

DON'T BE FRIGHTENED, MR GOULD IS HERE

Adam Henry, Hongyan, Sofia Hultén, Jonna Kina, Claudio Parmiggiani,
Benoît Platéus, Evariste Richer, Thu Van Tran

6 maart - 11 april 2020

Don't be frightened, Mr Gould is here is een zinnetje dat Leonard Bernstein liet vallen gedurende een korte toespraak die hij hield voor hij het Concerto voor piano n°1 van Brahms dirigeerde op 6 april 1962 in de Carnegie Hall in New York. Bernstein nam het woord om het publiek op de hoogte te brengen van een **diep meningsverschil** tussen hemzelf en solist Glenn Gould, een virtuoze Canadese pianist. Hun opvatting over het tempo van het concerto verschilde radicaal waarbij Gould het concerto langer liet duren, op voor Bernstein ongewone wijze. Bernsteins toespraak leidt tot de dag van vandaag tot commentaar.

Het in herinnering brengen van deze toespraak laat ons toe de fundamentele notie van **interpretatie en vertolking in het artistieke veld** te bevragen. Hoe kan het door een ander geschreven werk op een persoonlijke wijze gebracht worden? Met hoeveel vrijheid? Hoe kan de emotie van een ander vertaald worden? Wat is het belang van het begrijpen en de bepaling van de intensiteits-, sfeer- en kleurgehaltes?

In de **linkerzaal** staat het werk *Arirang Partition* van **Thu Van Tran** centraal. Dit werk staat symbool voor de verschillende wijzen waarop een populair muziekstuk uit de tijd van het verenigde Korea evolueerde. De kunstenaar bewerkte de piano op twee radicaal tegenovergestelde manieren waarbij de linkerkant werd gezandstraald en de rechterkant fijn bewerkt werd met opengewerkte motieven behorend tot de artisanale Koreaanse iconografie. Vandaag eisen zowel Noord-Korea als Zuid-Korea de erfenis van deze muziek op en maken beiden er het symbool van een identitaire kracht van. In het noorden worden historische fresco's die de vorm aannemen van bewegende schilderijen in stadions Arirang genoemd, en gebruikt als partijpropaganda. In het zuiden bleef Arirang een populair lied, maar het is er ook een nationaal televisiekanaal en een traditionele cake. Het schilderij van **Adam Henry** *And Per Se And* is een schilderij dat tientallen keren de ampersand (&) toont, het typografische karakter dat staat voor de samenvoeging "en". Om een werk te maken moet er zowel een ontwerper als een ontvanger zijn. Het begrip "en" is dus een onmisbaar gegeven. De lezing van dit schilderij veronderstelt een metafoor van oneindige mogelijkheden met meerdere optische effecten. Als men het aandachtig bekijkt ziet men niet meer welk symbool voor de schaduw staat. Is de schaduw in kleur? Is hij zwart? *L'Horizon des événements* van **Evariste Richer** - waarbij de titel ontleend werd aan de astrofysica en verwijst naar zwarte gaten - is een werk dat rechtstreeks uit een schilderij van Magritte lijkt te komen, omwille van de sterke confrontatie tussen twee elementen die het samen werk vormen. De petanqueballen verstoppen de klankbeker van de tuba in een totale tegenstrijdigheid. Het 'gewicht' van dit werk vormt een mooi contrast met het lichte en vluchtige karakter van het werk dat een afwezige viool laat zien, gemaakt door **Claudio Parmiggiani**. Deze - in een krachtig grijs gerealiseerde - *delocazione* lijkt het zichtbare onuitsprekelijk te maken. Parmiggiani toont eveneens een uit 1977 daterende tekening, waarin een viool in bonte kleuren op een schildersezal staat, en zo schilder- en muziekunst onontwaaar verbindt. Kleuren en klank verbinden is een mooie synesthesie. Het verband met de tijd, die als thema het hele oeuvre van Parmiggiani dooradert, is ook zichtbaar in het quasi naïeve schilderij van de Chinese schilder Hongyan met een in de hemel hangend uurwerk.

In de **rechterzaal** brengt de film *Arr. for a scene* van de Finse kunstenaar **Jonna Kina** een bijzondere interpretatie van één van de meest bekende filmscènes ter wereld (de douchescène in *Psycho* van Alfred Hitchcock). De twee gefilmde personen zijn geluidsregisseurs ("Foley artists" in het Engels) die de geluidseffecten creëren van deze mythische scene terwijl ze beelden van de film bekijken. Het publiek wordt geconfronteerd met de extreme concentratie van de twee geluidsregisseurs, zonder ooit een beeld

van de film te zien die zij aan het bekijken zijn. Het gaat hier dus om een film over een film. Omgekeerde cinema, met een gezonde dosis humor. Aan de muur verkennen drie partituren de structuren en vormen van de klank van de cinema die tot visuele taal omgevormd werd.

In de **achterzaal** werd plaatsgemaakt voor een dialoog over tijd en schoonheid, melancholie en brandende stilte door de confrontatie tussen recent werk van **Benoît Platéus** en twee werken van **Claudio Parmiggiani**. Deze nieuwe werken van Platéus bieden een perfect voorbeeld van het idee van interpretatie. Platéus vertrok van een gravure van Pierre Bonnard (1867-1947), die hij vergrootte, van plaats veranderde, ontleedde en waarvan hij het oorspronkelijke beeld in een ander register deed vallen. In een paradoxale beweging gaat hij tegelijkertijd voor het uit elkaar halen en het samenstellen. Terwijl hij hier en daar de insnijdingen van Bonnard respecteert brengt Platéus esthetische veranderingen aan, speelt hij met verschillende vlakken en plaatst kleur waar er geen was. In een hem toebehorende alchimie verbindt hij het vertrouwde aan het uitzonderlijke. Het beeld wordt schilderij. Zijn kleurgebruik, de zeer uitgewerkte achtergronden en de snelle penseelstreken vormen een banale visie om in een hypnotische visie. Platéus verwerkt een doodgewoon parkzicht in een intrigerende, of zelfs verontrustende, scène.

In de video *Fuck it up and Start again*, die getoond wordt in de **wunderkamer**, verblijzelt de in Berlijn wonende Zweedse kunstenaar **Sofia Hultén** een gitaar in een sobere ruimte, in zeven opeenvolgende sequenties. Na elke vernietigingsact werd de gitaar - buiten beeld - geduldig hersteld en door de kunstenaar opnieuw samengelijmd, waarbij de Sisyphusmythe onvermijdelijk in herinnering gebracht wordt. De sequenties volgen elkaar op en tonen de kunstenaar die vakkundig het instrument tot gruzelementen herleidt. Het geweld van deze handeling wordt gecompenseerd door de kalmte nodig voor het minutieuze herstel van het instrument. Sofia Hultén stelt in haar praktijk een typologie op punt van het eerherstel van het object, en baseert zich op terugkerende processen van maken en uit elkaar halen, opnieuw maken en opnieuw uit elkaar halen.

“Don’t be frightened. Mr. Gould is here. He will appear in a moment. I’m not, um, as you know, in the habit of speaking on any concert except the Thursday night previews, but a curious situation has arisen, which merits, I think, a word or two. You are about to hear a rather, shall we say, unorthodox performance of the Brahms D Minor Concerto, a performance distinctly different from any I’ve ever heard, or even dreamt of for that matter, in its remarkably broad tempi and its frequent departures from Brahms’ dynamic indications. I cannot say I am in total agreement with Mr. Gould’s conception and this raises the interesting question: «What am I doing conducting it?» I’m conducting it because Mr. Gould is so valid and serious an artist that I must take seriously anything he conceives in good faith and his conception is interesting enough so that I feel you should hear it, too.

But the age old question still remains: «In a concerto, who is the boss; the soloist or the conductor?» The answer is, of course, sometimes one, sometimes the other, depending on the people involved. But almost always, the two manage to get together by persuasion or charm or even threats to achieve a unified performance. I have only once before in my life had to submit to a soloist’s wholly new and incompatible concept and that was the last time I accompanied Mr. Gould. (The audience roared with laughter at this.) But, but this time the discrepancies between our views are so great that I feel I must make this small disclaimer. Then why, to repeat the question, am I conducting it? Why do I not make a minor scandal — get a substitute soloist, or let an assistant conduct? Because I am fascinated, glad to have the chance for a new look at this much-played work; Because, what’s more, there are moments in Mr. Gould’s performance that emerge with astonishing freshness and conviction. Thirdly, because we can all learn something from this extraordinary artist, who is a thinking performer, and finally because there is in music what Dimitri Mitropoulos used to call «the sportive element», that factor of curiosity, adventure, experiment, and I can assure you that it has been an adventure this week collaborating with Mr. Gould on this Brahms concerto and it’s in this spirit of adventure that we now present it to you.”

Leonard Bernstein, 6 April 1962, Carnegie Hall, New York