

die in een bijbehorende tekst op een prachtige, heldere manier beschrijft hoe het wegvallen van de oorspronkelijke sociale en politieke context deze monumenten een nieuw bestaan als sculptuur heeft bezorgd.

Kempenaers: Voor mij zijn het prachtige sculpturen. Ik hou bijvoorbeeld heel veel van uitkragingen. Het *Shipping & Transport College* in Rotterdam van Neutelings en Riedijk heeft dat ook, of het Loeters-gebouw van META in Oostende. Je hebt de indruk dat de zwaartekracht wordt overwonnen.

- Zoals bij de stier van Vojin Bakic die je uit het park hebt laten verwijderen en in de tentoonstelling hebt opgenomen?

Kempenaers: Zonder sokkel is de sculptuur veel krachtiger. Je ziet de dunne pootjes beter. Je krijgt ook de indruk dat de stier de neiging heeft voorover te vallen. Bakic is ook de maker van een van de monumenten die op de foto's te zien zijn.

- Vroeger nodigden je foto's de toeschouwer uit dichterbij te komen en dan weer afstand te nemen. Je kon de compositie overschouwen of op zoek gaan naar details. Dat is nu veranderd, lijkt mij.

Kempenaers: Ja, vroeger maakte ik foto's met een soort van non-motief, waarbij je de neiging had abstractie te maken van het feit dat je naar een landschap keek, waardoor je een nieuw beeld ontwaarde. Maar nu is er een motief waarrond de compositie wordt opgebouwd. Wat dat betreft zijn deze foto's veel eenvoudiger, veel eenduidiger.

Montagne de Miel, 5 december 2007

DE RUIMTE DOOR HET CULTUURLOZE LANDSCHAP GETROKKEN

ENKELE WOORDEN OVER HET WERK VAN KOEN DEPREZ

Koen Deprez is een gedreven man. Hij is alert, aandachtig, gevat, terzake. Hij kan beslissingen nemen, maar hij kan zich ook laten verzinken in een trage tijd. Hij woont in het zuiden van Brussel, in een zelf ontworpen huis dat voorlopig half afgewerkt is gebleven. Je voelt dat hij het op een dag zal afwerken, maar dan wel in één ruk. Hij woont samen met zijn Monique Verelst, hun dochtertje Lune en een dalmatiër. Toen ik hem leerde kennen woonde er nog een tweede hond, een boxer, maar die is intussen overleden.

Het werk van Deprez (architectuur, interieur-architectuur, tentoonstellingsopbouw, sculptuur, meubelontwerp) is een gericht dwalen voorbij de moderniteit. Zijn manier van werken is radicaal, helder, uitgemeten poëtisch, dwars. In een brief aan Adolf Loos eist hij het recht op niet-ascetische ruimtes te bedenken, die hij onder andere vorm geeft door literaire werken door ruimtes te duwen, zodat er onvoorspelbare, schijnbaar decoratieve ruimtes en vormen tevoorschijn komen, uitgevoerd door ambachtslieden die werken met de mooiste materialen.

Wat mij hierin boeit is het besef dat elke strategie die tot nieuwe vormen kan leiden een goede strategie is. Het modernisme van Loos, dat zijn Biedermeier-context is ontgroeid, is verworpen tot een zielloos snijdend mes. Deprez replaceert dit door het pistool uit een moordverhaal van Stefan Themerson dat mij doet denken aan het zelf gesmede pistooltje van Benvenuto Cellini, waarmee die van op honderd pas een duif tussen de ogen schoot.

Wat mij hier ook in boeit is de bloei van een nieuwe barok, als een gestileerde overstroming van losgeslagen zinnebeelden, klanken en texturen die werelden oproepen die op een nieuwe manier zowel radicaal als dandyesk zijn.

HET CULTUURLOZE LANDSCHAP, DE RECHTE LIJN EN ZELFNAVIGATIE

De kunstenaar vertelde mij drie verhalen over zijn ervaringen bij het leger als Kandidaat Reserve Officier, waar hij werd ingedeeld bij een Bataljon Pantserinfanterie.

Koen Deprez: 'In het leger willen ze je twee dingen bijbrengen: hoe je onzichtbaar moet blijven en hoe je de systematiek van de tegenstander kunt achterhalen en daarna ontregelen. Daarvoor hebben ze verschillende technieken, die veel weg hebben van een soort van hogere studies in de stedenbouwkunde. Eigenlijk komt het hierop neer dat het terrein waarover je je beweegt ontdaan wordt van culturele afspraken. De ruimte wordt niet meer politiek of cultureel verklaard. Een straat is niet meer beladen met wat daar

gebeurt. Een boom wordt niet meer bepaald door wat je er al dan niet mee mag doen. Programma's werken niet meer en functies worden geabstraheerd of opgeheven, vooral in stedelijk gebied. Je staat dus in een landschap dat compleet van jou is en compleet niet van jou is. Het is een omgeving waar je geen rechten op hebt, waar je alleen maar doorwaadt, doorloopt, zoals een wolf, die nergens thuis is, maar het zich overal gezellig maakt. Hoe meer je afstand kan nemen van de conventionele manier van kijken, hoe groter je overlevingskansen zijn.'

Het eerste verhaal gaat over FTX, een grootscheepse, Europese legeroefening aan de Oost-Duitse grens, nabij de rivier De Wezer. Deprez bevindt zich in een AIFV, een licht pantservoertuig. Samen met drie andere pantservoertuigen, die zich buiten zijn gezichtsveld bevinden, rijdt hij door het landschap. Ze communiceren met behulp van kaarten en radioverbindingen met keelmicrofoon. Als Deprez zijn tankvoerder de opdracht geeft zich naar een bepaald punt te begeven, krijgt hij de schok van zijn leven. In plaats van de hoofdstraat van een dorpje te gebruiken om bij de kerk te geraken, rijdt de chauffeur door de achtertuintjes van de huizen die aan deze straat palen. Deprez ziet hoe een man, die het gras aan het maaien is, halsoverkop zijn huis in duikelt. De tank verwoest alles, rijdt alles plat, en arriveert op een onverhoedse manier achter de kerk.

In het tweede verhaal vertelt de kunstenaar hoe hij in het leger heeft geleerd 'echte' perspectieven te maken.

Koen Deprez: 'In de architectuur maak je altijd perspectieven met een vluchtpunt. Je snijdt in de wereld en je tekent wat je belangrijk vindt, wat voor jou van belang is. Elk perspectief vertrekt bij een selectieve, beperkende dwarsdoorsnede van de wereld. Ik stelde mijn studenten vaak voor ook te tekenen wat zich achter hen bevond. In het leger is dat normaal. Ze leren je daar schetsen waar je bent. Je krijgt of vervaardigt basisschema's met concentrische cirkels en daarop schets je de wereld rond je. Jij bent het centrum. De cirkels zijn niet op schaal. Hun onderlinge afstand is afhankelijk van afstanden die je zelf inschat. Je tekent alleen zaken die van belang zijn om je te kunnen oriënteren. Je maakt geen selectie van waar je wel naar kijkt en waar niet. Je neemt geen sectie van de omgeving. Je probeert de hele omgeving tegelijk te vatten. Je ziet in de verte een merkwaardig huis. In de buurt daarvan blaft een hond. Dat wordt op je tekening het blaffende huis. Of de grote boom. Of de gele rivier. Zo krijg je een reconstructie van een landschap dat zich 360° rond jou uitstrekt, zonder dat je bepaalt welke elementen in je tekening je al dan niet persoonlijk raken.

Op elke plek waar om tactische redenen wordt haltgehouden, moet je

zo'n schets maken, zodat alle leden van je peloton kunnen communiceren via deze schetsen. Samen, met de rug naar elkaar gekeerd, kunnen ze het hele landschap in het oog houden, zodat iedereen precies weet wat er achter zijn of haar rug gebeurt. Je wordt een vliegenoo. Iedereen neemt een spie van de taart voor zijn rekening. Je leert de anderen vertrouwen. Je rekent erop dat iedereen het nodige doet. Zonodig weet iedereen ook precies in welke richting gekeken moet worden. Mensen die geen architectuur gestudeerd hebben kunnen dat ook heel goed. Die kunnen ook zeggen: het blaffende huis. Die bewegen mee in dezelfde, surrealistische wereld. Het is fascinerend om 360° rond je te kijken. Allerlei punten in de verte vallen samen en vormen een nieuw landschap. De relaties die je legt tussen de verschillende elementen van dit beeld, los van elk programma, elke functie, elke politieke, sociale, culturele of persoonlijke context, creëren nieuwe, onvermoede vormen.'

Het derde verhaal gaat over een oefening, waarbij Deprez zich moest oriënteren met behulp van gefotokopieerde (kleurloze) stafkaarten waar gaten in waren gebrand.

Koen Deprez: 'Onze eindbestemming bevond zich op een plek in een van de gaten. In principe doe je dat door 'azimut te lopen': je in rechte lijnen te bewegen, geleid door een kompas. In het begin is dat moeilijk. Je moet leren je kompas te vertrouwen en je denken in functie daarvan in en uit te schakelen. Tijdens je bewegingen in rechte lijnen maak je schetsen van de omgeving. Eigenlijk breng je het gebied zelf in kaart. Je maakt een kaart die niet uitsluitend gebaseerd is op topografische gegevens en beter werkt. Anderen volgen andere lijnen, maar het resultaat komt op hetzelfde neer. Alle lijnen behoren tot hetzelfde landschap. De verzameling van alle lijnen is het landschap. Het landschap is beheersbaar door verschillende verzamelingen van lijnen, een beetje zoals taalspelen, waarbij de verzameling van alle taalspelen de taal is.

Terwijl je dit doet moet je natuurlijk onzichtbaar blijven. Om je te kunnen oriënteren beweeg je bijvoorbeeld over hoge gedeelten van het landschap, maar nooit op de top, omdat je dan goed te zien bent door het tegenlicht. Je staat of loopt ook niet in dichte groepjes. Mijn tactiek om deze opdracht op te lossen bestond erin over de rand van de kaart te rijden, wat voor de oefening ten strengste verboden was. Het gebied buiten de kaart was ook een gat.

Toen ik later de kans kreeg een onderwijsprogramma samen te stellen voor een kunstschool, heb ik onder andere gebruik gemaakt van mijn ervaring in het leger. Het lesprogramma beschouwde ik als het verplichte landschap dat de student moest doorkruisen en dat we op een bewuste manier konden

voorzien van gaten. Ik dacht aan de manier waarop wolven een landschap doorkruisen. Die volgen loxodromen, terwijl de rest van de wereld in de vorm van concentrische cirkels met hen meebeweegt. Na een tijd veranderen ze wel van richting, maar dan volgen ze opnieuw een loxodroom. Zo zigzaggen ze door het landschap. Ze worden geleid door een innerlijk kompas. Volgens mij hebben studenten ook zo'n innerlijk kompas. Zodra ze hun eigen richting gevonden hebben, die volledig kan ingaan tegen het landschap van het lesprogramma, worden ze gelukkig. Ik noem dat zelfnavigatie. Doorgaans wordt er in het onderwijs van uitgegaan dat de student tabula rasa moet maken. Hij of zij moet alles vergeten wat hij of zij voordien wist en dan kan het professionele werk beginnen. Ik zag dat anders. Volgens mij beschikken alle studenten al over alles wat ze nodig hebben. Ze hebben een onzichtbare rugzak bij waarin al die schatten opgeborgen zitten. De docenten moeten hen alleen helpen alles op een voorzichtige, bruikbare manier uit die rugzak te halen. Het gaat niet om je studierichting, maar om je levensvorm. Hoe kunnen we het innerlijk kompas van elke student zoveel mogelijk ruimte geven? Als je consequent doordenkt en je laat de studenten in rechte lijnen lopen, hun innerlijk kompas volgend, dan is er natuurlijk een grote kans dat ze hun zagezegde vakgebied verlaten. Ze zullen terecht komen op een ander stukje kaart rond de kaart. Dan kan je hen terug op de kaart duwen of gewoon laten afstuderen op een andere kaart. Het sluitstuk binnen elke vorm van onderwijs is het examen. Met dat instrument zorgt de school, het instituut, er automatisch voor dat iedereen op de kaart blijft. In ruil daarvoor krijg je een diploma met daarop een cijfer. Dat cijfer kan je plaatsen op de kaart. Het examen is wat de deurklink, het slot en de sleutel voor de deur zijn. En de deur voor de architectuur.'

OMKERINGEN EN MORMELS

In 1989 werd Deprez, op voordracht van Jan Mot en ter gelegenheid van de eerste editie van het festival Ars Musica, uitgenodigd om in het Flageygebouw een tentoonstelling op te bouwen rond het werk van de architect Joseph Diongre, die onder andere het Flageygebouw heeft ontworpen. Het budget was minimaal. Deprez voorzag een op tachtig centimeter hoogte zwevende, witte camembert die aan vier kabels werd opgehangen in de toren van het gebouw (een zeven verdiepingen hoge vide) en die diende als sokkel voor een maquette van het oude NIR-gebouw. Zes stoelen van Diongre wilde hij tentoonstellen op een tweede, zwevend, wit platform, dat rustte op windverbanden van staalkabels die tussen zes staande balken opgespannen zouden worden. Toen hij met zijn stalen profielen arriveerde, bleken ze echter te kort te zijn om ze tussen de vloer en het plafond te spannen. Daarom

besloot hij de zes stoelen van Diongre te gebruiken als verlengstuk voor de rechtopstaande balken. De stoelen stonden ondersteboven tegen het plafond, ondersteund door de balken, die op hun beurt omhoog geduwd werden door middel van vijzels. Het 'tentoonstellingsmateriaal' werd deel van de 'tentoonstellingsinfrastructuur' en omgekeerd: de zwevende sokkel ging deel uitmaken van een autonoom, vormelijk manifest.

'Door de stoelen ondersteboven te hangen kwamen ze los van hun functie en kon je hun vormgeving veel beter onderscheiden,' vertelt Deprez. 'Later heb ik nog veel tentoonstellingen vormgegeven, waarbij ik geen onderscheid heb gemaakt tussen het tentoongestelde voorwerp en wat je gebruikt om het tentoon te stellen, zodat de tentoonstellingsinfrastructuur op de voorgrond treedt, als sculptuur of architecturale ingreep, en de tentoongestelde voorwerpen lijken deel uit te maken van de achtergrond.'

Dit soort omkeringen keert voortdurend terug in het werk van Deprez. Een prachtig voorbeeld is de manier waarop hij op dit ogenblik een tentoonstelling over het werk van Willem Frederik Hermans aan het voorbereiden is. De voorbije jaren heeft Koen Deprez alle huizen en appartementen opgemeten waarin Hermans ooit heeft gewoond. Uit de muren van elke woning heeft hij een driedimensionale sectie gelicht die hij op ware grootte heeft gereproduceerd. Het resultaat is prachtig. Niet alleen leidde deze werkmethode tot onvoorspelbare vormen, je kan er bijvoorbeeld ook uit aflezen hoe de financiële situatie van Hermans evolueerde. Hoe ouder hij werd, hoe dikker de muren (tot hij aan het eind van zijn leven in Brussel kwam wonen, want daar waren de muren minder dik dan in Parijs). Uiteindelijk zullen deze gereconstrueerde secties gebruikt worden als sokkels om manuscripten tentoon te stellen in de Brusselse Koninklijke Bibliotheek.

Een van Deprez's eerste 'omkeringen' was het ontwerp van een lamp. Gaandeweg was hij er tijdens zijn opleiding van overtuigd geraakt dat hij niet aan interieurarchitectuur kon doen zonder zich ook met de grote schaal bezig te houden. Zo was het ontwerp van een slaapkamer uitgemond in een pretpark in de Ardennen, in Trois Ponts, waar vliegtuigen toekwamen en vertrokken. De slaapkamer zat onder het ijs, er waren pinguïns en je had broodroosters nodig om warm te kunnen eten.

Toen een aantal leden van de Rode Brigades werden gevangen genomen, ontwierp Deprez celdeuren waarvan de klinken aan de kant van de scharnier zaten. 'Ik had de indruk dat ik met een heel klein ding een heel systeem kon uitdrukken of ondermijnen,' vertelt Deprez, 'tenslotte zijn de deur en de klink de kleinste delen van de gevangenis die ook het idee 'gevangenis' uitdrukken. Als je een deurklink aan de kant van de scharnieren zet kan je niet meer naar binnen, alleen maar naar buiten. Je kan wel nog duwen, maar trekken wordt te zwaar.'

Zo is hij er gaandeweg toe gekomen wel met het interieur te werken, maar niet aan designinterieur te doen. 'Ik wilde geen nieuwe designlampen maken zoals je ze kan vinden in grote meubelwinkels: van dat afgekalfd modernisme. Ik heb dan wel een lamp gemaakt, maar dan een lamp die niet in een huis kan. De standaardhoogte van een interieur is 260 centimeter. Mijn lamp was 290 centimeter hoog, zodat ze niet binnen kon in een normaal interieur. Daardoor ging ik haar zien als een schaalmodel. Een schaalmodel voor een monument voor het heelal, voor het grootst mogelijke. Een soort van neoliberaal manifest. (Licht.) Die lamp draaide. Zoals het licht van vuurtorens, natuurlijk, maar ook zoals het draaiende Mercedes-teken op de Martini-toren. Ik heb van die lamp een grote tekening gemaakt waarop ik haar tussen werk van Koolhaas en Leonidov plaats, zodat je ziet hoe ze functioneert tussen architectuurtekens in een stedelijke context. Dat was om de schaal aan te geven. Door die tekening werd de lamp een schaalmodel voor een stuk architectuur.'

Het enige meubel dat Deprez ooit heeft ontworpen en laten uitvoeren, was een driehoekige, marmeren tafel met drie poten. 'Een tafel met drie poten is veel stabielere dan een tafel met vier poten, omdat vloeren nooit perfect waterpas zijn,' vertelt Deprez. 'Een tafel met vier poten gaat wankelen een tafel met drie poten niet.' Oorspronkelijk maakte de tafel deel uit van een installatie waarin twee vormen van perspectief gecombineerd werden: een klassiek, ruimtelijk perspectief dat vorm kreeg in de spits toelopende tafel, en het elektronische perspectief van een televisiescherm dat zich aan het uiteinde van de spits bevond. Op dit scherm waren laag overvliegende, in de richting van de kijker opstijgende vliegtuigen te zien, die een derde, virtuele diagonaal toevoegden aan de installatie.

Tot nog toe heeft Koen Deprez weinig meubels ontworpen, omdat meubels doorgaans beperkt worden door hun programma. Zo vertrekken alle meubels van de veronderstelling dat ze op een horizontale vloer terecht zullen komen. Deprez vindt het fascinerend zich aan dat soort beperkingen te onttrekken. De tafel met drie poten is een eerste, voorzichtig antwoord op de dictatuur van de zogenaamd horizontale vloer. Deprez denkt na over meubels die de mensen niet tot een bepaald gedrag dwingen, maar mogelijkheden creëren voor verschillende vormen van gedrag. Een goed voorbeeld hiervan zijn de met antislipmateriaal beklede schabben op borsthoogte (135 centimeter hoog) die deel uitmaken van de nieuwe inrichting van de foyer van de Brusselse Ancienne Belgique. De vorm van deze tafeltjes wordt bepaald door de richting waarin de mensen geëvacueerd worden als er brand uitbreekt. De mensen gebruiken ze om hun glazen op te zetten, maar ze leunen er ook op met hun ellebogen of ze gaan er aan hangen.

Koen Deprez: 'Een stoel moet een brug slaan tussen mijn lichaam en de wereld. In hun organisatie zijn stoelen veel te vast. Ze zetten ons vast in een

situatie en in een handeling ten opzichte van de ruimte. Ik heb een aantal studenten eens gevraagd een week lang hun ouders te fotograferen om samen te kunnen bestuderen hoe die mensen hun woonruimte gebruikten. Zoals verwacht gebruikten ze de ruimte en de meubels op tal van manieren die niet stroken met de programma's die aan de basis liggen van hun ontwerp. Mensen liggen ondersteboven in hun zetel, ze gebruiken de driezit om spaghetti te eten voor de televisie. Ze ontmoeten elkaar aan het fornuis in de keuken, waar ze zonder het te weten rondjes draaien. Tijdens het telefoneren tasten ze met hun vingers de knobbel van de trapleuning af. Interieurs zijn voor de helft a-architecturaal, ze gaan er tegenin. Opdrachtgevers proberen dit conflict vaak te beschrijven. Ze worstelen ermee, maar ze kunnen het niet verwoorden. Ontwerpers die vasthouden aan strikte programma's kunnen alleen maar aan vormgeving doen. Wie verdergaat dan het programma, kan meer doen dan vormgeven.

Rietveld zei: "Als je wil weten hoe ver je staat als ontwerper, moet je een stoel maken".

Op bepaalde feestjes zit iedereen na drie uur op de grond. Maar als iemand meteen na het binnenkomen op de grond zou gaan zitten, zou dat ongeleefd gevonden worden. Zelfs mensen met dassen zitten na drie uur op de grond. Na drie uur mag het. De dassen worden ook losgemaakt en uitgetrokken. Eigenlijk hebben we hier te maken met een soort van transgressie; je overschrijdt geen grens, maar de grens wordt collectief meegetrokken. "La transgression ne transgresse pas la loi," zei Blanchot, "elle l'emporte avec elle".

Door met meubels te werken zet je mensen vast in een structuur. Daarom probeer ik meubels te maken die de bestaande structuren en verwachtingspatronen ontcrachten. De voorbije vier jaar heb ik gewerkt aan een mormel dat zich niks aantrekt van de dictatuur van de horizontale vloer. Het wordt een meubel dat zonder probleem ook op een schuine of oneffen vloer kan staan. De vorm ervan zal geen enkele vooraf bepaalde of zichtbare zit- of lighouding suggereren, net zoals een rotsblok die je mee naar huis hebt genomen: de manier waarop je hem hebt neergelegd wordt bepalend voor de manier waarop je ernaar kijkt en ermee omgaat. Bij het schetsen van die mormels ga ik een strijd aan met mezelf. Ik maak een schets van een zithouding en draai mijn blad om, zodat de voorgeprogrammeerde vorm onzichtbaar en onbruikbaar wordt. Elk beeld dat aangeeft hoe het meubel gebruikt moet worden belet de ontwikkeling van vormen die verschillende zithoudingen mogelijk maken. Het wordt een mormel met verschillende geledingen, zonder onderkant, bovenkant, zijkant, voorkant of achterkant. De droom is dat je de vorm niet begrijpt wanneer je de ruimte betreedt, maar dat je er – al was het maar uit verveling – gaandeweg en onbewust een relatie mee aangaat. Als de vorm bekleed is met leer, zal de gebruiker vermoeden dat het een zacht voorwerp is. Het uiterlijk zal dus wel een bepaald gedrag

uitlokken, maar het niet dicteren. Het is zoals de ruimte tussen twee wortels van een grote boom in een bos. Je voelt direct of je achterwerk ertussen zal passen of niet. Zo'n effect wil ik bereiken met een zitelement.

Belanden we daardoor in een chaos? Helemaal niet. We komen alleen terecht in een wereld met een eigen wetmatigheid. Sommige mensen zullen het meubel gebruiken om op te gaan zitten, anderen zullen er hun voet op zetten om hun veters te strikken, iets wat we niet mogen doen met een klassiek meubel.

Ik wil een firma vinden die een perfect leren meubel kan maken, met perfect gestikte naden en heel weinig verschillen in de afwerking, zodat het grootste verschil tussen de verschillende exemplaren zal berusten in de manier waarop de verschillende elementen gekanteld worden. Hoe utopischer het project, hoe realistischer het voorgesteld moet worden. Het concreet realiseren van zo'n meubel is een vak apart. Dat heeft iets rauws in zich, als je die koeienvellen ziet liggen en je bedenkt dat die deel gaan uitmaken van iemands interieur. Dat is een stuk platgetrapte koe, bijna.

Mijn pogingen een zitmeubel te ontwerpen dat zich onttrekt aan een heldere lezing, aan een herkenbare, culturele signatuur, heeft te maken met mijn overtuiging dat elke cultuur bestaat uit een verzameling taalspelen die gebruikt worden om om te gaan met een indifferente werkelijkheid. Dat is mij bijvoorbeeld heel sterk opgevallen in Sarajevo. Sarajevo is een lineaire stad die zich in een dal bevindt en waar drie culturen samenwonen. De bergen die de stad omringen, vormen voor elke cultuur andere gegevens. Toch zijn het dezelfde bergen. De kern van mijn werk bestaat erin dat ik het cultuurloze landschap probeer te beamen om tot nieuwe, minder tirannieke vormen te komen.'

DE DUBBELE WAND EN HET OVEREEN LEGGEN VAN PROGRAMMA'S

De drie poten van de driehoekige tafel die hierboven ter sprake kwam waren afkomstig van een project voor strandcabines dat Koen Deprez net voordien had afgewerkt. Op uitnodiging van de architect Alfons Hoppenbrouwers, mocht Deprez in 1987 meedingen in een ontwerpwedstrijd voor strandcabines voor de Belgische kust. 'De organisator was een verffabrikant,' vertelt Deprez, 'je kon met je ellebogen aanvoelen dat het met veel kleurtjes moest zijn.'

Deprez had pas een tekst van Mario Merz gelezen over alle verborgen zaken die zich achter gevels afspelen en niet noodzakelijk beantwoorden aan de vooropgestelde programma's. Hij bedacht hoe die strandcabines gebruikt worden voor allerlei oneigenlijke doeleinden, zoals seksuele ontmoetingen of de opslag van wapens of drugs en ontwierp strandcabines die de vorm aannamen van gesloten, metalen cilinders die op drie poten van twee à

drie meter hoog stonden. De cabines, die zowel aan paalwoningen als aan middeleeuwse ridderhelmen deden denken, hadden maar één raampje, meer een klein kijkgat, dat geen uitzicht gaf op zee, maar terugstaarde naar de gebouwen op de dijk. Zo ontstonden twee stomme rijen van soldaten, die roerloos naar elkaar keken, een dubbele wand, twee spiegels, een lange gang voor spitsroedenlopers. 'Ineens werd het strand een ruimte,' vertelt Deprez, 'nu bloedt de ruimte weg'.

Drie maquettes van deze strandcabines werden tentoongesteld in het Oostendse PMMK. De toenmalige directeur van dit museum, Willy Vandenbussche, beschouwde Deprez als een gek, omdat hij mensen 's zomers in niet geïsoleerde stalen kokers wilde steken.

De ingang van de cabines bevond zich onderaan. Bij eb bereikte je ze door middel van een laddertje, bij vloed bereikte je ze al zwemmend.

Als alternatief had Deprez nog een tweede soort cabines ontworpen: stoomwolkjes die het mogelijk maakten je ongezien om te kleden. (Luc Deleu stelde als oplossing een naaktstrand voor.) 'De wolkjes deden denken aan rook,' aldus Deprez, 'zodat je de indruk kreeg dat het landschap in brand stond. Een beetje zoals in IJsland, eigenlijk.'

Het beeld van een dubbele, doorzichtige wand keert terug in tal van projecten, bijvoorbeeld in Europakruispunt, een uit de jaren tachtig daterend stedenbouwkundig wedstrijdontwerp voor het voorplein van het Brusselse Centraal Station. Niet alleen omwille van de aanwezigheid van een doorzichtige wand, die verschillende programma's elkaar laat overlappen, maar ook omwille van dit overlappen zelf.

Koen Deprez: 'Eigenlijk is het voorplein van het Centraal Station een overdekte kuil. Ik stelde voor deze kuil af te dekken met een platte, betonnen plaat waarop uitgelichte sportinfrastructuren waren aangebracht, zodat je er zowel 's nachts als overdag kon sporten. Ondergronds werd één wand van de spoortunnel vervangen door een glazen afscheiding. Op een tekening zie je een basketbalkorf die aan deze glazen wand bevestigd is. Op de achtergrond zie je een perron. Het ontwerp was geïnspireerd door een vluchtige ontmoeting met Carl Lewis in de Kruidtuin. Hij was daar aan het trainen voor de Memorial Ivo Van Damme. Het had mij als student getroffen dat deze atleet lak had aan het eigenlijke programma van dat park, dat niet ontworpen is voor de training van topatleten. Daarom wilde ik een plek creëren waar de levens van allerlei verschillende soorten mensen elkaar zouden kruisen. Je hebt de mensen die toekomen met de trein, die gaan werken en die 's avonds weer vertrekken. Dan heb je de plaatselijke bevolking, de toeristen en de bezoekers van plaatselijke musea, concertzalen en bibliotheken. Al die mensen kwamen samen op één tablet, zoals ik dat noemde. De programma's van een station en een parkeerplaats werden gecombineerd met het programma sport. De

sportactiviteiten vonden niet plaats op afgezonderde plekken. De hele locatie was beschikbaar om aan sport te doen. Overal zag je mensen sporten.

Het project werd verworpen, omdat het geen rekening hield met een aantal lelijke gebouwen die er al stonden. Ik was ontgoocheld, ik was ervan uitgegaan dat ik zou winnen. Ik was twintig toen. Uiteindelijk kwamen er twee tentoonstellingen die georganiseerd waren door de Leuvense universiteit. Er werden 18 projecten geselecteerd. Het mijne stond erbij. Ik was blij dat de architectuurwereld mijn ontwerp als architectuur beschouwde, terwijl ik de architectuur toch zoveel mogelijk had willen vermijden, omdat vooral de sport mij interesseerde.

Jaren later maakte ik kennis met het werk *L'Invention du quotidien* van Michel de Certeau, waarin betoogd wordt dat de mensen op hun eigen manier de weg in een stad vinden en dat we raar zouden opkijken als we een reconstructie zouden maken van hun bewegingen. De mensen zijn niet gek, zei hij. Zijn werk scheert rakelings langs de taalspelen van Wittgenstein. De vorm ervan deed mij erg denken aan de betrachtingen van Europakruispunt.

EEN SPEL VAN VORMEN, HET PROGRAMMA EN DE FUNCTIE VOORBIJ (‘AGRESSIEPARK’ EN ‘HUIS VOOR DRIE MANNEN’)

Een constante in Deprez's werk komt hierop neer dat hij bij het ontwerpen niet vertrekt vanuit functies, maar vanuit vormen en concepten. Eén van de meest consequente toepassingen hiervan is *Agressiepark* uit 1984. Dit park bestaat uit een dubbele wand die een ring vormt over de hele aardbol, een beetje zoals een holle, Chinese muur. Binnen deze dubbele wand, die ook enkele politieke probleemgebieden doorkruist, is alles toegestaan. Er gelden geen wetten. Iedereen kan er zijn lusten botvieren en zijn twisten uitvechten. Bij dit project hoort een tekening waarop Deprez een fragment van deze lineaire 'stadstaat' heeft uitgetekend, op een manier die hem aan de 'écriture automatique' doet denken: De tekening ontstond in een diagonale beweging van onder naar boven en van links naar rechts, waarbij de ene figuur de andere opriep. Je herkent onder andere een half basketbalveld en een half tennisveld die aan elkaar gekleefd werden.

Een andere mooi voorbeeld van Deprez's werkwijze is het *Huis voor drie mannen*. Dit 'huis' is eigenlijk een module, een balkvormige, in het midden geknakte huls, die je kan bekijken als een soort van leegstaande vuurtoren of bergghut, die tijdelijk benut wordt als atelier. De constructie is een schuilplaats. Je kan er werken of er vertoeven, maar er langdurig wonen is niet mogelijk: er is geen elektriciteit of verwarming en er zitten geen ruiten in de gaten in de muren. Deze gaten zijn klein, zoals in al Deprez's ontwerpen. Binnen vind je het chiaroscuro van Romaanse kerken of bunkers. Bovenop de constructie bevindt zich wel een doorzichtige koepel. 'Als alles gesloten is, heb je de

neiging naar boven te gaan, naar het licht. Zoals in de barok. Die had ook de intentie van ons naar boven te nijpen,' vertelt Deprez. Verder kan je stellen dat de constructie uiteenvalt in heldere, geometrische volumes, waarvan het buitenaanzicht geen functies of programma's vertaalt.

Huis voor drie mannen is een schuilplaats, maar tegelijk wil het ook zichtbaar zijn, als teken, als oriëntatiepunt. Tekenend in dit verband is dat de jonge Koen Deprez ooit Rem Koolhaas heeft uitgenodigd om in Brussel te komen kijken naar het draaiende Mercedes-teken bovenop de Martini-toren. Deprez vertelt dat Koolhaas onder de indruk was van het architecturale effect van dit reclame-element. 'Het was zeker niet de grootste building in Brussel,' vertelt Deprez, 'maar wel de building met de grootste architecturale impact.'

Dit verhaal vertelt ons iets over de gedrevenheid van deze kunstenaar. Koen Deprez is een man van rechte lijnen. Hij denkt in termen van muren (in de zin van dubbele wanden) en gaten. Het gat bepaalt de muur. Het gat is levend geworden, geredde ruimte. Het gat duidt op een opportuniteit, op een beslissing. De holte in een rotswand of de kom tussen de wortels van een dikke boom nodigen ons uit om plaats te nemen. We schikken ons naar de beschikbare holttes. Het doel van de ontwerper is holttes te maken. Tal van tekeningen zijn opgebouwd uit minstens twee lagen. Het lijkt alsof de ontwerper zijn tekenblad één, twee of drie keer in de diepte duwt om een gat voor zichzelf te creëren. Ademruimte. Bewegruimte. Renruimte. Wetteloze ruimte.

Aan de andere kant wordt Koen Deprez aangetrokken tot het obstakel, dat ons kan vrijmaken. Het Mercedes-teken wordt een oriënteringspunt. De Martini-toren wordt een vuurtoren. Een Empire State building. *Huis voor drie mannen*, het schuiloord, is zichtbaar van ver. Het is kwetsbaar. Het toont zich. Het reveleert ons niets van wat zich binnen afspeelt. Zelfs de mannen die vanuit de koepel de omgeving kunnen overzien zijn vanop de begane grond niet te zien. Vanuit louter strategisch oogpunt gezien is de opzichtige plek van het 'huis' een blunder. De mannen bevinden zich weliswaar in een soort van observatorium, van waaruit ze zowel de hemel als een horizon van 360° kunnen afspeuren, maar ze vormen ook een mikpunt voor andere observatoren. Mikpunt, kruispunt, trefpunt, oriënteringspunt, maar vooral teken. Het bouwsel is in de eerste plaats een teken, pas daarna blijkt het ook bruikbaar te zijn. Maar hoe meer dit kraaiennest een teken wordt, hoe bruikbaarder het ook wordt. En kwetsbaarder.

Het gat is huls geworden, slakkenhuis, beschutte werkplaats, tijdelijk harnas, paravent, windscherm en mirador. De bewoner verbergt zich, maar stelt zich tegelijk kwetsbaar op. De huls wordt obstakel voor de anderen. Als obstakel, als stoornis, krijgt het de waarde van een teken.

Beide kanten van Koen Deprez's persoonlijkheid (het zoeken naar beschuttende hulzen en het oprichten van kwetsbare obstakel-tekenen) komen samen in een vroege herinnering.

In 1978 bezoekt Koen Deprez de overzichtstentoonstelling van Panamarenko in het Paleis voor Schone Kunsten. Hij is dan zestien jaar oud. Hij is het meest onder de indruk van *Afwasbak*. Dit werk is een reconstructie van een beeld dat Panamarenko in het leger heeft gezien. Het bestaat voornamelijk uit blik, karton en plexiglas. Het stelt een nogal grote, vierkantige bak met afgeronde hoeken voor, waarin schots en scheef potten en kannen schijnbaar half onder water liggen. Het wateroppervlak wordt voorgesteld door een transparante, plexiglazen plaat. Het gedeelte van het vaatwerk dat zich boven het wateroppervlak bevindt is op deze plexiglazen plaat geplakt. Op de plaats waar ze het plexiglas raken, zijn rond deze voorwerpen, op het plexiglas, afgeronde strookjes karton geplakt, die de illusie van een schaduw of een rimpeling in het water oproepen. Voor Panamarenko bestond de inzet van dit werk erin een jeugdherinnering met nieuwe materialen te reconstrueren in de vorm van een driedimensionaal lappendeken, een aan elkaar genaaide, transparante, heldere sculptuur van Picasso of Rik Poot, een soort van verkreukelde cockpit. Het werk treft mij door de eenvoudige materialen en technieken waarmee zowel een banaal voorwerp als een wonderlijk verschijnsel zoals lichtbreking benaderd worden. Allicht heeft de jonge Koen Deprez dezelfde zaken opgemerkt.

Hij moet echter ook hebben opgemerkt, vooral na het zien van de andere werken die te zien waren op deze tentoonstelling, dat het bouwen van knullige huisjes, gammele schuiloorde en vermomde cockpits in het werk *Afwasbak* een soort van abstracte, bijna anonieme vorm heeft gekregen. Waarom zou dit beeld Panamarenko zo hebben getroffen? Zou hij in het leger heimwee hebben gehad tijdens het afwassen? En is het mogelijk dat deze afwasbak voor hem tegelijk een soort van cockpit was, een geschutskoepel, een plek waar hij zich beschut kon wanen, ook al vormde hij zo juist een doelwit? De keuken als beschutte ruimte, waar je niet alleen bent. De keuken als ruimte waar je zichtbaar en kwetsbaar bent, beschermd door je moeder.

Wat Koen Deprez blijft boeien in dit beeld, denk ik, is in de eerste plaats de vorm ervan: de dubbele ruimte die ontstaat door de scheiding van het plexiglas. Hier komen twee formele eigenschappen van Deprez's werk samen: de dubbele wand en het tot teken geworden obstakel. We kijken naar Panamarenkos *Afwasbak* als naar een zeeslag, de maquette van een stad, een schijnbaar toevallig samenspel van vormen, een opvallende buitenkant en een verborgen diepte. We zien de overeenkomst tussen de kannen en Deprez's woningen: het zijn hulzen die ons niets vertellen over hun binnenkant. Bovendien verdwijnen ze achter een half doorzichtige wand, die omkaderd is als een raam, als een vierkante patrijspoort.

Een week nadat ik Deprez zelfgemaakte detailfoto's van *Afwasbak* opstuurde, vertelde hij mij dat hij een overeenkomst had gezien tussen dit werk en een meer in IJsland dat hij al drie keer heeft bezocht, waaronder twee keer met zijn studenten: het ijsmeer Jökulsárlón. Zoals in *Afwasbak* de kannen scheef in het water lijken te dobberen, zo drijven daar grote ijsblokken rond. Het is een magisch landschap, omdat de ijsbergen onder invloed van weer, wind en stromingen zachtjes van plaats veranderen. Als je een tijdje niet hebt opgelet en je je niet hebt verplaatst, is je hele omgeving veranderd. (Het omgekeerde van wat er gebeurt als je een berg beklimt via een slingerend pad.) De ijsbergen hebben de meest grillige, ondenkbare vormen en kleuren. Samen vormen ze voortdurend wisselende, altijd prachtige composities.

'Ik doe graag de afwas,' vertelt Deprez. 'Het heeft iets rustgevends. De meest heterogene voorwerpen krijgen iets harmonisch wanneer je ze samen onderdompelt. Hetzelfde zie je gebeuren bij het ijsmeer Jökulsárlón. Er ontstaat een steeds wisselende harmonie.'

Eerder had Deprez mij al verteld dat de tijd in de buurt van het ijsmeer veel trager lijkt te verstrijken. 'Het landschap is mooi, maar het heeft ook een heel rauwe kant. Het heeft iets ontsmettends. Alle bijzaken die mensen normaal bezighouden, verdwijnen op de achtergrond. Ze worden weggewassen.' Daarom bezocht Deprez het meer ook met zijn studenten interieurarchitectuur, die worden opgeleid voor een vak dat volgens hem snel vervalt in eindeloos technisch gepruts en andere beuzelarijen.

Als ik mij Koen Deprez voorstel, wandelend op de oever van dit ijsmeer, dan herinner ik mij dat hij vertelde dat het eerste wat hij leerde bij Koolhaas, toen hij als jongeling op diens bureau werkte, was dat hij een plan zo laag mogelijk moest bekijken, gehurkt, met de ogen net boven het werkblad. Zo begrijpen we wat er in IJsland moet zijn gebeurd. Ineens bevond Deprez zich op de rand van *Afwasbak*, op schaal gebracht, en overzag hij het tumult van dit werk alsof hij bij Koolhaas een plan van opzij bekeek. Hij woonde in de wereld waar de kleine dingen groot zijn en de grote dingen, bekeken op de werktafel van de Grote Bouwmeester, onooglijk klein.

COLLAGES

Deprez vertelt dat planologen en architecten de neiging hebben de wereld van bovenuit bekijken, omdat je op een horizontale manier geen overzicht hebt. Bovendien zijn er de beperkingen van perspectieftekeningen, die meestal niet genoeg 'ruimte' overlaten, omdat de tekenaar teveel moet duiden. De collage biedt een uitweg. Je kan een diepte en een atmosfeer suggereren die nieuwe beelden een grotere werkelijkheidswaarde verlenen zonder ze te laten inboeten aan poëzie.

‘Ik heb ooit een collage nagemaakt met Photoshop,’ vertelt Deprez, ‘maar dat lukte niet. Photoshop vergt een andere aanpak. De kracht van de collage schuilt in het accident, het verkeerd snijden, de stunteligheid, het niet op elkaar afgestemd zijn.’

De meeste sculpturen van Panamarenko zijn assemblages van vormen, technieken en materialen die op een ongebruikelijke manier worden samengebracht. De poëzie die ze oproepen heeft ongetwijfeld te maken met de collageachtige structuur van de ons omringende werkelijkheid, die wij doorgaans op een vereenvoudigende manier bekijken en ten slotte ook zoveel mogelijk willen laten lijken op de enge, neurotische manier waarop we haar bekijken en duiden.

De heterogene structuur van de collage keert terug in de samengestelde aard van Deprez’s ontwerpen. Niet alleen waar het gaat om het samenbrengen en door transparanties laten samenvloeien van verschillende programma’s (bijvoorbeeld een basketbalspeler die zijn bal gooit in de richting van een treinperron in *Europakruispunt*), maar ook in de eigenlijke structuur van de sculpturale voorstellen. We maakten al melding van de taps toelopende tafel met de televisie-monitor. We zouden echter ook kunnen wijzen op Deprez’s grote project voor het Brusselse Beurspaleis. Als we naar dit sculpturale voorstel kijken, dan zien we hoe het uiteenvalt in vier evenwaardige, maar totaal verschillende delen: een met bladgoud beklede schijf, een brug, een hydraulische poot en een kom. Voor het Rijksmuseum in Amsterdam plaatste hij een triomfboog in de vorm van een voetgangersbrug, die aan elke zijde van de straat op een vrachtwagen rustte. Zelf voorzag hij twee trappen als sluitstuk tussen de vrachtwagens en de brug. De vrachtwagens, waarvan de vering verwijderd was, werden ondersteund door extra poten.

Literair meer bevoegen schrijvers zouden hier verwijzen naar Odradek of andere, in de mythologie beschreven, samengestelde wezens. Wat ons interesseert is de boeiende zoektocht naar een nieuwe economie en functionaliteit, die probeert verder te gaan dan de programmatische ‘helderheid’ en kortzichtigheid van het modernisme. Ik ben geen kenner van de architectuur, maar ik weet wel dat mensen als Luc Deleu, Rem Koolhaas en Peter Eisenman op hun manier hebben geprobeerd diezelfde grenzen te verleggen. Luc Deleu door verborgen, mathematische structuren te laten ogen als chaos, Peter Eisenman door de structuur van gebouwen te voorzien van valstrikken en schijnbewegingen en Koolhaas door zichzelf voortdurend te herschrijven.

Bij Koen Deprez treedt onder andere een nieuwe onleesbaarheid en een nieuwe economie op door geen onderscheid te maken tussen architectuur en interieurarchitectuur. Zijn ontwerpen zijn totaal. De kleinste onderdelen van een ontwerp worden verzorgd. Ook in de maquettes, die verbluffend gedetailleerd zijn. In die zin plaatst hij zich in de traditie van de gotiek, die via de neogotiek en de art nouveau, ononderbroken geleid heeft tot Bauhaus.

Het duidelijkst is dit in de realisatie van een appartement in het West-Vlaamse stadje Izegem. Vrijwel alle onderdelen van dit appartement werden ontworpen door Deprez, die de technische uitvoering en de plaatsing van elk element op de voet volgt. Dit kan gaan om een WC-bril die van links naar rechts openklapt, zoals een boek; een deurknop van messing met een verborgen uitstulping die een indruk in je hand achterlaat; of een metalen plint met een inscriptie in spiegelschrift. Net zoals Luc Deleu het arrangement van *Der schöne blaue Donau* gebruikte als onderlegger voor de spreiding van de functies in een stedenbouwkundig ontwerp, gebruikt Deprez hier de roman *De God Denkbaar Denkbaar de God* van W. F. Hermans voor het komen tot een minder leesbare, zij het wel strak vormgegeven leefruimte. De ruimte kan gelezen worden als een tovertuin vol chiffrés, zoals de gedichten van John Donne, maar ze kan ook gewoon ervaren worden als een grillige, mysterieuze vorm. Onnodig te zeggen dat ook hier de dubbele, glazen wanden niet ontbreken, bijvoorbeeld in de vorm van een 15 meter lange, amper 20 centimeter diepe wandkast met glazen deuren. Ergens bevindt zich zelfs een onbereikbare kamer die enkel zichtbaar is doorheen een doorkijkspiegel.

Het appartement in Izegem is een ruimte die over beelden en woorden is gestruikeld. Honderden accidenten, beelden, vormen, openingen, spiegels, dubbele wanden, materialen, kleuren, indelingen doen denken aan de held van Cronenbergs film *The Fly*, die aan het eind van de film genetisch gekruist wordt met een machine. Twee organismen worden door elkaar geduwd om tot nieuwe, onvoorspelbare vormen te komen. De wetteloosheid van de romanstructuur maakt dit mogelijk. Deprez heeft in de romans van Hermans de vrijheid van Wittgensteins taalspelen herkend, die in de romaneske ruimte absoluut wordt, omdat er geen utilitaire criteria gelden. Door de absolute, niet door pragmatische doeleinden belemmerde vrijheid van een romanstructuur driedimensionaal door een ruimte te duwen, geeft Deprez een nieuw antwoord op het functionalisme.

DE NACHT

Iemand die Deprez al vroeg heeft beïnvloed is Jack Goldstein, een kunstenaar die bekend was voor zijn nachtschilderijen: schijnbaar mislukte, onderbelichte foto’s die sterke nabeelden opriepen. Een voorbeeld van deze invloed vind je in een met koffie geschilderde tekening van een nachtelijk zicht op het *Huis voor Bruno Mussolini*.

Het idee dat de nacht het licht mogelijk maakt keert terug in tal van ontwerpen. Deprez’s ontwerpen worden van bovenuit belicht door middel van een koepel. De lichtopeningen in de gevels zijn smal: ze doen denken aan kijkgleuven of schietgaten. Gedeeltelijke redenen hiervoor zijn de onwil

de architectuur en de gevels te onderwerpen aan enig leesbaar programma en de wens ook het dagelijkse gebruik van het gebouw, dat in deze ontwerpen uiteraard niet noodzakelijk samenhangt met de structuur ervan, onzichtbaar te maken voor mensen die van buiten naar binnen willen kijken. Mij doet dit denken aan bunkers, pantservoertuigen of harnassen, maar ook aan vroegromaanse architectuur en de gebedshuizen van Le Corbusier of Peter Zumthor.

Kleine openingen, hoog aangebracht, volstaan vaak om reusachtige vroegromaanse kerken te verlichten. De verlichting is genuanceerd. Ze doet denken aan de grijswaarden in de films van Bergman of aan het schuin invallende licht in schilderijen van Rembrandt, Vermeer, Caravaggio en zoveel andere schilders. Het licht is niet hard en ongenadig, zoals bij Manet of Hopper. Het gezicht kent nog schaduw.

De nacht is ook de achtergrond van elke dubbele wand, elke projectie, elke toverij. Wij kunnen niets dan schimmen tevoorschijn toveren, die ons helpen vat te krijgen op de nacht, maar die haar nooit kunnen laten verdwijnen. Elke architectuur, elk interieur, elke sculptuur, elke tekening in het oeuvre van Deprez plaatst zich temidden van de nacht. Soms een beetje naar voren geschoven, lichtjes verlicht, maar nooit in een arrogante, schijnbaar alles verklarende en al het andere verdrukkende schijnwerper. Het voorstel is beslist, gedreven en strak, maar het trekt zich nooit los uit de schaduw. Elk voorwerp, elk voorstel, herinnert eraan dat de nacht voor ons pas zichtbaar werd door de uitvinding van het woord en het beeld, zodat geen van beide ooit zonder schaduw kunnen zijn.

Montagne de Miel, 3 maart 2006

DE KUNST VAN DE ONTMOETING

ENKELE WOORDEN OVER HET WERK VAN ANGEL VERGARA

Angel Vergara is in 1958 geboren in het stadje Mieres, in de mijnwerkersstreek van Asturië. In 1964 leidde een grotestaking met de daarop volgende repressie door Franco tot de emigratie van 100.000 Asturiërs, waaronder de familie Vergara. Zijn vader, een mijnwerker die ook als schoenmakersgast had gewerkt, kwam alleen naar Brussel en liet zijn familie overkomen zodra hij werk had gevonden bij Michelin en een plaats om te wonen in de Nieuwlandstraat. Later werd hij taxichauffeur, heel even café-uitbater en uiteindelijk schoenmaker.

Rond 1987 begint Vergara zich te verplaatsen als 'Straatman', een vaak ongenooddeelnemer aan publieke gebeurtenissen die, verborgen onder een wit laken, schetsen maakt van wat hij rond zich hoort gebeuren. De typische vermeldingen op deze schetsjes (het uur, namen van personen, kruisjes en lijnen die verplaatsingen aanduiden, woorden die gebeurtenissen of gesprekken aanduiden) vinden we nu terug op de grote schilderijen.

Ik heb al vaak met Vergara samengewerkt. Op de dag dat ik hem ontmoet voor het gesprek dat hieronder gedeeltelijk wordt weergegeven, heeft hij net de eerste veertig bladzijden van een pas verschenen boekje 'Esthétique relationelle' van Nicolas Bourriaud gelezen.

Angel Vergara: Het geeft moed te zien hoe iemand er eindelijk in is geslaagd een soort van overzicht te geven van een bepaald soort kunst die in de jaren negentig blijkbaar overal tegelijk is ontstaan. Bourriaud heeft het over een nieuw soort artistieke praxis die niet meer gebonden is aan een specifieke tentoonstellingsplaats. De vorm ervan bestaat in de meerwaarde van een uitwisseling tussen twee personen. Bijvoorbeeld een man die foto's maakt van arbeiders en heel grote vergrotingen van die foto's naast de uitgang van de fabriek hangt. Die nieuwe kunstvormen maken meestal geen gebruik van de nieuwe communicatievormen, omdat die functioneren zoals autosnelwegen: je hebt altijd dezelfde op- en afritten. Hun vorm is het resultaat van een ontmoeting tussen minstens twee personen. Het kan zelfs zijn dat er helemaal geen voorwerp aan te pas komt.

Vandaar het belang van de handel, de economie, de transacties, de tarieven, de politieke actualiteit en de performances in mijn werk. Sommige mensen zien de door mij aangeklede cafetaria in het S.M.A.K. bijvoorbeeld als een decor. Eigenlijk kan je alleen maar over een decor spreken als ik in mijn opzet ben mislukt. Een echt decor heft zichzelf op zodra het functioneel wordt. Dan houdt het op decor te zijn. De manier waarop ik die cafetaria heb geschilderd vormt eigenlijk een aanzet tot een bepaalde wisselwerking met de gebruikers. Het tegenovergestelde kan ook, natuurlijk, zoals met de decors van Broodthaers, die hij op zichzelf liet bestaan.