

EEN DOMPTEUR VAN DE VORM

Op een ochtend ontmoette ik de kunstenaar Oey Tjeng Sit in een aan het Rembrandtplein gelegen café. We bleken de eerste bezoekers. De stoelen, tafels, asbakken, glazen en kopjes stonden er schoongepoetst maar werkeloos bij. Zo bedelde een groepje van negen suikerstrooiers om onze aandacht. Het waren identieke exemplaren met een peervormige glazen buik waarop zo'n lange dunne, schuin afgesneden hals van verchromd metaal prijkte.

Ze vormden een kaarsrecht rijtje en de schuin afgesneden halzen wezen allemaal in dezelfde richting. Met uitzondering van het exemplaar dat als een tegendraadse soldaat de uniformiteit van deze erewacht van suikerstrooiers verstoorde. Hij stond als enige omgekeerd in de rij. Het anarchistische optreden van het gebruiksvoorwerp in het verlaten café verleende de prozaïsche omgeving bepaald een absurdistische kwaliteit.

Oey Tjeng Sit lachte als een sfinx en deed er verder het zwijgen toe. Verdere bearbumentering van de suikerstrooiers was ook overbodig geweest. Door hun gedrag hadden ze immers stilzwijgend het ijzersterke bewijs geleverd voor Oey's stelling: 'Onze gebruiksvorwerpen hebben een werking die zich niet ten alle tijde aan de afspraken houdt. Sommige eigenschappen verleiden tot acties die uit de hand plegen te lopen.'

Nu ik aan die suikerstrooiers terugdenk, realiseer ik mij dat een van de vormen die Sit in zijn collages en grafiek liet optreden wel iets van een geabstraheerde suikerstrooier weg heeft. In het door hem gemaakte stripboek 'Een Keizer? Neen, een Vlag' komt de genoemde vorm onder meer voor. Je zou er overigens ook een orgaan in kunnen zien, een blaas bijvoorbeeld die uitmondt in een excentriek, halsvormig uitstulpsel of een hand met een gebiedende vinger.

Oey had een talent om abstracte vormen dusdanig te manipuleren dat je ze zelfstandige eigenschappen als koppigheid of humor gaat toedichten. Het is alsof zijn vormen zowel de draak steken met zichzelf als met de (geometrisch-) abstracte kunst in het algemeen. Op de vraag waarom hij zich bezig hield met het maken van kunst antwoordde Oey Tjeng Sit ooit: 'Ach, omdat het leven anders te saai wordt. Het leven is een gesloten geheel, maar er zitten uitgangen in. Een talent is een uitgang. Verder hecht ik er niet zoveel waarde aan.'

Oey beschouwde het legendarische verhaal over Monkey van de Chinese schrijver Wu Ch'Eng-En en het Dadaïsme als zijn belangrijkste inspiratiebronnen. Over de aap uit het Chinese volksverhaal verhaalde hij graag de passage waarin Monkey tegen Boeddha aan het snoeven is dat hij moeiteloos twintig mijl ver kan springen. De daad bij het woord voegend, neemt Monkey een aanloop om op een berg te landen waar hij de reukvlag plant. Hij blijkt slechts tegen Boeddha's pink te hebben geplast. Vanuit het universum bezien, zijn de hoogstandjes der aardse schepselen per definitie enigszins absurd.

Wat Oey in de Chinese filosofie en religie beviel was het element van lichtvoetigheid en het gevoel voor het praktische. Aan de tijd die hij doorbracht op een Chinese school waar kalligrafie een examenvak was, hield hij zijn sterke gebondenheid aan de vorm over die medebepalend zou worden voor de inhoud van zijn kunst. Brancusi noemde hij 'de grootste kunstenaar van de vormperfectie'.

In het Dadaïsme, waarmee hij in Nederland als student farmacie via de literatuur in aanraking kwam, zag hij zijn gevoel voor het absurde eveneens bevestigd terwijl het hem tevens de mogelijkheden liet zien om hieraan vorm te geven in de schilderkunst. De attitude van kunstenaars als Marcel Duchamp, Picabia en Max Ernst tegenover het leven en de kunst was Oey op het lijf geschreven.

Toen ik Oey Tjeng Sit begin 1972 voor het eerst bezocht om met hem over zijn kunst te praten, stelde hij mij voor om in de kelder van zijn apotheek af te dalen waar zich een voorwerp zou bevinden waarover hij onthulde dat het alles met zijn eigen voorkeur en zijn werk te maken had. Het bleek een door de vorige apotheker achtergelaten flessenrek dat er precies zo uitzag als Het Flessenrek dat Marcel Duchamp in 1914 als ready made-kunstwerk gepresenteerd had.

Monkey noch Confucius noch Dada noch Brancusi kunnen overigens het veelzijdige oeuvre van Oey Tjeng Sit, dat zich uitstrekt over het beeld en de taal, verklaren. Ze geven hoogstens de klimatologische omstandigheden aan waarin de avonturen van de kunstenaar zich afspeelden. Oey begon als tekenaar. Wat hem in het tekenen aansprak, was de directheid en lichtvoetigheid van het medium: 'Het werktuig dat de tekenaar gebruikt, heeft noch gewicht, noch omvang.'

Uit de honderden tekeningen, schetsen en krabbeltjes die hij nagelaten heeft, rijst het beeld op van iemand voor wie het tekenen een organische bezigheid is geworden. De hand is het verlengstuk van zijn oog. De tekenaar registreert de beelden die op zijn netvlies zijn achtergebleven en afkomstig zijn uit de directe omgeving, schijnbaar moeiteloos.

Oey begon zich dan ook te verzetten tegen de gemakzucht die optreedt als een tekenaar het 'in zijn vingers' krijgt, een verschijnsel dat hij 'het imperialisme van de hand' noemde. Ook de positie van de tekenaar die moet afwachten of de zintuiglijke prikkels uit de buitenwereld zo goed willen zijn om zich op zijn netvlies te planten, verveelde hem. Nu eens gehoor gevend aan prikkels van binnenuit kwam hij dan ook tot surrealistische tekeningen waarin onder meer dieren, voeten en vingers een rol spelen. Oey vergeleek de schoonheid van een roos graag met die van een teen waarbij hij opmerkte dat de schoonheid van de roos hem sneller verveelde.

Oey's artistieke offensief tegen de verveling en de herhaling bracht hem er toe om steeds nieuwe uitdagingen aan te gaan. Hij liet zich inspireren door de mogelijkheden van het medium en het materiaal waarmee hij op dat moment werkte. In zijn kleurenlino's, gedrukt op rijstpapier, ontpopte hij zich als een subtiele colorist. Zijn in zwart uitgevoerde lino's, waarin het accent uitsluitend op de vorm valt en de wijze waarop deze in het vlak is geplaatst, benadrukken Oey in zijn hoedanigheid als dompteur van de vorm.

Oey stelde de lino boven de ets omdat je in de laatstgenoemde techniek nog kan 'knoeien' terwijl er in de lino niet 'valt te matsen', zoals hij het uitdrukte. Een eenmaal mislukte vorm is niet meer te verbeteren. Oey behandelde zijn fantasievormen als Chinese tekens die altijd in evenwicht behoren te zijn. Het opzienbarende is dat hij zijn hermetische, naar niets dan naar zichzelf verwijzende vormen als ware karakters wist te presenteren.

Dat valt vooral op als je al die raadselachtige maar uitgesproken vormen met elkaar gaat vergelijken. Je vindt er bewegelijke, pedante, messcherpe, geraffineerde, uitzinnige, maagdelijke of een beetje sullige typen onder en een enkel teken lijkt last te hebben van watervrees. Dergelijke interpretaties blijven uiteraard voor rekening van de beschouwer wat niet wegneemt dat Oey er in ieder geval in slaagde om de rijkdom van nuances op zich tot de inhoud van zijn werk te maken. Onaanzienlijk a-picturaal materiaal, zoals bijvoorbeeld een gelezen krant maar ook bamboestokjes, paperclips of knikkers, sprak Oey eveneens aan. Hij verwerkte krantenpapier in collages, hij maakte er schilderijen mee en hij gebruikte het als beeldend materiaal voor zijn 'Proppen-project'. Uit deze werken spreekt niet alleen Oey's aanstekelijke, enigszins dekselse humor maar ook zijn gevoel voor de poëzie van op zich karig materiaal. De vergelijking met de Merzkunstenaar Kurt Schwitters dringt zich op maar Oey was toch vooral gefascineerd door de specifieke eigenschappen van materialen zoals de ondoordringbaarheid, zwaarte of gewichtloosheid.

Tijdens het eerder genoemde gesprek vertelde Oey over een kunstwerk van een Japanner dat hij toen net gezien had en dat diepe indruk op hem had gemaakt. Hij beschreef het mij als een kubus van rijstpapier die 'ritselde als je voorbijliep en op de bodem van die kubus lag een zware kei, loodzwaar, van graniet.' Oey's keuze van krantenpapier was hem mede ingegeven door zijn voorkeur voor de kleur grijs. Vandaar dat hij veelal de beurspagina's in zijn collages verwerkte waarbij hij een onderscheid maakte tussen de mooie grijze beurspagina's van het Algemeen Dagblad en de naar zijn smaak iets te zwarte beurspagina's van de Volkskrant.

In Oey's collages dient de keuze van de verschillende soorten papier vooral de kleur. Hij zette de vorm naar zijn hand door de schaar in het papier te zetten of er scheuren in te maken. Evenals bij de lino's draait het in de collages om de autonomie van de vormen die nu alleen met andere middelen tot stand zijn gebracht. In zijn schilderijen bekommerde Oey zich minder om de vorm en liet hij zijn ideeën de vrije loop. Zijn herinnering aan de met gaas overdekte kastjes met mededelingen die in de provincie bij het gemeentehuis zijn te vinden, zette hem aan tot het maken van schilderijen die er uitzien als ondiepe, rechthoekige kooien met een raster van ijzerdraad waarin propfen papier gevangen zitten. Deze kunstwerken becommentarieerde hij ooit met de zinsnede: 'Je kan het zien maar je kan er toch niet bijkomen. Je draagt graag een masker maar je wilt ook herkend worden.'

De kunst van Oey Tjeng Sit zou een speelse aanval op het rechtlijnige denken genoemd kunnen worden. Zijn licht ontregelende artistieke ingrepen hielden de verrassing gaande en spoorden aan tot het stellen van vragen over zogenaamde beproefde methodes en utilitaire denkbeelden. Zijn op een kunstbeurs uitgevoerde 'Propfenproject' kan bijvoorbeeld ook begrepen worden als een ongebruikelijke maar daardoor niet minder doeltreffende psychologische test.

Hiertoe dienden de bezoekers van de beurs zelf proppen van kranten te maken waarmee zij een in een kooi van kippengaas geplaatste piramide van lege blikjes omver moesten werpen waardoor een steeds van vorm veranderend kunstwerk ontstond. De kunstenaar deed hierbij kennis op over het karakter van de proppenmaker. Oey's conclusie luidde: 'De onzekeren maakten een veel te vaste prop. Met een losse prop gooi je veel gemakkelijker een blik om dan met een te geknede prop.' In het kader van de ontregelende ingrepen mag ook de etalage van Oey's apotheek op de Amsterdamse Prinsengracht niet onvermeld blijven. De nestor van de window-art gebruikte die als permanente tentoonstellingsruimte voor zowel zijn eigen werk als dat van andere kunstenaars. Tevens was Oey de oprichter van De Vingerpers waarvan hij de directeur en enige medewerker was.

De naamgeving houdt direct verband met Oey's fascinatie voor de vinger die van nature de neiging heeft al even autonoom op te treden als de door Oey geconcipeerde vormen in zijn grafische werk. Misschien is zijn grafische werk zelfs wel tevens de neerslag van de gebarentaal van diezelfde vinger. Van Oey is tenslotte de uitspraak: 'Ik ontdekte dat de vinger een van de meest elementaire dingen is. Toen de taal nog niet bestond, wezen de mensen alles aan, dat was een soort voorstadium van de taal.' Overigens was het uitgerekend een vinger van Oey zelf die er gedeeltelijk bij in schoot toen zijn hand tijdens een boottochtje in IJsland bekneld raakte tussen wal en schip.

Als beeldend kunstenaar beschouwde Oey de taal als een weinig waterdicht uitdrukkingsmiddel: 'Als je met woorden gaat zeggen wat je bedoelt, kun je nooit helemaal de lading dekken', was hij van mening.

In zijn `strip'-boeken zoals het door De Vingerpers uitgebrachte 'Over het Slaan van Munten' en 'Behalve Eetbaar zijn Knikkers ook Vergiftig' of het eerder genoemde 'Een Keizer? Neen, een Vlag' speelde Oey de taal dan ook uit tegen het beeld. Onder een vierkant met onder meer een pijltje schreef hij bijvoorbeeld een tekst als: ` - Al jaren wacht ik op een actie uit de tegenovergestelde hoek. Ik wacht nog steeds. — Je houdt de focus van je pupillen te groot. Het oplossend vermogen blijft daardoor te klein.' Te veel zeggen is zo saai, vond Oey Tjeng Sit. Zijn veelomvattende, speelse oeuvre is de remedie tegen iedere vorm van zwaarwichtigheid.

Betty van Garrel (1988)