

*Dit interview maakt deel uit van het voorbeeldtraject rond kunstenaarsarchieven sinds de jaren 1970 en volgt op de eerste beschrijving van het archief van beeldend kunstenaar **Raymond Barion** (°1946, Valkenburg). Samen met zijn echtgenote, de architecte **Grażyna Mielech** (°1955, Warschau), ging projectmedewerker Jeroen Staes met de kunstenaar in gesprek over zijn artistieke praktijk en blikten we terug op zijn carrière, zijn jaren als docent aan de Akademie voor Kunst en Vormgeving St. Joost in Breda (nu St. Joost School of Art & Design), en de contacten die hij doorheen de tijd heeft gehad. Tot slot reflecteerden we samen op de betekenis van zijn archief en verkennen we eventuele toekomstscenario's voor zijn artistieke nalatenschap en de rol van het archief daarin.*

Raymond Barion: RB

Grażyna Mielech: GM

Jeroen Staes: JS

## **Antwerpen / academie / Gent**

### JS: Raymond, waarom heb je gekozen voor de opleiding Beeldhouwkunst aan de Antwerpse Academie?

RB: Ik heb aanvankelijk een jaar psychologie gestudeerd aan de Universiteit van Amsterdam. Na een half jaar vond ik het zo'n bureaucratisch gedoe met statistieken en dergelijke. Ik dacht, dit soort werk kan ik niet doen. Bovendien was het destijds bijzonder duur om in Amsterdam te wonen. Dan wilde ik eigenlijk de lerarenopleiding in Tilburg volgen. Echter, mijn vriendin, die op dat moment het toelatingsexamen aan de Koninklijke Academie in Antwerpen aflegde, inspireerde mij om op het laatste moment het toelatingsexamen voor het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te doen. Voor dat Nationaal Hoger Instituut was het eigenlijk vereist om al een opleiding aan een academie te hebben afgerond, een voorwaarde waaraan ik niet voldeed. Ik had in die tijd wel een gieterij in de tuin van mijn ouderlijk huis gebouwd, waar ik al kleine beeldjes in brons had gegoten. Met deze bronzen beeldjes heb ik het toelatingsexamen afgelegd. Daarnaast moest ik ook een levensgroot beeld maken van klei met een model. Dit proces nam ongeveer twee weken in beslag. Dit was de eerste keer dat ik op zo'n grote schaal werkte, aangezien ik gewend was om alleen kleine figuurtjes van ongeveer twintig centimeter hoog in was te maken. Vervolgens hebben ze mij aangenomen en heb ik vijf jaar doorgebracht op het Nationaal Hoger Instituut. Eerst deelde ik een atelier met twee anderen, wat ik als zeer storend ervoer, maar uiteindelijk heb ik een atelier voor mezelf gekregen. Na drie jaar had ik het er wel zo'n beetje gezien, waardoor ik besloot om ook kunstgeschiedenis te gaan studeren aan de Universiteit Gent, twee dagen per week. De andere drie dagen was ik in Antwerpen op de academie. De laatste jaren van de academie heb ik dus kunnen combineren met de eerste twee jaar kunstgeschiedenis. En daarna heb ik nog twee jaar extra gestudeerd om mijn licentiaat te behalen.

JS: Wat herinner je je nog van de periode aan de Antwerpse Academie? Wie waren je docenten of medestudenten met wie je een goede relatie had?

RB: Ik kreeg les van Willy Kreitz (1903-1982). Hij was een zeer sympathieke man en bovendien een uitstekende vakman. Zijn beelden staan nog steeds in het Middelheimmuseum, evenals in andere collecties. Ik had ook een goed contact met de toenmalige directeur, Mark Macken (1913 -1977). Maar, Mark Macken was zo druk bezig dat hij zelden de tijd vond om langs te komen. Soms liep hij even door de ateliers en dan hadden we korte, maar toch zeer informatieve gesprekken.

GM: Je vergeet Wilfried Pas (1940-2017).

RB: Wilfried Pas, ja. Ik had voornamelijk contact met Kreitz en Macken en af en toe met Wilfried Pas. Er was ook nog de beeldhouwer Leopold Van Esbroeck (1911-2010), dat was een goede vakman, en een hele sympathieke figuur.

JS: Welke kunstenaars en tentoonstellingen spraken je toen aan? Kwam je bijvoorbeeld veel in contact met hedendaagse kunst of had je andere invloeden?

RB: Ik was zeer onder de indruk van het werk van Henry Moore (1898-1986). Dit had ook invloed op de eerste creaties die ik in terracotta maakte. Ik heb die sculpturen nog steeds, het zijn geen slechte werken. Ik heb daar ook prijzen mee gewonnen. Vroeger kon je elk jaar deelnemen aan een wedstrijd. Bijna elk jaar won ik een prijs. Daarnaast kreeg ik een studiebeurs om in de zomer twee maanden in Carrara door te brengen. Dit was voor mij natuurlijk een revelatie. In Londen bezocht ik ook het atelier van Francis Bacon. Ik heb hem toen kort ontmoet en gesproken. Dat was indrukwekkend.

En voor mijn scriptie in Gent heb ik interviews afgenomen met Alic Cavaliere (1926-1998) in Milaan, met Eduardo Paolozzi (1924-2005) in Berlijn, met Wessel Couzijn (1912-1984) in Amsterdam en met Roel D'Haese (1921-1996).

JS: Kan je nog iets vertellen over de prijzen die je hebt gewonnen aan de academie?

RB: In Antwerpen had je toen de zogenaamde Club van Twaalf, industriëlen, hoteliers en welgestelde individuen, die jaarlijks prijzen voor studenten financierden. Dat waren er behoorlijk wat. Bijna elk jaar ontving ik een prijs ter waarde van wat toen 10.000 Belgische franken was. Dit kwam overeen met 700 gulden in die tijd. Dat was een aanzienlijk bedrag.

JS: Over welke periode spreken we nu?

RB: Dat was ongeveer vanaf 1968, tot 1972.

JS: Ving je in Antwerpen iets op van de studentenprotesten die in mei 1968 in Parijs plaatsvonden, was dat hier ook voelbaar?

RB: Dat speelde hier niet zo'n grote rol. Er waren wel enkele studenten in Antwerpen die protesteerden tegen van alles en nog wat. Het was een soort aftrekseltje van wat er in Parijs plaatsvond. Maar het was niet zo extreem, nee.

JS: Waarom koos je ervoor om ook nog Kunstgeschiedenis te gaan studeren?

RB: Ik had behoefte aan nog meer informatie. Het was voor mij toen echt een openbaring om bijvoorbeeld de lessen van professor Marcel De Maeyer (1920-2018) te volgen. Hij was een zeer gepassioneerd persoon en bovendien ook kunstenaar. Ik had daar een zeer goed contact mee. Ook professor Broeckx die musicologie gaf, is mij bijgebleven. Dat was eveneens een bijzonder intellectuele man.

JS: Over wat gingen de colleges van professor De Maeyer? Betrof het voornamelijk oude kunst of werd er ook hedendaagse kunst besproken?

RB: Ook. Hij volgde een cursus, denk ik, over de renaissance, barok en manierisme. Hij wisselde dat elk jaar af. De eerste cursus die ik van hem kreeg ging over de manieristen. Dat was nieuw voor mij, ik kende dat helemaal niet en beschouwde het altijd als een vrij formele kunstvorm, maar de manier waarop hij dat presenteerde, was werkelijk fenomenaal.

JS: Voor je thesis koos je ervoor om een casestudie uit te voeren die gebaseerd is op vier hedendaagse kunstenaars en hun toepassing van de assemblagetechniek en de cire perdue techniek.

RB: Assemblage in Cire-Perdue was inderdaad de titel van mijn thesis.

JS: Dat was iets wat je boeide vanuit je eigen ervaring als beeldhouwer?

RB: Absoluut, ik had een kleine gieterij gebouwd in de tuin bij mijn moeder, ovens vervaardigd, met vuurvaste stenen. Daar heb ik mijn eerste beeldjes gegoten.

JS: Hoe ben je in contact gekomen met de kunstenaars die je in thesis hebt besproken? Paolozzi, bijvoorbeeld, is op dat moment toch al een bekende internationale naam.

RB: Ik wilde toen interviews afnemen met die mensen voor mijn thesis. Ik had zijn adres verkregen, vermoedelijk via het consulaat in Brussel en ik heb hem opgebeld. Hij zei dat het goed was en dat hij wel een paar uur voor me had. Hij was op dat moment in Berlijn aan het werk, waar hij een uitwisseling had met de DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Ik ben hem daar gaan bezoeken en dat is een beetje uitgelopen. Ik was daar met mijn toenmalige vriendin en hij stelde voor om die avond een spaghetti maaltijd te organiseren voor 25 mensen die allemaal uit de Duitse kunstscène kwamen. En toen zijn we borden gaan kopen en een teil om die spaghetti te maken. Wij zijn daar uiteindelijk meer dan een week gebleven. We speelden de hele tijd pingpong in zijn atelier. En er was nog een Engelse kunsthistoricus Frank Whitford (1941-2014) die later een biografie over Paolozzi heeft geschreven. Het was een zeer interessante periode. Ik nam gewoon brutaal de telefoon, belde op en vroeg of ze dat wilden doen. En zo heb ik dat ook met Cavaliere in Milaan gedaan.

JS: Herinner je je nog tentoonstellingen die je hebt gezien in Antwerpen, bijvoorbeeld in plekken als de Wide White Space of in A379089, performances van mensen als James Lee Byars (1932-1997) of exposities van Marcel Broodthaers (1924-1976), bijvoorbeeld.

RB: Ja, Byars dat was in de Wide White Space. Toen kwam Byars met zijn hoge hoed en begon met een spiegeltje op de deur van de galerie te schijnen via het zonlicht om de mensen te lokken. En wij vonden dat toch maar een grappige vent, weet je. Maar hij was een heel sympathieke man. We hebben daar toen ook een tijdje mee rondgelopen hier in Antwerpen. Later trof ik hem nog op documenta in Kassel, waar wij een gezellige babbel hadden.

## Breda

JS: Vanaf 1975 begin je les te geven in Breda, welke vakken gaf je daar?

RB: Toen ik afstudeerde zag ik een vacature in de krant voor een docentschap aan de academie in Breda. Zij hebben mij toen aangenomen als theorie docent, niet als praktijkleraar. Ik gaf twee verschillende vakken. Maatschappelijke oriëntatie heette dat, wat een soort theoretisch onderwerp was. En kunstgeschiedenis, met dia's. Dat vonden de studenten het leukste. Plaatjes bekijken en over die onderwerpen discussiëren. Dat was boeiend, want we waren gezamenlijk naar hetzelfde beeld te kijken. Alle aandacht gaat dan naar het beeld. Ik kon redelijk lang over die onderwerpen praten en ze analyseren.

GM: Als studente kreeg ik toen les van Raymond en hij was een zeer bevlogen docent. Na mijn architectuuropleiding heb ik daar gestudeerd, omdat ik heel graag een interieuropleiding wilde volgen op een kunstacademie. Die school was destijds zeer vooruitstrevend. Er waren ook talrijke kunstenaars en theoretici uit België aanwezig. De graficus Dominique Ampe (°1944, Ukkel), Glenn Van Looy (1947-2022) van het ICC, Luk van Soom (°1956, Turnhout) en ook Thé van Bergen (1946, Achterveld) gaven daar allemaal les.

RB: Ik organiseerde toen gastlezingen waarvoor ik onder andere A.R. Penck (1939-2017) uitnodigde. Hij had toen net een tentoonstelling in het van Abbemuseum in Eindhoven. Ook Jörg Immendorff (1945-2007), Thomas Bayrle (°1937, Berlijn), T.O.P. office met Luc Deleu (°1944, Duffel), Anna en Bernard Blume (1936–2020 / 1937–2011), Panamarenko (°1940 - 2019), Luc Tuymans (°1958, Mortsel), Thomas Ruff (°1958, Zell), Guillaume Bijl (1946-2025), John Körmeling (°1951, Amsterdam), Herman Nitsch (1938-2022), Arnulf Rainer (°1929, Baden bei Wien), Tom Puckey (°1948, Kent), Dik Raaimakers (1930-2013) en het Oostenrijks architecten- en kunstenaarscollectief Haus-Rucker-Co hebben allemaal een lezing gegeven in Breda.

GM: Wij waren als studenten zo vereerd. Ik herinner mij nog dat Penck toen piano is gaan spelen in een van die studentencafés. En hij heeft hier bij Raymond in Antwerpen ook overnacht.

RB: Hij heeft hier op de bank gelegen. Ik nodigde dus al die mensen uit die op dat moment actueel waren. En daarvoor had ik een klein budget, 200 gulden was dat destijds, wat nu overeenkomt met 100 euro; daar krijg je tegenwoordig niemand meer voor. Meestal kwamen ze uit Duitsland, want voor sprekers uit Engeland was er een vliegticket nodig en dat was veel te kostelijk. Occasioneel kwam er eens iemand uit Frankrijk, maar dat leidde vaak tot problemen met de taal. Ik werd er dus van verdacht dat ik een beetje pro-Duits was. Maar dat was gewoon een pragmatische keuze omwille van de reiskosten.

GM: Maar er kwamen ook mensen uit de Verenigde Staten spreken. Ik herinner me bijvoorbeeld lezingen van Tom Klinkowstein (°1950, Trenton) en Judith Barry (°1954, Columbus).

JS: Hoe ben je in contact gekomen met Panamarenko?

RB: Panamarenko had een assistent, een goede vriend van mij, Xavier De Clippeleir. Zij waren op zoek naar een atelier en zij hebben het mijne, in de Peter Benoitstraat, voor ongeveer anderhalve maand gehuurd. Vervolgens heeft Panamarenko samen met Xavier daar dat tapijt (*Magic Carpet*, 1978) gemaakt, dat vliegende tapijt met al die propellertjes erin. Toen ging ik daar wel eens naar binnen om te kijken en een praatje te maken met Panamarenko. Hij was eigenlijk een vrij verlegen jongen. Vervolgens heb ik hem gevraagd of hij een lezing wilde geven. En ja, hij kon daar eigenlijk niet omheen. Daarna zijn we met mijn auto naar Breda gereden. Tijdens de rit maakte hij grappen. Ik vroeg hem, wat ga je eigenlijk vertellen? Oh, antwoordde hij, dat weet ik niet. Dat zullen we wel zien. Na een korte introductie begon hij dan een uitleg over elementaire deeltjes die om elkaar heen bewogen. Na twee minuten, viel hij stil. Toen dacht ik, ik krijg iets. Dus ik moest weer rechtstaan. Ik zei tegen de studenten: heeft iemand misschien een vraag? En ja hoor, eentje had een vraag en nog eentje had een vraag. En dan is het gesprek nog twee uur of drie uur doorgegaan. Dat was een heel groot succes.

JS: Zijn er opnames van deze lezingen?

RB: Het moeten geluidsopnames zijn, maar ik heb ze nooit meer gezien.

JS: Kun je enkele namen noemen van oud-studenten die later een artistieke carrière hebben uitgebouwd?

RB: Henri Jacobs (°1957, Zandoerle), Marieke van Diemen (°1959) en Jan van de Pavert (°1960, Zeist), Ab van Hanegem (°1960, Vlissingen), Rob Birza (°1962, Geldrop). Dat zijn bekende mensen geworden.

GM: In 2015 vond er in Dordrecht een tentoonstelling plaats ter gelegenheid van het 100-jarig bestaan van het Pictura tekengenootschap, waarbij Raymond door enkele voormalige studenten werd uitgenodigd om samen te exposeren.

RB: Inderdaad, dat was met Henri, Jan, Marieke, Joost Bongers en Ab van Hanegem.

JS: Naast lezingen organiseerde je ook filmvoorstellingen, welke films stonden er op het programma?

RB: Dat waren doorgaans films die niet in de bioscopen te zien waren. Of bijvoorbeeld oude klassieke films van Fritz Lang, zoals *Metropolis*. Ik had ook het plan opgevat om iets te doen met Hans-Jürgen Syberberg (°1935, Nossendorf), maar dat is uiteindelijk niet doorgegaan. Syberberg was toen een zeer omstreden figuur vanwege zijn nogal rechtse uitspraken in Duitsland. Ik heb toen lange telefoongesprekken met hem gevoerd. Hij wilde komen, maar ik had een collega die daartegen was, omdat hij vond dat de studenten niet volwassen genoeg waren om met zo iemand te kunnen discussiëren. Terwijl ik altijd het tegenovergestelde vond.

JS: Toonde je ook films van beeldende kunstenaars?

RB: Ja, daar moet ik even over nadenken.

GM: Zeker van Rebecca Horn (1944-2024), dat weet ik zeker, met die pauw (*The Peacock Machine*, 1981). En veel films van performances. Gedurende een korte periode gaf Raymond ook muzieklessen, een soort muziek-oriëntatie voor de studenten. Klassieke muziek, folklore muziek, Afrikaanse muziek. Dat waren prettige lessen.

## **New York**

JS: In de vroege jaren tachtig verbleef je een tijd in New York. Hoe kwam dat verblijf tot stand?

GM: Ik liep toen stage bij de architect Peter Eisenmann (°1932, Newark). Raymond kwam op bezoek met kerst. Hij bezocht toen veel mensen, galerijen, musea. Eisenmann was ontzettend onder de indruk van zijn kennis. Raymond heeft toen nog verschillende zaken voor hem geschreven en vertaald. Eisenmann was toen net bezig met zijn boek *HOUSE X* (1982).

RB: Ik heb een boek van Jean Baudrillard (1929-2007) en teksten van Jacques Derrida (1930-2004) vertaald voor hem. Dat was een interessante periode. Architectuurcriticus Jeffrey Kipnis (°1951, Georgia) en de architect John Hejduk (1929-2000) liepen daar toen ook rond-

GM: Eisenmann exposeerde ook in galerijen. Op die manier is Raymond in contact gekomen met de Freidus/Ordovery Gallery wat in 1984 uiteindelijk leidde tot zijn deelname aan een groepstentoonstelling.

RB: Ik toonde toen twee schilderijen, *Landscape (Pick-Up)* (1982) en *Arena* (1982). Ik weet nog dat Jeffrey Kipnis zei dat hij vond dat mijn werk niet paste in die tentoonstelling. Het was de tijd van de Neue Wilde en mijn werk is natuurlijk heel steriel en heel precies gemaakt. Mijn doeken zijn daar nog een hele tijd na de tentoonstelling blijven staan. Uiteindelijk heeft Jeff ze gelukkig kunnen terugsturen.

JS: In New York ontmoette je ook kunsthistoricus en criticus Hal Foster (°1955, Seattle), hoe heb je hem leren kennen?

RB: Eisenman had hem gebeld en gevraagd of hij mij wilde ontvangen. Toen had ik met hem afgesproken ergens in New York op een zaterdag. We zijn samen de hele dag opgetrokken. Al die galerijen, al die openingen, Mary Boone enzovoort hebben we bezocht. Dat was een aantrekkelijke vrouw. Maar verder is er niets uit de ontmoeting met Hal Foster gekomen. Kijk, als je in New York iets wilt doen, dan moet je daar ook echt een tijd zitten, maar als je niet bereid bent dat te doen en als toerist occasioneel komt binnenwaaien, dan lukt het niet.

JS: Je kon niet in New York blijven omdat je moest lesgeven en omdat Grażyna na afloop van haar stage naar huis moest?

RB: Ik moest lesgeven, ik had anders geen geld.

GM: Het was een aanzienlijke financiële stap. En dan had ik uiteraard volledig afhankelijk geweest van de functie die ik had bij Eisenman. Daarnaast moesten we hier ook voor de moeder van Raymond zorgen.

JS: Klopt het dat je tijdens, of na je bezoek, aan New York gestopt bent met beeldhouwen en bent beginnen te schilderen?

RB: Nee, dat was al eerder gebeurd, toen ik dat grote atelier in de Peter-Benoitstraat had. In de winter was het daar steenkoud, dat ik pas rond vijf uur 's middags de ruimte een beetje warm kreeg. Toen dacht ik, ik moet stoppen met dat beeldhouwen. Ondertussen had ik deze ruimte hier in de Constitutiestraat gehuurd. Hier heb ik de meeste van die schilderijen gemaakt. Ik was in 1980 ook al eens in New York geweest, gewoon om stad te ontdekken en te bezichtigen. Het verschil met de Europese steden had toen veel indruk op mij gemaakt. Toen ontstond het eerste idee over *Hotel*. De ontmoetingen met Eisenmann en Kipnis waren allemaal in 1983 of 1984, *Hotel* maakte ik al in 1980. Het boek *Delirious New York* van Rem Koolhaas (°1944, Rotterdam) dat in 1978 verscheen heeft veel invloed op mijn schilderijen gehad.

JS: Het coverbeeld van dat boek is van Koolhaas' echtgenote, Madelon Vriesendorp (°1945, Bilthoven), heeft haar weergave van de grootstad je op de ene of de andere manier beïnvloed?

RB: De stijl van tekenen misschien, maar haar werk is veel meer anekdotisch. Maar het waren de verhalen uit het boek die ik zeer boeiend vond. Bijvoorbeeld de beschrijving van de Downtown Athletic Club, met dat zwembad ergens hoog in de lucht. Die hebben we toen ook bezocht.

JS: Bezochten jullie in 1984 de tentoonstelling *Drie ontwerpen voor Parijs* van Rem Koolhaas bij Zeno X op het Antwerpse Zuid?

GM: Ik denk wel dat wij die tentoonstelling gezien hebben. Wij gingen vaak naar tentoonstellingen, onder meer bij De Zwarte Panter, het ICC en de ruimte van veilinghuis Campo op de Meir. Wij gingen ook veel naar diverse locaties van Kunsthal Mechelen.

## **Internationaal Cultureel Centrum (ICC)**

JS: Glenn Van Looy was jouw collega in Breda. Is het via hem dat de tentoonstelling in het ICC tot stand is gekomen?

RB: Ik kende Glenn inderdaad als collega in Breda, en ik had op dat moment, in 1986, een tentoonstelling, *De mens een Machine*, lopen in Tilburg.

GM: Raymond exposeerde in die periode geregeld aan technische universiteiten in Nederland, ook in Delft en Eindhoven bijvoorbeeld.

RB: Ja, bij de opleiding architectuur. Mijn onderwerpen zijn allemaal architectuur, maar geschilderde architectuur natuurlijk.

JS: Hoe werd de tentoonstelling in het ICC onthaald?

RB: Er waren wel reacties, maar redelijk oppervlakkig, moet ik zeggen. Ik kan me ze niet herinneren.

GM: Ik herinner mij dat de tentoonstelling druk bezocht werd.

RB: Ik hoorde van een suppoost dat de mensen wel tevreden waren. Als er werken hangen die de mensen niet leuk vinden beginnen ze natuurlijk tegen hen te foeteren.

GM: Raymond heeft toen ook veel verkocht. Dat grote schilderij van het theater, wat nu in Amsterdam zit, en tekeningen, want hij exposeerde ook tekeningen in het ICC. Ik denk dat de tentoonstelling op zich een succes was, maar het leidde niet tot een gevolg in België.

JS: Gingen alle verkochte werken naar privéverzamelaars?

RB: Klopt, er is niets in een openbare verzameling terechtgekomen.

JS: Wie selecteerde de werken voor de tentoonstelling?

RB: Ik deed dat in overleg met Glenn.

JS: Na het ICC had je een lange tijd geen tentoonstellingen meer.

RB: Ik werk heel langzaam. Dus ik had niet zoveel nieuwe werken om te exposeren.

JS: Waarom was dat? Had je geen tijd om nieuw werk te maken, of had je het gevoel dat je alles wat je wilde zeggen al gezegd had?

RB: De airbrushtechniek is behoorlijk arbeidsintensief. Het duurt enorm lang om een werk te maken. Je moet daar plasticfolie in plakken, die moet je dan heel voorzichtig uitsnijden, vervolgens moet je dat sprayen en dan weer afdekken. Ik heb bijvoorbeeld vier maanden aan dat hotel gewerkt.

GM: Dankzij de verkoop van de doeken konden we ook reizen maken, naar Californië en Mexico bijvoorbeeld. Dat was een periode met een enorme rijkdom aan indrukken, maar tegelijkertijd ook met een enorme onrust. En als je minder hier bent om naar openingen te gaan is het moeilijk om contacten te onderhouden.

RB: Het was een droom om Mexico te zien. Dat vond ik zeer indrukwekkend die piramides en fenomenale steden ook.

JS: In 2014 werd jouw werk opnieuw ontdekt door Mihnea Mircan (°1976, Boekarest), die op dat moment de artistiek directeur was van Extra City Kunsthal in Antwerpen. Hoe heb je contact met hem gelegd?

RB: Op een bepaald moment stond hij simpelweg voor de deur. Hij had hier aangebeld. Ik ben niet op de hoogte van hoe hij mijn adres heeft verkregen. Maar goed, in ieder geval was ik verrast. Hij kwam binnen, heeft mijn werk bekeken en vervolgens heeft hij die tentoonstelling opgezet.

JS: Heb je het gevoel dat je werk in de jaren tachtig niet goed begrepen werd en dat je stijl nu net exemplarisch is voor de tijdsgeest van deze periode?

RB: Misschien, ja. Ik kan het niet zeggen.

GM: Ik las ergens dat hij zijn tijd vooruit was, maar ik weet niet meer precies waar. We kijken nu ook naar de wereld via de computer, via animaties.

JS: Jouv schilderijen doen me ook denken aan de schilderijen van de Duitse kunstenaar Konrad Klapheck (1935-2023). Is dat iemand die je heeft beïnvloed?

RB: Ja, Klapheck, daar heb ik wel invloed van gehad.

JS: En zijn er nog anderen?

RB: Iemand als Thomas Bayrle, dat is ook een vrij precieze man.

## **Archief / Nalatenschap**

JS: Tot nu toe zijn er nog geen van jouw werken opgenomen in publieke collecties. Hoe kijk je daarnaar als je nadenkt over je nalatenschap?

RB: Daar kan ik niet over oordelen. Ik heb daar geen invloed op.

JS: Heb je al overwogen om bepaalde werken te schenken aan een museum?

RB: Nee, tot nu toe nog niet.

GM: Als iemand Raymond zou benaderen dan kan het misschien wel.

JS: Wat betekent je persoonlijk archief voor jou?

RB: Tja, ik heb mijn tekeningen allemaal bewaard. Er zijn er wel een paar verkocht, volgens mij.

JS: Je tekeningen hebben een ambivalent statuut binnen je oeuvre, omdat ze enerzijds dienen als voorstudies voor je schilderijen, terwijl je ze anderzijds exposeert als autonome werken. Maar hoe kijk je bijvoorbeeld naar de correspondentie, de installatiezichten van tentoonstellingen, tentoonstellingsbrochures en catalogi die je allemaal hebt bijgehouden?

RB: Het zijn herinneringen uit mijn leven. Het was altijd interessant om te zien dat wanneer je mensen belt en contacten legt, zij daar ook op reageren. Dat je in contact kunt komen met deze mensen. Dit is ook interessant, zowel voor jezelf als voor de studenten natuurlijk. Dit leidde tot zeer bijzondere situaties. Op deze manier leg je contacten en breid je die uit. Ik heb de indruk dat dit destijds niet voldoende werd gewaardeerd aan de academie.

GM: Ik stel me de vraag waarom ik bijvoorbeeld jouw spullen niet in de prullenbak gooi, maar ze bewaar. Ik denk dat ieder van ons, we leven toch in een bepaalde context, met een tijdsgeslacht, met mensen en een gedachtegoed dat zich daaruit ontwikkelt. En op de een of andere manier dragen we daaraan bij, door aanwezig te zijn en deel te nemen aan het productieproces van die gedachten. En ik beschouw dat ook als een vorm van zelfwaardering. Ik heb in mijn kantoor ook een hele kamer vol modelletjes staan. Ik denk dat

het een uiting van zelfwaardering is. Dit heb ik gemaakt en hiermee heb ik bijgedragen. Het is getoond, het is gebouwd. Daar leven mensen in, in mijn geval. Er is ook niemand van die mensen die van Raymond een schilderij of een object heeft gekocht en na een tijdje heeft gezegd, ja, dat vind ik niet meer leuk, je mag het terugnemen of ik verkoop het door. Je kan wel niet zeggen dat wij het archief doelmatig hebben bijgehouden. Het is eigenlijk een verzameling kleinoden die we bewaren.

RB: Het is natuurlijk verbonden met een zekere tijd. Veel van die mensen zijn ook al niet meer in leven.

GM: Heb je ook dingen bewaard waar je slechte herinneringen aan hebt?

RB: Dan moet ik gaan nadenken. Daar heb ik nooit over nagedacht.

GM: Ik ben van mening dat als die zaken positief zijn, er dan geen reden zou moeten zijn om er afstand van te nemen.

RB: Ja, negatieve dingen. Daar moet ik over nadenken. Ik zou het niet weten.

JS: Zijn er bepaalde zaken verloren gegaan, dingen die je misschien graag had bijgehouden?

GM: Ja, ik denk het.

RB: Welke?

JS: Mogelijk de opnames van de lezingen aan de academie.

GM: Heeft de academie dat bewaard? Dat is de vraag.

JS: Het lijkt mij de moeite om dat na te vragen. Het gaat toch over lezingen van belangrijke kunstenaars.

JS: Hoe zie je de toekomst van jouw archief?

RB: Geen idee. We hebben een zoon (Raymond W. Barion, °1995, Wilrijk), maar wat hij met die dingen gaat doen als ik er niet meer ben, weet ik niet. Ik zal het hem eens vragen.

GM: Hij heeft veel respect voor jouw werk.

JS: Er zijn in Vlaanderen een aantal instellingen die zich ontfermen over kunstenaarsarchieven. In Gent heb je de Boekentoren, in Antwerpen het M HKA en het VAI. Dat zijn organisaties die deze archieven ook toegankelijk maken voor onderzoek. Is dat iets wat je aanspreekt?

RB: Ik heb geen idee. Ik heb er ook nog niet over nagedacht.

GM: Daar zullen we eens over moeten nadenken. Het is de kwestie van zijn nalatenschap. Dat doet me denken aan dat citaat van die Duitse musicus. Jij kan dat mooi zeggen in het Duits.

RB: *Was wird mit meinen Instrumenten, wenn ich einmal nicht mehr da bin? Es ist niemand da, dem ich das sagen könnte.* En dat bleef die man maar herhalen. Dat is ook zo, je weet het niet wat er met al die dingen gaat gebeuren.

GM: Maar je kan misschien wel een idee of een wens hebben. Of die wens wordt gerealiseerd is iets anders.

RB: Ik hoop dat er dingen behouden blijven. Gelukkig gaan de meeste mensen respectvol om met kunstwerken. De paar objecten die we soms uitlenen voor tentoonstellingen, verkeren nog steeds in uitstekende staat. Daar ben ik blij mee. Er is slechts één uitzondering. Een schilderij dat onder een lekkende dakgoot stond. Hierdoor is er water over het schilderij gelopen, wat naar mijn mening heeft geleid tot een volledige vernietiging van dat doek. Ik heb de eigenaar geadviseerd dat het gerestaureerd moest worden. Hij antwoordde echter dat hij dat niet ging doen, en ik zei toen dat hij het maar op de vuilnisbelt moest gooien. Dit soort dingen getuigen, vind ik, van een compleet cynisme.

GM: En denk je niet dat de verzamelaars van jouw werk, en hun kinderen, het niet prettig zouden vinden dat er ergens een archief is waar ze informatie kunnen vinden?

JS: We kunnen jou niet verplichten om daarop te antwoorden. Als je daar nog niet over hebt nagedacht, of als je dat liever niet doet, dan moeten we daar ook begrip voor tonen.

GM: Onze zoon was hier onlangs op bezoek en in Milaan had hij de dochter van Alic Cavaliere ontmoet. Zij was bijzonder ontroerd om te vernemen dat die brief van haar vader in Raymond's archief zit. We hebben haar er toen een foto van bezorgd.

JS: De catalogus die verscheen naar aanleiding van je tentoonstelling bij Extra City bevat niet al je schilderijen. Bestaat er ergens een volledig overzicht?

RB: Het boek is niet compleet nee.

JS: Hoeveel schilderijen heb je gemaakt?

RB: Dertig, ongeveer. Niet zo gek veel, nee.

GM: We zouden dat eens moeten natellen. Kijk, zo slordig is dat archief. Ik heb wel ergens een lijstje met een overzicht van waar de verkochte werken zich bevinden. Ik heb het onlangs nog aangevuld met de informatie van een man uit Londen die die vroege sculptuur heeft gekocht.

RB: Oh, dat was iemand die mij toen een mail stuurde. Dat is een beeldje van een figuur met een schild in brons, *De Krijger* (1970). Dat was ooit verkocht aan het Century Hotel, denk ik. Die koper wilde weten of ik nog leefde en wat meer achtergrondinformatie hebben.

GM: Die eigenaar is waarschijnlijk gestorven en dan hebben de erfgenamen het werk aangeboden bij veilinghuis Bernaerts in Antwerpen.

RB: Ik ben blij dat het werk nog bestaat. Mijn naam stond erin gegraveerd. Dus ik heb intussen ook op die andere sculptuurtjes, die hier nog staan, mijn naam gegraveerd.

## **Verantwoording**

Op 28 augustus voerde Jeroen Staes, projectmedewerker van CKV, een vraaggesprek in het Nederlands met Raymond Barion en zijn echtgenote Grażyna Mielech in hun woning te Antwerpen. Het gesprek kreeg vorm via zowel voorbereide vragen als bijvragen die zich in de loop van het gesprek hebben ontwikkeld. De vragen, die voornamelijk vertrokken vanuit een aantal historische feitelijkheden, waren op voorhand bezorgd aan de geïnterviewden. Het gesprek duurde in totaal 120 minuten en werd integraal en digitaal opgenomen met de dictafoon-app van Apple. De opname werd getranscribeerd met behulp van AI-software en nadien gecontroleerd en gecorrigeerd door de interviewer. Deze integrale transcriptie vormt de basisversie van het gesprek. Daarnaast werd een geredigeerde versie opgemaakt. Daarin zijn een selectie van vragen en antwoorden volledig uitgeschreven en aangevuld met correcties en toevoegingen van zowel de interviewer als de geïnterviewden. Om de leesbaarheid te verhogen, zijn interpunctie toegevoegd, syntactische en grammaticale aanpassingen doorgevoerd en de volgorde van bepaalde passages gewijzigd.

Zowel de digitale opname van het gesprek als de uitgeschreven versie ervan bevinden zich in het CKV-archief. Ook de geïnterviewden beschikken over een kopie van de integrale transcriptie en het geredigeerde gesprek. Raymond Barion en Grażyna Mielech hebben toestemming gegeven tot publicatie van het interview op de CKV-website.