Narcisse Tordoir
Fake Barok
16.01.2018 - 04.02.2018

Royal Museums
of Fine Arts of Belgium

De valse barok van Narcisse Tordoir

Tiepolo
Narcisse Tordoir kan gezien worden als de Belgische barokkunstenaar van nu, sinds hij in het voorjaar van 2014 vijf grote pastels exposeerde in het M HKA te Antwerpen onder de titel The Pink Spy. Hierin was een opmerkelijke rol toebedeeld aan zijn achttiende-eeuwse Venetiaanse collega Giambattista Tiepolo. Het roze in de titel verwijst naar de warme en sensuele kleur waarmee Tiepolo eertijds toverde en zijn opdrachtgevers wist te paaien, maar ook naar *Het roze van Tiepolo* van Roberto Calasso. In dit boek uit 2006 vestigt de Italiaanse auteur de aandacht op de duistere en ketterse kant in het werk van Tiepolo, die met name is terug te vinden in diens *Capricci* (1740-43) en *Scherzi di Fantasia* (1743-50). De kleurige pastels van Tordoir zijn rechtstreeks betrokken op deze kleine zwart-wit etsen van Tiepolo. Ze werden tegelijkertijd getoond, maar wel in een aparte ruimte van het museum.

In zijn fotografische met pastel overtekende tableaux vivants transformeert Tordoir de scènes van zijn voorganger. Bij Tiepolo dwalen esoterische oosterlingen met baarden, mannelijke en vrouwelijke saters, uilen, honden, slangen en skeletten rond tussen de resten van oude mythische werelden (Griekse, Egyptische, Indische), waarvan alleen de overwoekerde ruïnes nog tastbare getuigen zijn. De etsen circuleerden in kleine kring en werden tijdens zijn leven niet gepubliceerd. Bij Tordoir dolen desolate figuren – ook kinderen dienden als model – tussen het puin en de rommel van een ontregelde wereld. In theatrale poses bewegen ze naakt of schaars gekleed door een decor waarin we bepaalde elementen uit de etsen in een reëel herkenbare gedaante zien terugkeren: bomen, verdorde planten, urnen, schedels. En ook de Dood. Bij Tiepolo zien we de Dood als een elegant gekleed skelet, bij Tordoir verschijnt de Dood als een man in het katoenen harnas van zijn geraamte. De figuren worden belaagd door de kleuren van het pastel. Maar ook door krassen en vlekken die afkomstig zijn van restanten tijdens het bewerken en assembleren. De pastelschilderijen hebben daardoor een heerlijk smoezelige en ranzige kwaliteit. Zoals Tiepolo de wereld van het ancien régime zag afbrokkelen, zo verwijst Tordoir naar onze wereld in verval. Vooral Tiepolo's allegorische verbeelding lijkt een impuls te hebben gegeven. Bij zowel Tordoir als bij Tiepolo verschijnen de dingen en de personages uit hun verband gerukt. Ze bieden geen samenhangend verhaal, maar staan onverzoenlijk naast elkaar. Precies daardoor verleiden ze de toeschouwer tot het zoeken naar een zinvolle samenhang – die er niet meer is of helemaal nooit heeft bestaan.

Deze ingezette barokke wending vindt haar voortzetting in een nieuw werk dat eind 2016 werd voltooid en thans het imposante forum van de Koninklijke Musea in Brussel domineert. Een monumentaal schilderij, waaraan Tordoir de titel *Fake Barok* heeft gegeven. Drie drieluiken zijn aan elkaar geschakeld, elk gewijd aan een actueel thema. Wanneer we ons van links naar rechts bewegen worden we in het eerste drieluik geconfronteerd met bootvluchtelingen en asielzoekers. Het tweede drieluik is gewijd aan de verschrikkingen van de oorlog. In het derde drieluik zien we een overstroomd landschap in de gloed van de avondzon, een springende vrouw en een springende man, beiden meer dan levensgroot. De sfeer lijkt wat luchtiger dan bij de vorige luiken, maar dat is schijn. Het landschap zindert van zijn opwarming en die prachtige abstracte kleurpatronen achter en naast de figuren blijken hun herkomst te hebben in vlekken van gelekte olie. Deze derde triptiek behelst de teloorgang van de planeet aarde door toedoen van onze nalatigheid. Er is sprake van een veelluik met een lengte van maar liefst 28 meter, dat in zijn opeenvolgende sequentie van negen afzonderlijke beelden de drieluiken als zodanig laat verdwijnen. Uiteindelijk gaat het om één schilderij zonder centrum, dat door zijn hoogte van slechts 3,40 meter de ongebruikelijke vorm van een fries heeft aangenomen.

Tordoir vertrouwt me toe dat de titel is ingegeven door mijn boek *Metamorfose van de barok* (1990). Ik ben natuurlijk vereerd. Maar ik ben ook verrast en vooral nieuwsgierig naar wat mijn woorden teweeggebracht zouden kunnen hebben bij Tordoirs exclusief visuele praktijk. Het eerste hoofdstuk biedt in ieder geval de sleutel tot de titel van het werk: *De kunst is waar, de barok is vals.* In dit hoofdstuk zet ik uiteen hoe aan het einde van de achttiende eeuw ons moderne concept van 'de kunst' in het spel wordt gebracht, maar ook dat dit alleen mogelijk is wanneer tegelijkertijd haar tegenspeler wordt verzonnen. Hiertoe wordt de term 'barok' gemunt. Wat hieronder verstaan dient te worden, blijft aanvankelijk duister. Inzet is 'de ware kunst'. De kunst is van begin af aan een verlangen naar de kunst. Een traject dat afgelegd moet worden, een taakstelling voor de langere termijn. Eens zal 'de ware kunst' gevonden worden, een illusie die tot en met het optreden van de avant-gardes als dwingende impuls bleef bestaan.

Aanvankelijk, in de achttiende eeuw, staat de kunst voor het goede; haar wezen is de schoonheid. Ze is gepreoccupeerd met de oorsprong en de zuiverheid van het bestaan. De barok, dat is het kwaad, het monstrueuze, het lelijke, het bedrog. De barok, dat is het valse. Ze is bizar, hybride, duister en onvolmaakt. De barok is allegorisch, retorisch en kitscherig. Ze is gepreoccupeerd met het verval en de dood. Een container vol negatieve kwalificaties, die natuurlijk niet allemaal tegelijkertijd van toepassing zijn. Ook het vermeende verval dat Tiepolo in de schilderkunst teweegbracht, komt in mijn boek ter sprake. In zijn plafondfresco's zou Tiepolo alles ondergeschikt hebben gemaakt aan een arrangement dat nooit dieper reikt dan de oppervlakte, dat alles samenbindt tot een ornamentaal decor. De optisch-illusoire effecten, het sensuele coloriet en de frivole thematiek die zijn fresco's hun grandioze uitstraling gaven, brachten hem in conflict met de opgestane wachters van 'de ware kunst'. Wanneer hij in 1762 door Karel III (koning van Spanje) wordt ontboden naar Madrid om een reusachtig plafondfresco aan te brengen in de troonzaal van het nieuwe Koninklijke Paleis met als thema de *Apotheose van Spanje*, onderneemt de beroemde oude meester met zijn assistenten de lange reis naar de Spaanse hoofdstad. Tiepolo vervult zijn opdracht naar volle tevredenheid, maar in feite zijn de koning en zijn hofhouding eigenlijk al bekeerd tot 'de ware stijl'. Een jaar eerder, in 1761, is de jonge Duitse schilder Anton Raphaël Mengs aangesteld om een aantal zalen in het paleis te decoreren. Zijn goede intenties en zuivere 'Griekse' stijl vallen veel meer in de smaak. Dit leidt in 1767 tot het ontslag van Tiepolo. Waarom? Evenals het geval was bij dat grandioze plafondfresco dat hij aanbracht in het trappenhuis van de Residenz in Würzburg en dat in Madrid tot voorbeeld diende, waren het vooral de heterogene fragmenten, die zich langs de randen boven de kroonlijst bevinden, die verontrustten. Een dode krokodil, een panterkat met een haast menselijke uitdrukking, een gezicht dat lijkt aangetast door een ongeneeslijke ziekte, extatisch uitgedoste indianen, een verminkt lichaam, masten van boten die alle kanten opwijzen. Wat was de zin van deze overdaad aan visuele tekens? Geheel in de geest van de allegorie suggereert Tiepolo dat elk fragment een betekenis heeft, maar door zijn extreme aandacht voor details onderwerpt hij dit principe aan een perverse omkering. De overkoepelende betekenis raakt bedolven, wat rest is de concrete zichtbaarheid van de fragmenten die zich, nu verzelfstandigd, aaneen beginnen te schakelen, en daarmee onvoorziene metamorfoses uitlokken. Het exces van de allegorie. Spoedig werd een middel uitgevonden om dit verlies aan betekenis en samenhang een halt toe te roepen en de orde van de zin te herstellen: het symbool. De barokke allegorie is uitdrukking van een wereld in verval, ze staart melancholisch naar de brokstukken, terwijl het moderne symbool deze als grondstof gebruikt om er opnieuw leven van te maken. Pas met de introductie van het symbool kan het domein van de kunst ontsloten worden, want pas nu kan men zich in betrekking stellen tot het onbekende. In deze wereld is voor Tiepolo geen plaats; zijn werk raakt dan ook snel in de vergetelheid.

Goya
In *Fake Barok* is Francisco Goya de kunstenaar aan wie wordt gerefereerd. Het middelste drieluik heeft *El tres de mayo* de 1808 en Madrid uit 1814 als uitgangspunt. Dit iconische schilderij laat de executie zien van weerloze Spaanse burgers nadat deze in opstand zijn gekomen tegen de troepen van Napoleon. Toch is het schilderij zelf nauwelijks herkenbaar. De epische breedte bij Goya is omgezet naar een staccatoritme van een groot aantal tegen elkaar botsende beeldscherven. Er is een compleet nieuw en complex oorlogsbeeld ontstaan, waarin bijvoorbeeld ook fragmenten zijn gemonteerd van een bomontploffing ergens in het Midden-Oosten. De liggende man in het geel die een sterk verticaal accent geeft aan het beeld bij Tordoir menen we bij Goya gezien te hebben. Maar dat is schijn. Wanneer we inzoomen op het beeld ontwaren we in een smalle scherf Tordoir zelf tussen de bajonetten. In een andere scherf ontdekken we de camera waarmee de kunstenaar zich te midden van de fusillade beweegt. Hij bevindt zich in het schilderij van Goya, op de plek des onheils, als ooggetuige. Tordoirs middenluik is niet direct gebaseerd op Goya's schilderij, maar op een tableau vivant ervan dat de kunstenaar fotografeerde in het wassenbeeldenmuseum in Madrid. Deze omweg biedt Tordoir de mogelijkheid om Goya's voorstelling een plek te geven te midden van onze realiteit.

Voor Tordoir is Goya niet zozeer de moderne kunstenaar van het revolutietijdperk, maar net als in mijn boek een barokke kunstenaar. Als scherp observator van de gruwelijkheden van zijn tijd onderschreef hij weliswaar de idealen van de Verlichting, maar in zijn *Caprichos* ontwaakt nergens de rede uit de duisternis van de waanzin. Wat buiten de rede wordt gesloten als haar bedreiging, blijkt een even coherente en geloofwaardige wereld te kunnen vormen als die welke de Verlichtingsfilosofen nastreven. Zijn monsters zijn geen fabeldieren, maar dragen het masker van mensen begiftigd met rede.
Geconfronteerd met het conflict tussen Tiepolo en Mengs aan het Spaanse hof, kiest Goya duidelijk voor de Italiaan, voor aansluiting bij een traditie waarmee op dat moment gebroken wordt. De scènes op de tapijtontwerpen, die hij vanaf 1775 vervaardigt voor de Koninklijke Manufactuur doen denken aan de levendige taferelen die zich afspelen aan de randen van Tiepolo's grote fresco's; ook de heldere kleuren en de krachtige verfstreken zijn Venetiaans. Zelfs de *Caprichos* sluiten wat genre betreft aan bij de *Capricci*, al maakt de lichtvoetigheid plaats voor een agressieve humor, een cynische spot. Goya's werk onttrekt zich aan de traditie waarbij het aansluiting zoekt, door verwringing, bespotting of pervertering ervan. Door overdrijving ook: wat lelijk is, wordt bij Goya afzichtelijk en bestiaal. Goya toont de wereld in al zijn wreedheid en vindt hiervoor een manier van schilderen die daarmee in overeenstemming is: in zijn verfbehandeling buit hij de wrede onverschilligheid van de materie uit. Wie de 'ware kunst' een warm hart toedraagt moet zich wel van hem afkeren. In het werk van Goya voltrekt zich voor het eerst een metamorfose van de barok.

Rubens
Tordoir is een uitgesproken geëngageerde kunstenaar, maar niet met een politieke boodschap. Hij voegt zich wat dat betreft bewust in een schilderkunstige traditie waarvan Goya de peetvader genoemd kan worden. Maar hij beseft dat een kunstenaar als Goya met zijn beelden toen een veel grotere impact had dan hij als schilder nu kan claimen. De rol van de schilder die tracht het actuele gebeuren in beeld te brengen, is inmiddels overgenomen door de nieuwsfotograaf en de maker van documentaire films. Maar Tordoir vindt het verdacht wanneer musea het engagement omarmen zodra de wereld in brand staat. Op dit moment lijkt politieke kunst bijkans een hype te zijn. Behalve een wrange smaak levert dat bovendien een vreemde paradox op. Wanneer je vandaag de dag je verontwaardiging over de wereld wilt tonen in een kunstwerk en dus bent aangewezen op het gebruik van artistieke ingrepen die reflectie op het wereldgebeuren mogelijk maken, dan is het museum per definitie een problematische context. Tordoir wilde dan ook heel lang niets met het museum te maken hebben en begon zijn loopbaan als kunstenaar met directe acties en performances. Maar nu komt hij toch met een buitenproportioneel museaal kunstwerk dat als zodanig alle aandacht naar zich toetrekt. Precies daardoor fixeert hij de blik van de toeschouwer op onze ontwrichte wereld. De beelden van asielzoekers en bootvluchtelingen op het linkse drieluik werden in eerste instantie geplukt van het internet. Iedereen kent ze. Maar zelfs in deze eerste fase achter de computer speurt de kunstenaar naar houdingen en gebaren die hij kent uit de rijke beeldbronnen die de traditie van de schilderkunst hem biedt. Deze hebben daarin vaak een religieuze connotatie. Dat geldt overigens ook voor het gebruik van de triptiek als vorm. Een goed voorbeeld is de man met het kind in zijn armen, een voorstelling die direct refereert aan het beeld van 'de piëta'. Tordoir heeft hiervoor een model laten poseren dat niet bepaald de trekken vertoont van een gehavende vluchteling. Het contrast met de foto die als uitgangspunt werd genomen is schrijnend. Ook bij de voorstelling van 'de voetwassing' gaat het om een ritueel gebaar van gastvrijheid dat we kennen uit de christelijke iconografie.
Een andere goede illustratie van Tordoirs werkwijze levert de in vijf fragmenten opgeknipte foto van de motorboot waarmee vluchtelingen werden gered. Het fragment met het dode kind dat uit zee werd opgevist, werkt hier aangrijpend als een geïsoleerd detail. Het zijn ingrepen die de impact van het beeld moeten intensiveren. In contrast met de gestroomlijnde en voor de hand liggende werkelijkheden die de fotografische beelden ons voorschotelen, zoekt Tordoir juist complexiteit, lichamelijkheid en een verschijningsvorm die een appel doet op ons gevoel voor esthetiek. De tragische dimensie van de beelden is gevangen in de subtiele gradaties van het pastel, een uiterst kwetsbaar materiaal. Deze tooi zorgt ervoor dat de meest dramatische werkelijkheid op afstand blijft. De zichtbare wereld blijft voor hem aldus een schilderij. Maar een goed schilderij moet wel sterke beelden tevoorschijn laten komen, de werkelijke wereld vangen als in een spiegel. Het krachtigste wapen van de schilderkunst blijft haar vermogen tot illusie. Toen Leone Battista Alberti in 1435 in zijn *Della Pittura* Narcissus aanwees als haar uitvinder voorspelde hij ongetwijfeld ook Tordoir: 'Wat is de schilderkunst anders dan de omhelzing van het oppervlak van de vijver door middel van de kunst?'

Fake Barok is een autonoom schilderij met een onhandelbaar formaat, een bizar object. In de classicistische forumruimte van het Brusselse museum gaat het de uitdagende confrontatie aan met al die schilderijen die zich elders in het museum bevinden. Voor Tordoir is de context voor zijn werk van het grootste belang. Terwijl hij indertijd als curator van zijn eigen tentoonstelling *The Pink Spy* collega-kunstenaars met hun werk bij zijn tentoonstelling betrok, is hij hier in Brussel zelf tussen de oude meesters uitgenodigd als mede-exposant. De barokkunstenaar van nu kruist de degens met de barokkunstenaars van toen. Uiteraard met Peter Paul Rubens, maar dat had beter kunnen gebeuren in de kathedraal van Antwerpen ten overstaan van diens triptieken aldaar, met de *Kruisoprichting* (1610) in de linkerdwarsbeuk en de *Kruisafneming* (1612) in de rechterdwarsbeuk. Dat was ook de oorspronkelijke bedoeling, maar de kerkfabriek lag dwars. Het zou te vol worden met zoveel triptieken in dezelfde ruimte. Te barok. De tijd dat Tordoir in 'punk outfit' het Rubenshuis bezette, zoals gebeurde in 1977, uit protest tegen de geldverkwisting en het negeren van eigentijdse kunstenaars in het Rubensjaar, behoort inmiddels tot een ver verleden.
Rubens was overigens volgens de Duitse romanticus Philipp Otto Runge de meest verschrikkelijke barbaar die de kunst ooit had gekend. Begrijpelijk voor iemand die rond 1800 medeverantwoordelijk was voor het installeren van de kunst in absolute zin, als waarheidsopenbaring. Ook Rubens werd in de moderne tijd in de ban gedaan, maar inmiddels is hij bijgezet in het pantheon van de grote meesters. Aan het einde van de negentiende eeuw zien we bij een aantal kunsthistorici een grootscheepse herwaardering voor het barokke, dus ook voor kunstenaars als Rubens en Tiepolo. Sindsdien kennen wij de barok als een stijl met specifieke kenmerken en een eigen identiteit: een achteraf herkenbare expressie van een mentaliteit gedurende een bepaalde periode, zo ongeveer tussen 1580 en 1750. Maar deze acceptatie en positieve waardering heeft ook een neutraliserende werking gehad. De barok verloor haar potentiële kracht om schade aan te richten binnen het domein van de esthetiek. Met de stijl van de barok heeft de barok van Tordoir weinig van doen. Ook niet met die van Rubens. In Tordoirs werk gaat het om de barbarij van onze wereld. Deze wordt nergens esthetisch toegedekt, eerder wordt ze verhevigd in een afschrikwekkende, maar subtiele schoonheid. Tordoir houdt vast aan de initiële kracht van de barok. Getooid met het masker van de barok bespiedt hij de kunst en volgt haar bewegingen, als een bontgekleurde spion. Want wanneer de kunst van gedaante verandert, beweegt de barok mee. Sinds het einde van de achttiende eeuw is ze de schaduw waarvan de kunst zich niet kan ontdoen. Telkens opnieuw daagt het barokke uit tot het doen van een tegenzet.

Frank Reijnders

Le faux baroque de Narcisse Tordoir

Tiepolo
Narcisse Tordoir peut être considéré comme un artiste belge baroque d'aujourd'hui depuis le printemps 2014, lorsqu'il a exposé cinq grands pastels intitulés The Pink Sky au M HKA à Anvers. Dans ces œuvres, Narcisse Tordoir attribuait un rôle majeur à son confrère vénitien du XVIIIe siècle, Giambattista Tiepolo. Le rose du titre fait référence à la couleur chaude et sensuelle avec laquelle Tiepolo jonglait jadis pour charmer ses commanditaires, mais également à l'ouvrage de Roberto Calasso, *Le Rose Tiepolo* (2006) dans lequel l'auteur italien attire l'attention sur l'aspect sombre et hérétique de l'œuvre de Tiepolo, que l'on retrouve notamment dans ses *Capricci* (1740-1743) et ses *Scherzi di Fantasia* (1743-1750). Les pastels colorés de Tordoir sont en lien direct avec ses petites estampes en noir et blanc de Tiepolo. Tordoir les a présentés simultanément, mais dans différents espaces d'exposition du musée.

Dans ses tableaux vivants photographiques par-dessus lesquels il a dessiné, Tordoir transforme les scènes de son prédécesseur. Dans les œuvres de Tiepolo, on voit déambuler d'ésotériques Orientaux barbus, des satyres masculins et féminins, des hiboux, des chiens, des serpents et des squelettes autour et entre les vestiges d'anciens mondes mythiques (grec, égyptien, indien), dont seules les ruines embroussaillées demeurent des témoins tangibles. Les estampes ont circulé dans un cercle restreint et n'ont pas été éditées de son vivant. Chez Tordoir, des personnages accablés – parmi lesquels des enfants – errent à travers les ruines et le chaos d'un monde profondément déréglé. Adoptant des poses théâtrales, ils se meuvent nus ou à peine vêtus à travers un décor dans lequel on peut voir réapparaître certains éléments des estampes sous forme de silhouettes réelles reconnaissables : des arbres, des plantes desséchées, des urnes, des crânes. Et la Mort aussi. Si la Mort est un squelette vêtu avec élégance chez Tiepolo, elle se manifeste chez Tordoir comme un corps recouvert d'un linceul blanc. Les personnages sont aussi bien assaillis par les couleurs du pastel que par les traits et les taches provenant des résidus du travail et de l'assemblage. Les peintures au pastel acquièrent de la sorte un caractère délicieusement défraîchi et rance. À l'instar de Tiepolo, qui a vu le monde de l'Ancien Régime se désintégrer, Tordoir fait référence à notre monde en déclin. C'est surtout l'imaginaire allégorique de Tiepolo qui paraît avoir donné l'impulsion initiale à cette œuvre. Tant chez Tordoir que chez Tiepolo, les personnages et les objets paraissent arrachés à leur contexte. Ils n'offrent pas de récit cohérent, mais se juxtaposent de manière irréconciliable. C'est précisément pour cela qu'ils invitent le spectateur à chercher une cohérence logique qui est cependant absente si tant est qu'elle ait un jour existé.

Cette tournure baroque qu'a prise Tordoir se poursuit dans une nouvelle œuvre achevée à la fin de l'année 2016 et qui domine à présent l'imposant forum des Musées royaux de Bruxelles. Un tableau monumental auquel l'artiste a donné le titre de *Fake Barok*. Trois triptyques qui s'enchaînent, chacun consacré à un thème actuel. Lorsqu'on se déplace de gauche à droite, on aperçoit sur le premier triptyque des réfugiés et des demandeurs d'asile, sur le deuxième, les horreurs de la guerre, et sur le troisième, un paysage inondé, baigné par la lumière rougeoyante du soleil couchant à côté d'une femme qui saute et d'un homme qui saute, tous deux plus grands que nature. Si l'atmosphère semble plus légère que sur ces derniers volets, ce n'est qu'une apparence : le réchauffement climatique consume le paysage et ce magnifique motif abstrait aux couleurs chaudes à l'arrière et à côté des personnages s'avère provenir de taches de fuite d'hydrocarbure. Ce troisième triptyque reflète en somme la dégradation de la planète à cause de notre négligence. L'ensemble constitue un polyptyque d'une longueur de 28 mètres, dont les séquences successives de neuf images individuelles font disparaître les triptyques en tant que tels. Il s'agit en fin de compte d'un tableau sans centre auquel sa hauteur de seulement 3 mètres 40 confère la forme inhabituelle d'une frise.

Tordoir m'a confié que c'est mon livre *Metamorfose van de barok (Métamorphose du baroque* – 1990) qui lui a suggéré le titre de l'œuvre. J'en suis bien entendu honoré, mais surpris aussi et surtout curieux de savoir ce que mes mots ont pu générer dans la pratique visuelle exclusive de Tordoir. Le premier chapitre offre en tout cas la clé du titre de l'œuvre : « l'art est vrai, le baroque est faux ». Dans ce chapitre, j'expose la façon dont notre concept moderne de « l'art » est entré en jeu à la fin du XVIIIe siècle, mais aussi le fait que cela n'a pu se réaliser qu'avec l'invention simultanée de son antagoniste. C'est ce que vise le terme de « baroque ». Ce qu'il faut comprendre par là demeure obscur dans un premier temps. L'enjeu est « l'art véritable ». L'art est d'emblée un désir d'art, un trajet à effectuer, l'assignation d'une tâche à long terme. « Un jour l'art véritable sera découvert », une illusion qui a subsisté comme impulsion impérieuse jusqu'à l'émergence de l'avant-garde.

Initialement, au XVIIIe siècle, l'art incarne le bien ; sa quintessence est la beauté. Il se penche sur l'origine et la pureté de l'existence. Le baroque, quant à lui, représente le mal, le monstrueux, la laideur, la tromperie. Le baroque, c'est le faux. Il est bizarre, hybride, obscur, imparfait, allégorique, rhétorique et kitsch. Il se préoccupe de la déchéance et de la mort. Un contenant débordant de qualifications négatives, qui ne s'appliquent bien entendu pas toutes en même temps. Dans mon livre, il est question du prétendu déclin que Tiepolo a déclenché dans l'art pictural. Dans ses fresques de plafond, Tiepolo aurait tout soumis à un arrangement qui n'atteint jamais plus de profondeur que la surface et relie l'ensemble en un décor ornemental. Les effets d'illusion optique, le coloris sensuel et la thématique frivole qui donnent à ses fresques leur rayonnement grandiose et les entraînent dans un conflit avec les gardiens « de l'art véritable ». Lorsque le roi d'Espagne Charles III le convoque à Madrid en 1762 pour y réaliser le plafond monumental de la salle du trône du nouveau Palais royal, avec pour thème *l'Apothéose de l'Espagne*, le célèbre vieux maître et ses assistants entreprennent le long voyage vers la capitale espagnole. Tiepolo y accomplit sa tâche à la pleine satisfaction de son commanditaire. Toutefois le roi et sa cour sont déjà convertis au « style véritable ». Un an plus tôt, en 1761, le jeune peintre allemand, Anton Raphaël Mengs avait été invité à décorer quelques salles du nouveau palais. Ses bonnes intentions et le pur style « grec » avaient davantage séduit. Cela a eu pour conséquence le renvoi de Tiepolo en 1767. Pour quelle raison ? De même que le plafond grandiose qu'il a peint au-dessus de l'escalier de la Résidence de Würzburg et qui a servi d'exemple pour Madrid, ce furent surtout les fragments hétérogènes le long des bords surmontant la corniche qui ont éveillé l'inquiétude. Un crocodile mort, une panthère à l'expression quasi humaine, un visage qui semble atteint d'une maladie incurable, des Indiens extatiques en grand apparat, un corps estropié, des mâts indiquant toutes les directions. Quel est le sens de cette profusion de signes visuels ? Entièrement dans l'esprit de l'allégorie, Tiepolo suggère que chaque détail est significatif, mais en accordant cette attention extrême aux détails, il soumet ce principe à une inversion perverse. La signification dominante s'en trouve ensevelie et ce qui subsiste n'est que l'apparence concrète des fragments qui, devenus autonomes, s'enchaînent et suscitent ainsi des métamorphoses imprévues. L'excès de l'allégorie. Rapidement, on invente un moyen de mettre fin à cette perte de signification et de cohérence et de restaurer l'ordre du sens : le symbole. L'allégorie baroque est l'expression d'un monde en déclin, il scrute avec mélancolie les fragments tandis que le symbole moderne s'en sert comme matière première pour leur réinsuffler la vie. Ce n'est qu'avec l'introduction du symbole que le domaine de l'art peut être révélé, car ce n'est qu'à partir de là qu'on peut se rapporter à l'inconnu. Et dans ce monde, il n'y a pas de place pour Tiepolo. Aussi son œuvre a-t-elle vite sombré dans l'oubli.

Goya
L'artiste auquel Tordoir fait référence dans *Fake Barok* est Francisco Goya. Le triptyque du milieu prend pour point de départ *El tres de mayo* de 1808 en Madrid (1814), un tableau iconique qui représente l'exécution de citoyens espagnols désarmés, fusillés après s'être révoltés contre les troupes d'occupation napoléoniennes. Néanmoins, le tableau de Goya est à peine reconnaissable. Le souffle épique de Goya est converti en un rythme saccadé, composé d'un grand nombre de bribes d'images qui s'entrechoquent. Cela donne lieu à une vision de guerre totalement nouvelle et complexe composée d'un montage de fragments d'images, entre autres, de l'explosion d'une bombe quelque part au Moyen-Orient. On pense avoir aperçu dans le tableau de Goya l'homme allongé, tout de jaune vêtu, qui donne un accent très vertical à l'œuvre de Tordoir. Mais il s'agit d'une illusion. En faisant un gros plan sur le fragment en question, on y distingue Tordoir en personne entre les baïonnettes. Dans une autre bribe d'image, on découvre l'appareil photo avec lequel l'artiste se déplace au milieu de la fusillade. Il se situe dans le tableau de Goya, sur le lieu du drame, et y fait office de témoin oculaire. Le panneau central de Tordoir ne s'inspire pas directement de la toile de Goya, mais d'un tableau vivant qui en est tiré au musée de cire de Madrid et que l'artiste a photographié. Ce détour permet à Tordoir de donner à la représentation de Goya une place au sein de notre réalité actuelle.

Tordoir ne considère pas tant Goya comme un artiste moderne de l'ère révolutionnaire, mais plutôt comme un artiste baroque, à l'instar de mon livre. Observateur pointu des atrocités de son époque, Goya a toutefois souscrit aux idéaux des Lumières, mais dans ses *Caprichos*, la raison n'échappe jamais aux ténèbres de la folie. Ce qui s'ourdit en dehors de la raison et la menace se révèle pouvoir constituer un monde aussi cohérent et vraisemblable que celui que poursuivaient les philosophes des Lumières. Ses monstres ne sont pas des animaux de fables, mais portent le masque d'humains doués de raison. Face au conflit qui sévit à la cour d'Espagne entre Tiepolo et Mengs, Goya prend clairement parti pour l'artiste italien, pour la continuation d'une tradition avec laquelle il est de bon ton de rompre à ce moment-là. Les scènes des études pour tapisseries qu'il réalise à partir de 1775 pour la Manufacture royale font penser aux représentations animées aux extrémités des grandes fresques de Tiepolo ; les couleurs vives et les traits de pinceau puissants sont vénitiens. En matière de genre, les *Caprichos* suivent le sillage des *Capricci,* même si la légèreté de ces derniers cède la place à un humour acerbe et une dérision cynique. Par la déformation, la raillerie et la perversion, l'œuvre de Goya se soustrait à la tradition dans laquelle elle tente d'adhérer. Par l'exagération aussi : ce qui est laid devient répugnant et bestial chez lui. Goya montre le monde dans toute sa cruauté et trouve pour ce faire une manière de peindre qui y correspond. Dans son traitement de la peinture, il exploite l'indifférence cruelle de la matière. Qui apprécie « l'art véritable » se voit forcé de se détourner de l'œuvre de Goya dans laquelle s'accomplit pour la première fois une métamorphose du baroque.

Rubens
Tordoir est un artiste résolument engagé, mais qui ne véhicule pas de message politique. En cela, il s'inscrit sciemment dans une tradition picturale dont Goya peut être considéré comme le parrain. Mais Tordoir a conscience que les images d'un artiste comme Goya exerçaient un bien plus grand impact que celui qu'il peut revendiquer aujourd'hui en sa qualité de peintre. Le rôle du peintre qui tente de reproduire la réalité actuelle en images est entre-temps endossé par le photographe de presse et le documentariste. Cependant Tordoir trouve suspect que les musées embrassent l'engagement dès que le monde est à feu et à sang. À l'heure actuelle, l'art politique paraît presque une mode. Outre son goût âpre, cette tendance génère par ailleurs un paradoxe : si l'on souhaite aujourd'hui démontrer son indignation du monde dans une œuvre d'art et qu'il faut donc avoir recours à l'usage d'interventions « artistiques » qui permettent une réflexion sur l'actualité de la planète, alors le musée devient par définition un contexte problématique. Longtemps, Tordoir n'a pas voulu avoir affaire avec le musée et a par conséquent entamé sa carrière d'artiste par des actions directes et des performances. Mais à présent, il réalise une œuvre muséale hors de proportions qui attire toute l'attention en tant que telle. Précisément en agissant de la sorte, il fixe le regard du spectateur sur un monde désarticulé. Dans un premier temps, il a glané sur Internet les images de demandeurs d'asile et de réfugiés du triptyque de gauche. Tout le monde les connaît. Mais même pendant cette première phase, rivé à son ordinateur, l'artiste a recherché des attitudes et des gestes qui lui sont familiers dans l'intarissable source d'images que lui offre la tradition de l'art pictural. Celles-ci ont souvent une connotation religieuse, ce qui vaut d'ailleurs aussi pour l'usage du triptyque en tant que support. Un bon exemple est l'homme qui porte un enfant dans ses bras : une représentation qui réfère de manière directe à la pietà. Pour cette image, Tordoir a fait poser un modèle qui ne présente pas forcément les traits d'un réfugié exténué. Le contraste avec la photographie qui a servi de point de départ est criant. L'image du « lavement des pieds » représente également un geste rituel d'hospitalité qu'on connaît de l'iconographie chrétienne. Le montage de cinq fragments photographiques d'un bateau à moteur qui a porté secours à des réfugiés constitue une autre bonne illustration du mode opératoire de Tordoir : l'image de l'enfant mort repêché en mer, présenté comme un détail isolé, est bouleversante. De telles interventions ont pour but d'intensifier l'impact des images. Contrairement aux réalités rationalisées et évidentes que les images photographiques nous présentent, Tordoir recherche précisément de la complexité, de la corporalité et une représentation qui fait appel à notre sens de l'esthétique. La dimension tragique des images est enfermée dans les gradations subtiles du pastel, un matériau d'une fragilité extrême. Cette configuration préserve une distance avec la réalité la plus dramatique. Le monde apparent reste donc un tableau pour lui. Mais une bonne toile se doit de présenter des images fortes, de capter le monde réel tel qu'un miroir. L'arme la plus puissante de l'art pictural est sa faculté à susciter l'illusion. Lorsque Leone Battista Alberti a désigné Narcisse comme son inventeur dans *Della Pittura,* son traité de la peinture de 1435, il annonçait incontestablement Tordoir aussi : « Qu'est-ce que peindre, en effet, si ce n'est saisir, à l'aide de l'art, toute la surface d'une onde ? »

Fake Barok est un tableau autonome au format ingérable, un objet bizarre. Dans l'espace classiciste du forum de musée bruxellois, il relève le défi de la mise en regard avec tous les autres tableaux exposés ailleurs dans le musée. Pour Tordoir, le contexte dans lequel ses œuvres sont présentées est de la plus haute importance. Alors qu'en tant que commissaire de sa propre exposition *The Pink Spy* au M HKA, à Anvers, il a intégré des œuvres de confrères artistes dans la présentation, à Bruxelles, il est invité parmi les maîtres anciens en tant que co-exposant. L'artiste baroque d'aujourd'hui croise l'épée avec les artistes baroques d'antan. Donc avec Rubens bien sûr, bien que c'eût été d'autant plus intéressant dans la cathédrale d'Anvers face à ses triptyques *Érection de la Croix* (1610) dans le transept gauche et *Descente de la Croix* (1612) dans le transept droit. C'était aussi l'intention initiale, mais le Conseil presbytéral s'y est opposé. L'espace aurait été trop envahi avec autant de triptyques. Trop baroque. L'époque où Tordoir a occupé la Maison Rubens en accoutrement punk (1977) pour protester contre la gabegie et l'absence d'artistes contemporains dans les manifestations commémoratives de l'année Rubens appartient bel et bien à un passé révolu. Selon le romantique allemand Philipp Otto Runge, Rubens était au demeurant le pire barbare que l'art n'ait jamais connu. Ce qui est compréhensible vers 1800 de la part d'un des protagonistes de l'installation de l'art au sens absolu en tant que révélation de la vérité. Si l'époque moderne a mis Rubens à l'index, il a depuis réintégré le panthéon des grands maîtres. À la fin du XIXe siècle, certains historiens de l'art ont opéré une revalorisation considérable de l'art baroque, et donc également d'artistes comme Rubens et Tiepolo. Depuis lors, nous connaissons le baroque comme un style aux caractéristiques spécifiques et à l'identité propre : une expression ultérieurement reconnaissable de la mentalité d'une époque précise, située grosso modo entre 1580 et 1750. Mais cette acception et cette appréciation ont également exercé un effet neutralisant : le baroque a perdu son pouvoir potentiel à porter préjudice au sein du domaine de l'esthétique. Le baroque de Tordoir n'a pas grand-chose à voir avec le style du baroque ni avec celui de Rubens. L'œuvre de Tordoir traite de la barbarie de notre monde. Celle-ci n'est nulle part recouverte d'esthétique, au contraire, elle est exacerbée par une beauté subtile, mais effrayante. Tordoir s'attache à la force initiale du baroque et paré de son masque, il guette l'art et suit ses mouvements, comme un espion panaché. Car quand l'art change d'apparence, le baroque suit le mouvement. Depuis la fin du XVIIIe siècle, le baroque est l'ombre dont l'art ne parvient pas à se défaire et le genre n'a de cesse de défier l'art à lui lancer une riposte.

Frank Reijnders
Vertaling: Isabelle Grynberg

Narcisse Tordoir's Fake Barok

Tiepolo
Narcisse Tordoir can be considered a contemporary Belgian baroque artist, since he exhibited The Pink Spy—an ensemble of five large pastels—in the spring of 2014 in the M HKA in Antwerp. In this work a remarkable role was assigned to his eighteenth-century Venetian fellow painter Giambattista Tiepolo. The 'pink' in the title refers to the warm and sensuous colour with which Tiepolo used to work magic and satisfy his patrons, but also to Roberto Calasso's *Tiepolo Pink* (2006). In this book the Italian author focuses on the dark and heretic aspect in Tiepolo's work, notably in his *Capricci* (1740-43) *and Scherzi di Fantasia* (1743-50). Tordoir's colourful pastels relate directly to Tiepolo's small black and white etchings. They were shown at the same time, though in different spaces in the museum.

In his photographic tableaux vivants he draws over with pastel, Tordoir transforms the scenes from his predecessor. In Tiepolo's work, esoteric Orientals with beards, male and female satyrs, owls, dogs, snakes and skeletons roam about the remains of ancient mythical (Greek, Egyptian or Indian) worlds, of which only ruins, overgrown with weeds, remain as tangible witnesses. The etchings circulated in a narrow circle and during Tiepolo's lifetime they remained unpublished. In Tordoir's work, desolate figures—even children—roam about the rubble and the junk that is left of a world in shambles. Adopting theatrical poses, they move about naked or scantily clad amidst a setting in which we glimpse certain elements from the etchings in a recognizable form: trees, withered plants, urns, skulls, as well as Death. Tiepolo presents Death as an elegantly dressed skeleton; Tordoir shows Death as a man in the cotton harness of his skeleton. The figures are threatened by the pastel colours. But also by scratches and stains that are traces of assembling them and working on them. This lends the pastel paintings a delightful smudgy and rancid character. Like Tiepolo, who witnessed the Ancien Régime crumbling, Tordoir refers to our world falling apart, and it seems that above all Tiepolo's allegorical imagination spurred this. Both in Tordoir's work and in Tiepolo's, things and characters appear removed from their context. They offer us no coherent narrative, but simply stand next to each other, irreconcilable. And that is precisely why they tempt the spectator to seek a meaningful connection—which has been lost, or has never existed in the first place.

This baroque turn is continued in a new work that was finished by the end of 2016 and that now dominates the imposing forum of the Royal Museums of Fine Arts in Brussels: a monumental painting Tordoir gave the title *Fake Barok*. Three triptychs that have been joined together, each devoted to a theme that is currently in the spotlight. Moving from left to right, in the first triptych we are confronted with boat refugees and asylum seekers. The second triptych is devoted to the horrors of war. The third triptych features an inundated landscape lighted by a glowing evening sun, and a woman and a man jumping, both of them larger than life-size. The atmosphere seems somewhat less grim than in the other triptychs, but that is just appearance. The landscape is sweltering with heat and the splendid abstract colour patterns behind and next to the characters turn out to originate from patches of leaked oil. The third triptych refers to the Earth's degradation due to negligence. The complete work is a polyptych measuring no less than 28 metres in length, with the triptychs as such disappearing in its sequence of nine separate images. In fact, this is one single painting without centre that because of its height of only 3.40 metres appears to be a frieze.

Tordoir confides me that the title has been inspired by my book *Metamorphosis of the Baroque* (1990). Of course, I am honoured. But I am also surprised and above all I am curious about the effect of my words with regard to Tordoir's exclusively visual practice. Actually, the first chapter of my book provides the key to *Fake Barok: Art is true, baroque is fake.* In this chapter I set out how at the end of the eighteenth century our modern concept of 'art' starts to play a role, but also that this is possible only because at the same time its opposite is devised. With this aim the term 'baroque' is coined, though initially it remains unclear what is meant by the term. What is at stake, is 'true art'. From its very beginnings, art is a longing for art. A road to be travelled, a long-term task. Once 'true art' will be discovered—an illusion that continues to exist as a compelling impulse until the various avant-gardes make their appearance.

Initially, in the eighteenth century, art stands for that which is good. Its essence is beauty. It is preoccupied with the origin and the purity of existence. Baroque, that is evil, the monstrous, deceit. Baroque is everything that is fake. It is bizarre, hybrid, dark and imperfect. The baroque is allegorical, rhetorical and kitschy. It is preoccupied with death and decay. A receptacle full of negative qualifications, which of course do not apply all at once. Also the decline of painting Tiepolo was supposed to be guilty of, is referred to in my book. It was alleged that in his ceiling frescoes Tiepolo subjected everything to an order that is no deeper than the surface and that connects everything to create an ornamental scenery. The optical-illusory effects, the sensuous palette and the frivolous themes that lend the frescoes their superb appearance, brought the painter into conflict with the guardians of the 'true art' that had stood up. When in 1762 Tiepolo is summoned by Charles III of Spain to Madrid to paint a monumental ceiling fresco in the throne hall of the new Royal Palace (featuring the theme of the *Apotheosis of Spain*), the old master and his assistants set out on the long journey to the Spanish capital. Tiepolo accomplishes the task to great satisfaction, but in fact the king and his court have in the meantime been converted to the 'true style'. A year earlier, the young German painter Anton Raphaël Mengs had been commissioned to decorate a number of rooms in the palace. His good intentions and his pure 'Greek style' met with more favour than did Tiepolo's work. This resulted in the latter's dismissal in 1767. Why? What caused discomfort, were mainly the heterogeneous fragments he had painted along the edges of the cornice (like the ones he had painted for his magnificent ceiling fresco in the stairwell of the Würzburg Residenz, which served as a model for the frescoes in Madrid). A dead crocodile, a leopard with an almost human expression, a face that seems to be affected by an incurable disease, ecstatically dressed Native Americans, a mutilated body, masts of boats that point in all directions. What was the meaning of this abundance of visual signs? Entirely in line with the concept of the allegory, Tiepolo suggests that each fragment has a meaning, but because of his extreme focus on details, he perversely inverses this principle. The overall meaning is lost, and what remains is the concrete visibility of the fragments, which now, with their independent status, start to link up and in doing so generate unexpected metamorphoses. The excess of allegory. Before long a means was found to stop this loss of meaning and coherence and restore the order of sense: the symbol. The baroque allegory is the expression of a world in decay, it stares melancholically at the broken fragments, while the modern symbol uses these as the raw material to create new life. Only with the introduction of the symbol can the domain of art be opened up, for only now we can relate to the unknown. In this world, there is no place for Tiepolo; as a consequence, his work is soon relegated to oblivion.

Goya
In *Fake Barok,* Francisco Goya is the artist to which Tordoir refers. The middle triptych takes as its starting point Goya's *El tres de mayo de 1808* en Madrid (1814). This iconic painting features the execution of helpless Spanish citizens after they rebelled against Napoleon's soldiers. Yet the painting as such can hardly be recognized. The epic width of Goya's painting has been transformed into a staccato rhythm of a large number of colliding fragments of images. The result is a completely new and complex image of war, which incorporates for example also fragments of a bomb explosion somewhere in the Middle East. The lying man dressed in yellow, who lends a strong vertical emphasis to Tordoir's image, seems to be taken from Goya. But that is just appearance. When we zoom in on the image, we notice in a narrow fragment Tordoir himself between the bayonets. In another fragment we notice the camera with which the artist moves amidst the fusillade. He is inside Goya's painting, on the scene of the disaster, as an eyewitness. Tordoir's middle triptych is not directly based on Goya's painting, but on a tableau vivant he set up and photographed in the waxworks museum in Madrid. Through this detour, Tordoir makes it possible to give Goya's image a place amidst our reality.

For Tordoir, Goya is not just the modern artist of the era of revolution, but like in my book, he is a baroque artist. As a keen observer of the horrors of his time, he subscribed to the ideals of the Enlightenment, yet in his *Caprichos* reason never wakes from the darkness of madness. Everything reason shuts out as a threat, turns out to be able to constitute an equally coherent and credible world as the one the philosophers of the Enlightenment aspire. Its monsters are not mythical creatures: they bear the mask of human beings endowed with reason.
Confronted with the conflict between Tiepolo and Mengs at the Spanish court, Goya obviously sides with the Italian artist and opts to follow the tradition with which others break at that time. The scenes on the carpets he designs in 1775 and later years for the Royal Manufactory make us think of the lively scenes at the edges of Tiepolo's large frescoes; also the bright colours and the powerful brushstrokes are Venetian. Even the *Caprichos* as a genre tune in to the *Capricci,* though the light-heartedness makes way for an aggressive humour and cynical mockery. Goya's work moves away from the tradition it seeks to follow, by distorting, mocking or perverting it. But also through exaggeration: that which is ugly, Goya turns into ghastliness and bestiality. Goya shows the world in all its cruelty and in doing so, he finds a way of painting that matches this cruelty: in his treatment of paint he exploits the cruel indifference of matter. Anyone with warm feelings for the 'true art' cannot but turn away from him. In Goya's work the first metamorphosis of the baroque takes place.

Rubens
Tordoir is an explicitly committed artist, though he has no political message. In this respect, he deliberately signs up to a painterly tradition of which Goya could be called the godfather. But he is aware that an artist such as Goya had a much greater impact with his images than he himself can claim as a painter now. The role of the painter who tries to present the topical events has been taken over by the news photographer and the makers of documentary films. But in Tordoir's view, there is something suspicious about museums embracing social commitment when the world is on fire. Today, political art seems to be a hype. Apart from leaving a wry taste, this also results in a paradox. If you want to show indignation about events in the world in a work of art, and consequently you have to rely on artistic interventions that enable a reflection on these events, the museum is by definition a problematic context. For a long time, Tordoir therefore did not want to have anything to do with museums and he started his career with direct actions and performances. Yet now he presents an oversized work of art in a museum, which becomes as such the focus of attention. But it is precisely thus that he makes the public gaze at our disrupted world. The images of asylum seekers and boat refugees on the left triptych were in first instance taken from the Internet. Everybody knows them. But even in this first stage behind the computer, the artist is looking for attitudes and gestures he is familiar with from the rich image sources the tradition of painting provides. Often these have a religious connotation—which is equally true of the format of the triptych. An outstanding example in this respect is the man with the child in his arms, an image that directly refers to the 'pietà'. For this image, Tordoir used a model that does not exactly look like a tattered refugee. The contrast with the photograph that was used as a starting point is poignant. The image of the 'foot washing', too, refers to a ritual gesture of hospitality we are familiar with from the Christian iconography.
Another outstanding example of the way Tordoir proceeds, is the photograph, cut up in five pieces, of the motorboat with which refugees have been saved. As an isolated detail, the fragment with the body of the dead child that was recovered from the sea, is particularly touching. These interventions are meant to intensify the impact of the image. In contrast with the streamlined and obvious realities photographic images present, Tordoir seeks complexity, corporality and a format that appeals to our sense of aesthetics. The tragic dimension of the images is caught in the subtle gradations of the pastel, a particularly vulnerable material. Because of this guise, the most dramatic reality keeps its distance. Thus the visible world remains a painting for Tordoir. But a good painting has to call forth strong images, capture the real world like in a mirror. The strongest weapon of painting remains its illusory potential. When in 1435 in his *Della Pittura* Leone Battista Alberti pointed to Narcissus as the inventor of painting, he doubtlessly also anticipated Tordoir: 'What else is painting, if not art embracing the reflection of the water of the spring?'

Fake Barok is an autonomous painting of an unmanageable format, a bizarre object. In the classicist forum of the Brussels museum it enters into a challenging confrontation with the paintings elsewhere in the museum. For Tordoir, the context of his work is of the utmost importance. Whereas at the time as curator of his own exhibition *The Pink Spy* he involved fellow artists in the exhibition, now in Brussels, between the old masters, he himself has been invited as fellow exhibitor. The contemporary baroque artist measures swords with baroque artists from centuries back. Of course, also with Peter Paul Rubens, though, considering Tordoir's triptychs, a more suitable place for this would have been the Antwerp cathedral, with *The Elevation of the Cross* (1610) in the left transept and *The Descent from the Cross* (1612) in the right transept. That was actually the original intention, but the church wardens objected. Too many triptychs in the same space. Too baroque. The time Tordoir participated in the occupation of the Rubens House in 'punk outfit' (in 1977) as a protest against the dissipation of funds and the neglect of contemporary artists in the Rubens Year is long gone by.
According to the Romantic German artist Philipp Otto Runge, Rubens was actually the most terrible barbarian in the history of art. Such a point of view is quite understandable, i.e. from the perspective of someone who around 1800 was one of the artists who helped to promote art in its absolute sense, as the revelation of truth. In modern times, too, Rubens was placed under a ban, though in the meantime he has joined the pantheon of the great masters. Near the end of the eighteenth century we notice that a number of art historians start to reassess the baroque and express great admiration for artists such as Rubens and Tiepolo. Since then we have looked upon the baroque as a style with specific characteristics and an identity of its own: with hindsight a recognizable expression of a mentality that prevailed during a certain period, i.e. between ca. 1580 and 1750. But this acceptation and positive appraisal also had a neutralizing effect. The baroque lost is potential to cause damage within the domain of aesthetics. Tordoir's baroque then has little in common with neither the style of this ancient baroque, nor with Rubens's.
In his work, Tordoir speaks about the barbarism of our world, which is never hidden with aesthetic means—on the contrary, it is intensified in a daunting, but subtle beauty. Tordoir stands by the initial power of the baroque. Wearing the mask of the baroque, he secretly observes art and follows its movements, like a colourful spy. When the guise of art changes, the baroque moves, too. Since the end of the eighteenth century it has become the shadow art cannot get rid of. Time and again the baroque provokes a countermove.

Frank Reijnders
Vertaling: Dirk Verbiest

Curatoren: Luk Lambrecht & Lieze Eneman
Uitgave: Museumcultuur Strombeek/Gent
Tekst: Frank Reijnders
Layout: Rowan Dekens
Fotografie: Koen De Waal

Met dank aan: Frank Reijnders, Michel Draguet, Sophie Van Vliet, Pierre-Yves Desaive, Isabelle Van Hoonacker, Isabelle Bastaits, Franziska Vandepitte, Thu-Maï Dang, Christine Denamur, Hendrik Vandeweghe.

De presentatie van 'Fake Barok', van 16.01.2018 tot 04.02.2018 in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, vindt plaats op initiatief van Museumcultuur Strombeek/Gent in samenloop met de tentoonstelling 'Narcisse Tordoir & Fendry Ekel' van 12.01.2018 tot en met 07.03.2018 in Cc Strombeek.
Dagelijks: ma-za 10u-22u en zo 10u-18u.

Projectpartners: