

Het Verbond

Pietje Tegenbosch

Op een eenvoudig betonnen bankje - dat zo weggehaald zou kunnen zijn van een stenig plein in de grote stad – liggen drie kussens van gietijzer. Roestvorming heeft de kussens een warm roodbruine kleur gegeven. De kussens liggen slap op de bank, alsof hun vulling is ingezakt en daarmee hun oorspronkelijke stoere bolle vorm is verworpen tot een lege huls. Bij het linker kussen piept een puntje over de rand van de bank, terwijl het middelste er al wat verder overheen hangt. Het derde kussen lijkt wel van de bank af te glijden door de geplooidde hoekflap die zich vol overgave aan de zwaartekracht gewonnen dreigt te geven.

Vabanque, 1983, is een vroeg werk van Dorothé Jehoel. Het beeld laat de invloed zien van de artistieke context waarin Jehoel zich als beeldhouwer aan het begin van haar carrière bevindt. Tegelijk lijkt deze sculptuur al vooruit te grijpen op haar latere ontwikkeling. De titel *Vabanque* zou je kunnen vertalen als, 'Nou goed dan, een bank', en verradt een weifelende toenadering tot het gebruik van elementen uit de werkelijkheid – figuratie - in haar abstracte beelden. Die aanvankelijke aarzeling is in het meest recente werk van Dorothé Jehoel uitgegroeid tot een innige omhelzing. Zowel in haar vrije werk als in de beelden die ze maakt in het kader van opdrachten, getuigen haar objecten van inspiratiebronnen als machines, onderdelen van apparaten, industriële materialen en producten. Soms is er zelfs sprake van expliciete verwijzingen naar de menselijke figuur, zoals in het bronzen beeld *Haasje over*, uit 2002, waarbij een koddige, samengestelde vorm die lijkt op een Michelin-mannetje parmantig over een gestileerde boon springt. Steeds nadrukkelijker vormen die realistische motieven de aanleiding om de formele aspecten van haar beeldhouwkunst – waarin vorm altijd een hoofdrol speelt – te onderzoeken.

Als Jehoel in 1974 afstudeert aan de afdeling beeldhouwen van de Koninklijke Academie voor Kunst en Vormgeving in Den Bosch doet de roep van de Amerikaanse minimal art zich ook in Europa volop gelden. De vloeren van de musea zijn bedekt met de stalen vloertegels van Carl André, en ook de objecten van Donald Judd, de lichtsculpturen van Dan Flavin en de ruimtelijke, mathematische constructies van Sol Lewitt zijn toonaangevend op internationale tentoonstellingen.

De voorliefde van de minimal art voor eenvoudige, geometrische vormen, zoals rechthoeken, vierkanten en kubussen, is herkenbaar in de eerste objecten die Jehoel na haar eindexamen maakt. Ook de sequensen, de heldere structuur waarin de geometrische vormen zich doorgaans herhalen, zijn aanwezig. Haar beelden zijn gerelateerd aan de menselijke maat en gaan, mede door het feit dat ze het zonder een klassieke sokkel moeten stellen, een directe relatie aan met de ruimte waarin ze zich bevinden.

Jehoel had op de academie, vooral dankzij haar docent Frans Peters, ruimschoots geëxperimenteerd met kunststoffen. Haar vormentaal van strak gepolijste, ronde, organische vormen, soms met afgeplatte kanten, leende zich daar uitstekend voor. Bovendien werkte ze graag met kleur. Eind jaren zeventig, begin jaren tachtig stapt ze echter (tijdelijk) over op robuustere materialen als brons en ijzer. Jehoel is niet geïnteresseerd in een subjectieve expressiviteit en is wars van symboliek of literaire verwijzingen. Net als haar leermeesters wijst ze iedere vorm van mimesis af. Ook zij is de mening toegedaan dat kunst alleen naar zichzelf dient te verwijzen. Toch zit er een addertje onder het gras. Een vroeg werk als *Vabanque* is enerzijds weliswaar een exponent van de tijdgeest, anderzijds speelt het bankje ook een intrigerend spel met het strenge erfgoed van haar artistieke vaders. Want de roestbruine kussens mogen dan misschien op een Carl André lijken, háár kussens zijn wel van het slappe soort, en al is er in al het werk van Jehoel uit deze periode sprake van series en sequensen, toch is het bankje vooral ook een sokkel en daarmee een kritisch commentaar op dat wat haar omgeving haar te bieden had. Wat bijvoorbeeld te denken van de associatie met leer die de rulle huid van het gietijzer van de drie kussens oproept? Of van de lichamelijke die uit het liggen van de kussens spreekt? De magie van de bank van Jehoel is gelegen in de onderhuidse spanning die de opstand tegen de voorgaande generatie kunstenaars in dit stadium van haar ontwikkeling teweeg brengt.

Van meet af aan is het keurslijf van de regels van het minimalisme Dorothé Jehoel in feite te strak en lijkt ze over de schouders van de vaders naar het werk van klassiek moderne grootvaders als Hans Arp, Henry Moore, Barbara Hepworth of Anthony Caro te lonken, met name als ze zich laat meeslepen door haar liefde voor ronde, organische vormen. Jehoel is geïnteresseerd in klassiek beeldhouwkunstige principes. Zo heeft ze altijd een fascinatie gehad voor hangende vormen die ze naar believen kan laten uitstulpen of indeuken. In 1974 maakt ze een werk, *Hanger*, dat bestaat uit een roestige paal – gebaseerd op het concept van een geabstraheerde tak – met daaroverheen hangend een bolle, gladde flap van witte kunststof. De weke vorm en de bleke kleur van de flap contrasteren met het ongenaakbare van de stalen paal. Tegelijk voegt de vorm zich helemaal naar die drager. Jehoel kreeg het idee voor dit beeld toen ze bij haar dagelijkse wandeling met de hond een boom zag waarvan de bast zich om een stuk prikkeldraad had gevormd. De invloed van een hard, artificieel element op de natuur intrigeerde haar.

Rond 1983 is het werken met organische vormen uitgeput en gaat Jehoel op zoek naar een andere beeldtaal. In de periode daarvoor maakte ze veelvuldig gebruik van kunststof en staal, maar ook van klassieke materialen als marmer, hardsteen, gietijzer en brons. Nu begint ze te experimenteren met een combinatie van plaatmateriaal en draad wat resulteert in kleine objecten van zo'n dertig centimeter hoog. Het ongecompliceerde maken, het

lassen en in elkaar zetten van losse elementen, en het snelle resultaat bevallen haar. Ook het gebruik van standaard (plaat)materialen stamt uit deze periode. De taal van haar beelden verandert: de tegenstelling wordt een vruchtbaar stijlmiddel. Jehoel stort zich op het componeren, en alweer blijkt het een reactie op de omgeving die in de ban is van Memphis en andere postmoderne benaderingen. Expressie, kleur en decoratie zijn niet langer taboe. Speelse vorm- en stijlcitaten doorbreken de hokjesgeest van het modernisme.

Jehoel doet haar voordeel met de nieuwe vrijheid. Voor haar breekt de periode aan waarin ze haar eerste in een reeks van opdrachten in de openbare ruimte realiseert. Ze blaast haar kleine werken als het ware op tot grote formaten en probeert ook binnen die proporties het speelse karakter van haar kleine composities te behouden. De buitenbeelden van Jehoel - zoals bijvoorbeeld *Twist* uit 1986, een beeld dat aanvankelijk in Rotterdam stond, vlakbij de paalwoningen van Piet Blom, en later werd verplaatst naar Helmond - zijn meestal opgebouwd uit verschillende elementen die elkaar raken, op elkaar leunen en vaak ook doorkruisen. Piramidevormen, cilinders, bochtvormen, al dan niet versierd met uitsteeksels leveren een geheel op dat een ode lijkt aan het spelen met vorm. Meestal lijkt het alsof ze toevallig terecht zijn gekomen op de plek waar ze staan, zomaar achtergelaten. Niet altijd zijn deze grote werken van kleurig staal, soms zijn ze ook van hardsteen (*Square dance*, 1989), van brons of zelfs van hout (*Erato*, 1988).

Eind jaren tachtig keert ze terug naar meer organisch ogende beelden, opnieuw in staal en vaak gemaakt van bestaande onderdelen uit de industrie. Zo gebruikt ze 'bochten' in combinatie met geometrische vormen. Kleur speelt een ondergeschikte rol en is over het algemeen gebaseerd op intuïtieve keuzes. In 1993 ontstaat het eerste beeld, *It crossed my mind*, dat Jehoel helemaal op de computer heeft voorbereid in de vorm van een exacte tekening. Het is een complexe constructie van een donker dubbel kruis met een knalrode dubbele kegel, waarbij beide vormen zichtbaar moeten blijven. Alleen met behulp van de computer lukt het om het beeld te maken zoals het haar voor ogen staat. Anders dan de meeste van haar werken heeft dit beeld een platte, ronde schijf als sokkel, alsof het ingewikkelde van de constructie geïsoleerd moest worden van al te veel ruis uit de omgeving. Vaak blijft het bij computertekeningen in deze tijd en het is alsof ze in die tekeningen haar fascinatie voor vorm kan botvieren. Als ze in 1997 voor drie maanden naar Spanje vertrekt om daar te werken stopt het tekenen.

Het verbond met de voorvaders krijgt een nieuwe dimensie als Jehoel, in de loop van de jaren negentig, steeds explicieter kiest voor een concreet uitgangspunt voor haar beelden. Dat wil zeggen dat de meest onooglijke en alledaagse elementen en vormen in haar omgeving aanleiding kunnen zijn om een stroom aan beeldende associaties in gang te zetten. Haar werk toont in deze periode verwantschap met dat van generatiegenoten als de Nederlandse beeldhouwer Peer Veneman of de Amerikaan Saint Clair Cemin.

Het werk van Veneman, die ooit de opmerking maakte dat hij gewoon weer iets op die tegels van André wilde zetten, is illustratief voor een postmodern vrijheidsgevoel. Ook Jehoel wordt aangeraakt door dat gevoel dat de hele wereld de kunstenaar in principe ter beschikking staat. Dat uit zich in een associatief gebruik van vormen die zich niet direct laten verklaren. Nu eens geven heldere, felle kleuren profiel aan volume en vorm. Maar de beelden kunnen ook monochroom van kleur zijn zoals in het werk *Klis*, uit 1992, een prikkelbol van brons die in een symbiotische verhouding staat tot een rechthoekige vorm waarvan het midden is uitgespaard. Staan en leunen gaan hier naadloos in elkaar over, net zoals de geometrie van de rechthoek zijn weerbarstigheid verliest onder de stekelige prikkels van de klis. De geometrie wordt als het ware verleid door de rijkdom aan decoratieve vormen uit de natuur. Jehoel laat de voorvaders als het ware in een nieuw verbond bij elkaar komen.

De synthese van vormen (en tijdgeesten) leidt tot een eruptie van kleine wandobjecten, gemaakt van geanodiseerd aluminium. Schroeven, tollen, doppen, deksels, kegels, gewichtjes, het worden allemaal beelden die als juwelen hangen te glanzen aan de wand. Het zijn kleine vormen die je stuk voor stuk vast wil pakken om ze om en om te draaien in je hand. En, anders dan de zware hardstenen beelden of de meer lichamelijke, bronzen werken, hebben deze objecten, uitgevoerd in alle kleuren van de regenboog, en ook in goud of zilverkleurig aluminium, een feestelijke lichtvoetigheid. Stralen en verleiden lijkt het motto van deze beelden. Bij elkaar op een wand zijn het planeten die samen een eigen, kostbaar sterrenstelsel vormen.

Dorothee Jehoel gaat verder, 'ze gaat', althans volgens sommigen, 'barok!' Een van haar meest recente werken is een wandtafeltje. Het is giftig geelgroen en bestaat uit een ronde schijf die wordt gesteund door een bol waar vier 'pootjes' uitsteken, twee omhoog en twee omlaag. Die pootjes (die de fysieke uitstraling hebben van een bokshandschoen) bestaan uit een bolle ovaal, die via twee ringen verbonden is met de grote bol. De bovenste twee pootjes dragen het tafelblad, de onderste twee maken dat de bol tegen de wand leunt. Het beeld heeft als titel *Arcimbollo*, een ondubbelzinnige verwijzing naar Giuseppe Arcimbollo (1527-1593), de Italiaanse kunstenaar die zijn reputatie dankte aan de serie portretten die hij samenstelde uit de meest uiteenlopende objecten, van vruchten, bloemen en groenten tot boeken, geweerlopen en edelstenen.

Tussen *Vabanque* en *Arcimbollo* loopt een stevige draad, die de abstracte beeldhouwkunst van Dorothee Jehoel met de realiteit verbindt.