

denieuwe

Kunstmagazine van Maatschappij Arti et Amicitiae nr 35 | 2016 jaargang 20



Bonnard & Ai Weiwei en het engagement Frank Lisser/ Cattalan: Oplichter of doorlichter? Ine Dammers/ Judaskus & Kabakov Tiers Bakker/ Damien Hirst op sterk water Robert Broekhuis/ De atoombom van Marcel Duchamp Maarten Buser/ De ontdekking van het landschap Lieven de Cauter/ De stinkende opstanding van Lazarus Freddie Beckmans/ Merijn Bolink Karin Bos/ Het wilde konijn van de waarheid Johan Schokker

school der poëzie
Lucebert

ik ben geen lieflijke dichter

ik ben de schielijke oplichter

der liefde, zie onder haar de haat

en daarop een kaaklende daad.

lyriek is de moeder der politiek,

ik ben niets dan omroeper van oproer

en mijn mystiek is het bedorven voer

van leugen waarmee de deugd zich uitzielt.

ik bericht, dat de dichters van fluweel

schuw en humanisties dood gaan.

voortaan zal de hete ijzeren keel

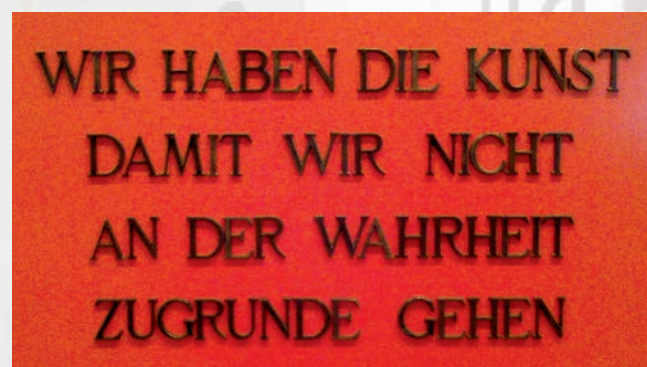
der ontroerde beulen muzikaal opengaan.

nog ik, die in deze bundel woon

als een rat in de val, snak naar het riool

van revolutie en roep: rijmratten, hoon,

hoon nog deze veel te schone poëzieschool.



Marie-Jo Lafontaine, Zonder titel, acrylverf, hout, brons, 1983. Collectie Olbricht

Inhoudsopgave

- 3** Lieven de Cauter **De ontdekking van het landschap**
- 4+5** Ine Dammers **Oplichter of doorlichter?**
- 6** Freddie Beckmans **De stinkende opstanding van Lazarus**
- 9** Robert Broekhuis **Realisme op sterk water**
- 10** Maarten Buser **De atoombom van Marcel Duchamp**
- 11** Maurice van Tellingen **Utopia**
- 12** Tiers Bakker **De Judaskus**
- 15** Frank Lisser **Het misverstand van het engagement**
- 16+17** Jan Maarten Voskuil **De schoonheid van het ongerijmde**
- 18** Karin Bos **Se non e vero, e bene trovato**
- 19** Joep Neefjes/LPI **Jozef Stalin, vader van alle Russische kinderen**
- 20** Johan Schokker **Het wilde konijn van de waarheid**
- 21** Maarten Buser **De magie van Escher**
- 22** Harald Schole **Oranje Onder**

Coverbeeld Thomas Hirschhorn, Nachwirkung, 2015 Installationsansicht
Kunsthalle Bremen. Courtesy: Thomas Hirschhorn/ Kunsthalle Bremen –
Der Kunstverein in Bremen. Foto Tobias Hübel

Redactioneel

'En El Salvador hasta los perros andan celular' ('In El Salvador hebben zelfs honden cell phones')

Tegenwoordig speelt de vraag niet zozeer of we de waarheid kennen of niet. Veel prangender is de vraag naar de toegang tot de waarheid. WikiLeaks maakt ons duidelijk dat er goed gelogen wordt in de wereld van de spionage. De Panama Papers geven een mooi inzicht in de onfrisse handel en wandel van de financiële wereld. Er duiken steeds meer supply chains op die toegang geven tot informatie die het daglicht niet verdragen. Julian Assange is een oplichter in de positieve zin van het woord. Het licht doemt op aan de horizon van het grootscheepse lek. Met goede leugens brengt hij de waarheid aan het licht. Hoezeel! Lang leve het goede liegen. Lang leve internet die ons de waarheid weer opdient in duizenden informatie stromen. Lang leve cell phones die ons toegang verlenen tot alles en iedereen. Dit nummer is een ode aan de bedrieglijke bedrieger, de oplichter, de dief in de nacht, die in opstand komt tegen de oprechte kunstenaar die zichzelf legitimeert met esthetiek en sincerity. Kunst is de mooiste leugen. In al haar naaktheid breekt zij in, komt in opstand, stilt de honger. Kunst liegt de waarheid. Daar gaat deze aflevering van de Nieuwe over. De liefde van en voor het liegen.

In zijn Platonische dialoog 'The Decay of Lying' (oorspronkelijk uit 1889) verdedigt Oscar Wilde de stelling dat het niet het doel van de kunst mag zijn om slaafs en waarheidsgetrouw de realiteit na te bootsen (de conventioneel-Victoriaanse visie op de rol van de beeldende kunsten en de literatuur), maar dat het leven de kunst moet imiteren – ja, dat in wezen zelf al doet, waarmee Wilde beeldend en overdreven wilde uitdrukken dat we door de kunst de werkelijkheid pas gaan zien. Het zou te ver voeren hier nader in te gaan op alle implicaties van deze uitermate boeiende dialoog, maar de kern ervan is dat Kunst een Leugen is (en de leugen geen verwerpelijke zaak, omdat moraliteit in de kunsten geen rol mag spelen – zoals Wilde het formuleerde in het Voorwoord bij zijn decadentistische roman *The Picture of Dorian Gray* uit 1891: 'Er bestaat niet zo iets als een moreel of een immoreel boek. Boeken zijn goed geschreven of ze zijn slecht geschreven. Dat is alles.' (Complete Works, p. 17). TB ■



ALV

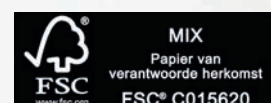
De Alv van de Maatschappij Arti et Amicitiae zal plaatsvinden op dinsdag 21 juni 2016, vanaf 20.00 uur. Leden kunnen de agenda en bijbehorende stukken opvragen via alv@arti.nl Namens het bestuur, Hans Kuiper, secretaris.

Grant writing course

Grant writing course for Arti members by Margarita Osipian in Arti in September 2016 (in English). Max. 15-20 participants. Costs € 25 for two sessions. Definitive dates and additional information will be announced via the Arti-website: <http://www.arti.nl>. Organised by the PC (Programmeringscommissie Arti et Amicitiae).
Subscribe via marjo@arti.nl

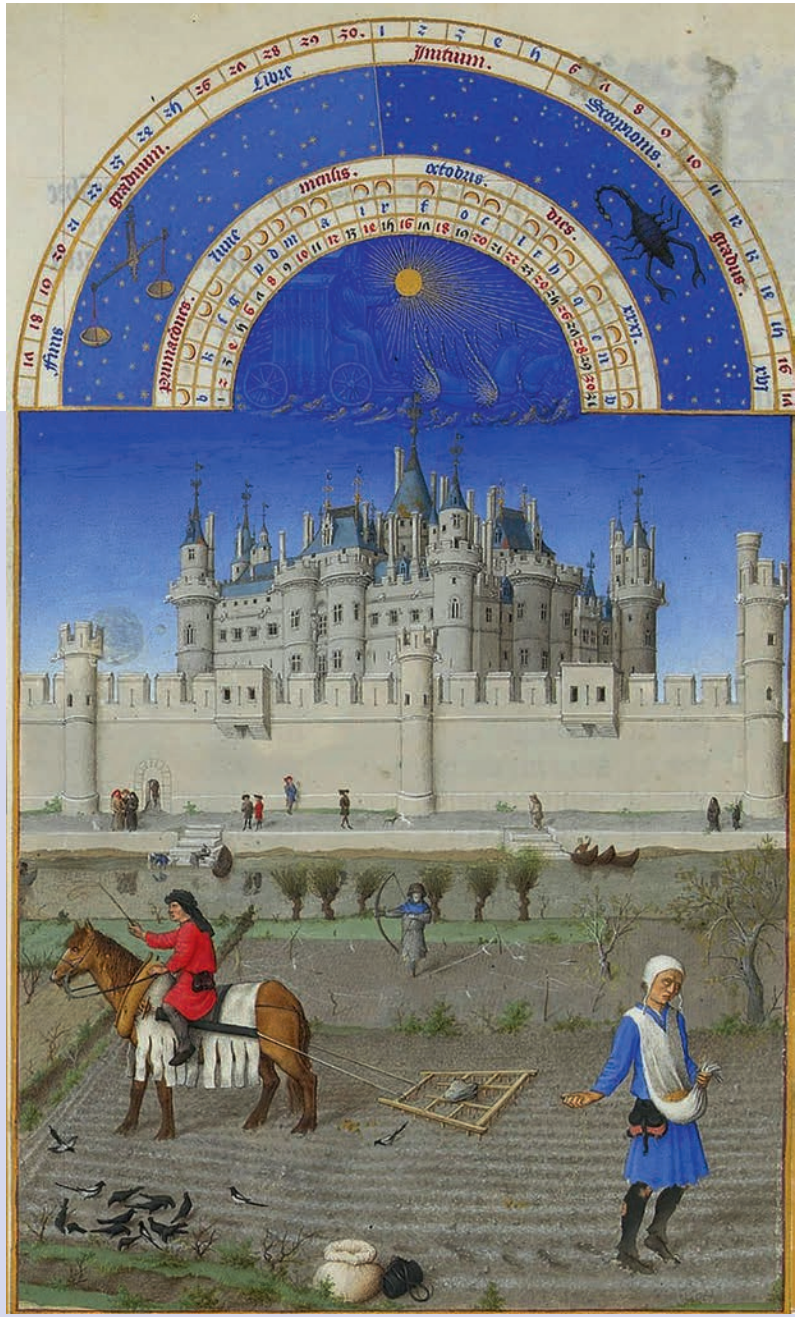
Colofon

De **Nieuwe 35** wordt in een oplage van 7200 exemplaren verspreid in Amsterdam, Den Haag, Utrecht en Rotterdam. De **Nieuwe** is een uitgave van de Vereniging van Beeldend Kunstenaars Maatschappij Arti et Amicitiae in samenwerking met uitgeverij Virtumedia. Rokin 112, 1012 LB Amsterdam. De redactie van de **Nieuwe** is onafhankelijk. *Redactie:* Freddie Beckmans, Ine Dammers, Paul Donker Duyvis, Philip Fokker, Frank Lisser, Marianne Vollmer, Jan Maarten Voskuil. *Eindredactie:* Tiers Bakker. *Grafisch ontwerp:* Hanne Lijesen. *Bijdragen:* Johan Schokker, Lieven de Cauter, Maarten Buser, Freddie Beckmans, Robert Broekhuis, Ine Dammers, Frank Lisser, Jan Maarten Voskuil, Harald Schole, Tiers Bakker, Lucebert, Joep Neefjes. Reacties en bijdragen voor nummer 36, jaargang 20, dienen uiterlijk op 15 augustus 2016 binnen te zijn. Per mail naar tiersbakker@hotmail.com of per post naar: Maatschappij Arti et Amicitiae t.a.v. redactie De Nieuwe, Rokin 112, 1012 LB Amsterdam. *Druk:* Veldhuis Media. De rechten voor beeld en tekst werden naar beste vermogen geregeld. Andere rechthebbenden gelieve zich tot de redactie te wenden. Bezoek ook onze website www.denieuwe.nl Welkom bij de presentatie van dit nummer op vrijdag 17 juni 16.00 uur in Arti. ■



Wat wij, meestal onnadenkend, 'het landschap' noemen, is een benaming voor de omgeving die afgeleid is van de schilderkunst. Pas nadat de landschapschilderkunst was ontstaan, begon men de wereld als landschap te zien. De media zijn onze metaforen voor de wereld, voor ons verstaan van de wereld. Zoals we alleen stoom kunnen afdalen sinds de uitvinding van de stoommachine, zoals sinds de fotocamera ons leven is uiteengelegd in momentopnames, zoals we nu iets downloaden in onze hersenpan of opslaan op onze harde schijf en tegen ons voorhoofd tikken, enzovoort - zo is ook een landschap als een schilderij: een gekaderd, een 'gekadreerd' stuk natuur. Zo dus kunnen we het landschap plaatsen: pas na en vanuit de landschapschilderkunst begon men de wereld als landschap te zien.

Lieven de Cauter



Les Très Riches Heures du duc de Berry (De Zeer Rijke Uren van de hertog van Berry), geïllustreerd geïllustreerd boek, 1410

De ontdekking van het landschap

De vader van de (noordelijke) landschapschilderkunst was, zoals bekend, de zestiende-eeuwse Vlaamse schilder Joachim Patinir. Zijn coulissenachtige landschappen met heuvels die baden in een onvergankelijk blauwgroen, maakten onmiddellijk school en werden nagevolgd door vele meesters. Patinir werd ook vaak gevraagd om de achtergronden te schilderen in werken van andere schilders. Per toeval is het geheim van zijn landschap ontdekt door een van hen, zijn jongere vriend Marinus Van Reyerswaele, die zich na zijn studies te Leuven, waar hij in contact kwam met de geschriften van Erasmus en bij wie hij misschien enige colleges volgde, in Antwerpen als leergast in de schilderkunst bekwam. Hij maakte enige naam met tafereel als De bankier en zijn vrouw, De goudwegers, De woekeraars, In het huis van de tollenaar. Met deze unieke iconografie markeert Marinus van Reyerswaele, samen met schilders als Metsijs, de opkomst van de geldeconomie. Het humanisme van zijn tijd komt tot uiting in zijn versies en varianten van de heilige Hiéronymus, die met de voor van Reyerswaele typische, spinpotenachtige vingers naar een boek wijst of een schedel.

Al zijn schilderijen zijn interieurs. Op De roeping van Mateus echter, een thema

dat vreemd genoeg ook past in deze iconografie van de vroege burgerij - Mateus was een tollenaar - is in de linkerbovenhoek een heel klein doorzicht op een landschap, dat volgens sommigen van de hand van zijn Patinir zou kunnen zijn. Dit wordt door anderen dan weer afgedaan als een vergezochte en weinig waarschijnlijk hypothese.

Toen Joachim terugkwam uit Italië liet hij zijn vriend Marinus de schetsen zien van de Toscaanse heuvels en vertelde dat hij daarmee een nieuwe wereld van licht, kleur en compositie van vergezichten had ontdekt. In zijn dagboek schreef Marinus: 'Zo wordt dus het Vlaamse land heruitgevonden vanuit Italië. Zoals vriendschap staat voor harmonie tussen mensen, zo zou men het woord 'landschap' kunnen gebruiken voor de harmonie tussen de sporen van de mens en de natuur.'

En zo verspreidde zich het nieuwe woord vanuit de kunstenaarsmilieus van de 16de eeuw naar de gewone omgangstaal. Dat proces duurde tot in de tweede helft van de 18de eeuw. Er zijn etymologische woordenboeken die beweren dat het woord ouder is en aan het begin van de 13de eeuw als lanscap of lantschap in onze contreien werd signaleerd, maar wij durven dat te betwijfelen. Hoewel het niet valt uit te sluiten dat het gerucht van Petrar-

ca's wandelingen op de Mont Ventoux tot hier hoorbaar was en de woordenschat verrijkt heeft met een nieuw woord.

Wat er ook van zij, Marinus voelde zich miskend en opgesloten in zijn interieurs, in altijd weer diezelfde opdrachten met geld tellende of goud wegende burgers of ontelbare Hiéronymussen. Hij werd door afgunst verteerd tegenover de prachtige schilderijen in blauw en groen van zijn vriend Joachim. Vooral diens eigen versie van diezelfde Hiéronymus in een adembenemend landschap was hem een doorn in het oog. Misnoegd en ontgoocheld trok hij zich terug in zijn geboortestad Reyerswael en werd er klerk.

Er gaan geruchten dat hij deelnam aan de Beeldenstorm in Antwerpen - zijn naam staat vermeld in een lijst van mensen die veroordeeld werden om op bedevaart te gaan naar Compostella. Maar het zou hier volgens recent onderzoek om een persoonsverwisseling gaan. In elk geval verdween Marinus uit het gezicht van de geschiedenis, net zoals het havenstadje Reyerswael waar hij vandaan kwam en naar was teruggekeerd, kort na zijn dood door de Schelde verzwoegen werd, zonder een spoor in het landschap achter te laten. ■



Untitled, 2001



A perfect day, 1999, Cattelans galeriehouders Massimo de Carlo, tape

Oplichter of doorlichter?

Ine Dammers

Als Maurizio Cattelan wordt gevraagd te signeren, ondertekent hij vaak met 'Manzoni', de kunstenaar die beroemd werd met zijn *Merda d'Artista*. Hiermee suggereert Cattelan zijn verwantschap met Manzoni: 'Merda was een upgrade van Duchamps urinoir', zegt hij, het werk vestigt de aandacht op de macht van de kunstenaar om waarde te creëren. Marcel Duchamp is nog steeds de wetsteen van veel toonaangevende kunstenaars, die hem graag citeren: 'Ik geloof niet in kunst, ik geloof in de kunstenaar', en 'wat een kunstenaar benoemt als kunstwerk is kunst.' Maurizio Cattelan is een kunstenaar die hoge ogen gooit in de kunstscene. Hij nam in 2011 afscheid van de kunst met een groot retrospectief 'ALL'. Hij hing al zijn werk als aan waslijnen in de koepel van het Guggenheim, en choqueerde met deze onorthodoxe presentatie zijn verzamelaars. Hij kondigde aan de kunstwereld de rug toe te keren, zich te richten op het tijdschrift 'Toilet Paper' en dat hij voortaan zich alleen nog als creative art director zou manifesteren. Als reden voor zijn afscheid zei hij die geld gedreven kunstwereld meer dan beu te zijn. En zie, onlangs verscheen in alle kranten een bericht over Cattelan, van wie een 18 karaats gouden toilet pot geplaatst zou worden in het Guggenheim: terug van weggevoest. Natuurlijk ligt die pot in het verlengde van Duchamps urinoir, van Manzoni's poepblikjes en van zijn tijdschrift Toiletpaper. In sommige kranten wordt schande gesproken over zoveel verspilling van geld en de excessieve rijkdom van een groep kunstverzamelaars die de prijzen van een kleine groep kunstenaars torenhoog opdrijven. De parallel met de 'gewone wereld' is snel getrokken, Tolstoi schreef al: 'Kunst is ook verbonden met macht'. Cattelan intrigeert en irriteert.

Hij is serieus en clownesk tegelijkertijd: al meer dan twintig jaar maakt hij realistisch aandoende installaties met onderwerpen als de dood, het zelf, de angst om te vallen uit de kunsthemel. Hij heeft een heel arsenaal aan beelden die steeds weer terugkeren, zoals het zelfportret, dieren (opgezette paarden, ezels) en hij disneyficeert de openingen van

zijn tentoonstellingen. Maar hij is ook een provocateur die bedrog tot zijn handelsmerk heeft gemaakt en die al meerdere keren is doodverklaard, want de ene leugen roept de andere op. Op de tentoonstelling met de titel 'Maurizio Cattelan is dead' hangt een reproductie van een vroeg zelfportret dat bestaat uit een serie tekeningen, gemaakt door tekenaars van

de politie op grond van mondelinge beschrijvingen. Het werk suggereert dat de kunstenaar een verdachte is, iemand die de wet heeft overtreden. 'De kunst heeft mij weerhouden van een leven als misdadiger,' zegt Cattelan.⁽¹⁾

Waarheid of leugen?

Belangrijk voor hem zijn twee invloedrijke Italiaanse curatoren Massimo Gioni en Francesco Bonami, die door velen worden beschouwd als zijn trawanten. Beiden hebben zijn werk op verschillende Biënnales gepresenteerd; Gioni heeft lange tijd in Cattelans plaats zijn lezingen gehouden (er werd gefluisterd dat Cattelan zelf dat niet durfde) zodat er zelfs sprake was van persoonsverwisseling. Cattelan zou tijdens een eerste ontmoeting met Gioni op alle vragen met citaten uit interviews met andere kunstenaars geantwoord hebben. Cattelan is een 'self-declared kleptomaniac'⁽²⁾; hij stal naamplaten, neonsigns van cafe's, de ster van de rode brigade, ideeën en werk van andere kunstenaars, ideeën uit de massamedia, en exposeerde dit alles als 'eigen werk'. 'Wat is originaliteit in een wereld waarin wij kopiëren zoals wij ademen?' vraagt C. Doctorow. Cattelan antwoordt: 'Ik verwerk materiaal dat uit vele bronnen komt. Een groot kunstenaar kopieert zonder zijn bronnen te onthullen. (...)

Originaliteit bestaat niet op eigen houtje. Het is een evolutie van wat al is geproduceerd. (...) Bij originaliteit draait het om je vermogen iets toe te voegen. Ik zet een kleine nieuwe stap door olie en zout toe te voegen. Een ander weer doet er wat azijn bij.' Bonami merkt daarbij op: 'Ideeën over oorspronkelijkheid zijn verschoven. Heeft de tweede schilder die een kruisiging schilderde het idee gepikt van de eerste?' Cattelan ontleent zijn beelden aan de gemediatiseerde wereld die voor iedereen toegankelijk is; hij verzamelt, voegt samen, en geeft er zijn eigen draai aan. En niet alleen aan pulpbeelden, maar ook aan klassieke werken van andere kunstenaars. Hij berooft de doeken met sneden van Fontana van hun inhoud door de snede te laten samenvallen met het Zorro teken, de populaire held van films en tv series. Fake, bedrog, diefstal, plagiaat zijn woorden waarmee zijn werk vaak bestempeld wordt. Zo signeert hij met 'Manzoni', overtuigde hij de politie dat een werk van hem gestolen was, gaf hij op de Biënnale van Venetië de hem toegemeten ruimte aan een reclamebureau, en tegelijkertijd organiseerde hij een fake tentoonstelling waarvoor veel critici – tevergeefs – naar de Caraïben vlogen. De fake tentoonstelling had precies dezelfde soort promotie als al die grote inter-



We are the revolution, 2000



ALL (detail), 2011

nationale manifestaties. Ook plakte hij met tape een galeriehoudertegen de muur 'martyred for the good of the business' en stal hij een tentoonstelling van een andere kunstenaar, die hij presenteerde als zijn eigen werk onder de titel 'Another fucking readymade' (De Appel, 1996). De beschuldigingen zijn zonder meer terecht, maar Cattelan zelf zegt in een soort zelfverdediging: 'Comedians manipulate and make fun of reality, whereas I actually think that reality is far more provocative than my art.' Zou zijn werk dan toch bedoeld zijn als een spiegel, om de wereld naar zichzelf te laten kijken, om verwarring te stichten? Cattelan geeft daar geen rechtstreeks antwoord op, hij zegt: 'Een legende groeit door verwarring.'

Cattelan schopt tegen de autoriteit, tegen de kunstwereld en zit er tegelijkertijd in gevangen. In zijn figuratieve beelden, vaak in was en aangekleed, portretteert hij zichzelf hangend aan een metalen rek, drijvend in een fontein van het Guggenheim als slachtoffer van een val uit de kunsthemel, of met zijn hoofd opduikend uit een gat in de vloer van de zaal 'Oude Meesters' als een inbreker die een lange sluiptunnel groef naar deze waardevolle kunstschat. 'Ik ga in dialoog met de eigenwaarde die niemand mij gunde', zegt hij, doelend op zijn afkomst uit een arm gezin, bijna zonder opleiding, en op zijn angsten om te falen die hieruit voortkomen. Het zijn andoelenlijke, bijna naïeve voorstellingen van zichzelf, zoals hij de zaal met Oude Meesters binnenkijkt

of, al zijn leugens ten spijt, toch het slachtoffer dreigt te worden van de kunstmarkt.

Als hem wordt gevraagd: 'Wat is een kunstenaar?' antwoordt hij: 'kunstenaar zijn is een rollenspel, je kunt alle rollen spelen die je wilt, inbreker, clown, provocateur, enz.' een uitspraak die doet denken aan Luceberts: 'Ik ben geen lieflijk dichter, ik ben de schielijke oplichter...' Maar, vraag je je af, provoceert Cattelan alleen voor de grap? Steeds komt zijn problematische verhouding tot macht en haar instituties naar voren. Letterlijk wordt de macht neergehaald in het werk 'The ninth hour' (1999) waarin het wassen beeld van de toenmalige de paus languit op de grond ligt, als getroffen door een meteoriet. Natuurlijk haalde hij hiermee de publiciteit tot ver buiten het kunstcircuit, evenals met het beeld van Hitler, berouwvol knielend en met de handen gevouwen. Dit zoeken naar publiciteit wekt irritatie, maar Cattelan is in dit opzicht schaamteloos. Bonami noemt Cattelan een heden-daagse Pinokkio die lange neuzen trekt naar alles wat met macht, instituties te maken heeft. Zijn werk toont de maatschappij met al haar bedrog, leugens, angsten en hebzucht: het museum is allang geen tempel meer voor alleen verheven gevoelens. ■

1. Sarah Thornton – Wat is een kunstenaar? (Oorspronkelijke titel: 33 artists in three acts) Amsterdam, 2015
2. Domenico Quaranta – When an image becomes a work: Prolegomena to Cattelan's Iconology (05.04.12) ■



The ninth hour, 1999



Fredie Beckmans

De stinkende opstanding van Lazarus

De Italiaanse geheugenkunstenaar en geestelijke Giordano Bruno is in 17 februari 1600 in Rome op de katholieke brandstapel geëindigd. Dat heeft hij ook wel een beetje te danken aan een van zijn beroemdste uitspraken: 'Se non é vero, é ben trovato'. Een goed verhaal mag best gelogen zijn. Als onnipotente betweter werd hij niet serieus genomen toen hij beweerde dat de aarde om de zon draaide. Een Pinokkio was hij. Een middeleeuwse Tijl Uilenspiegel die de waarheid vertelde alsof het een leugen was.

De eerste keer dat ik van hem hoorde was toen ik in de slaapkamer van de filosoof Jean Jacques Rousseau op het St.Peterseiland, Rousseau's bed stond na te schilderen. Je moet toch wat doen in je leven dat aangenaam is. Een grote groep toeristen met gids wurmde zich naar binnen. De gids vertelde zijn klanten dat het luik en gat naast het bed van J.J.Rousseau waren gedacht om te vluchten. Hij had in zijn tijd al last van grote groepen groupies die hem overal heen volgden. Dan was het wel zo makkelijk om bij tijd en wijle door het luik te ontsnappen. Ik heb altijd en overal de extreme neiging om iets te willen vertellen en als er een gids voorbij komt raak ik echt op drift. Ik zei dat J.J.Rousseau heeft beweerde dat de rand van de Bielersee waarin het St. Peterseiland ligt wilder maar daarom niet minder romantisch is dan de rand van het Meer van Genève. 1 – 0 voor mij, dacht ik. Toen de toeristen weer vertrokken en de gids als laatste naar buiten wilde, keek ik nog een keer op van mijn schilderij en vertelde hem dat het luik en gat pas honderd jaar na zijn verblijf waren aangebracht om nog meer bezoekers te trekken. De gids zei toen: Se non é vero, é ben trovato. Daar heeft hij me mooi terug gepakt. Ik hield me in want ik had hem van repliek kunnen dienen door de deken van het bed terug te slaan. Kijk de deken ligt op een kunstzinnig verhoogde tafel, niks bed. Dit bed is een mooie leugen. Maar je moet een gids ook in zijn waarde laten. Ik vertelde hem nog wel dat ik in Amsterdam als kunstschilder niet genoeg verdien en daarom ook als gids op de fiets wat bij klus. Wanneer ik klaar ben met zo'n toer sluit ik altijd af met de woorden: 'Alles wat ik jullie niet heb verteld is waar'. De Zwitserse gids knipoogde naar

me en zei dat ie het zou onthouden. Toch weer in de leugen een vriend gemaakt.

Ik schrijf dit een dag voordat ik moet optreden tijdens de museumnacht van Neurenberg. Die heet ieder jaar 'die Blaue Nacht' en dit jaar is het thema de Waarheid. Hoe ze het voor elkaar hebben gekregen om mij uit te nodigen is mij een groot raadsel. De waarheid is zo saai, ik aanbid de leugen. Niet dat ik een pathologische leugenaar ben (zei de leugenaar) maar wat kun je nou met zoiets als de waarheid in de kunst. Kunst is een illusie, het misleiden van onze zintuigen. Daar genieten wij met volle teugen van. Ik zag pas nog in Lyon in het museum een schilderij van de wederopstanding van Lazarus. Hij had al drie dagen voor dood in zijn graf gelegen. Ze trekken hem uit zijn graf en enkele omstanders houden hun armen en mouwen voor hun neus. Hoewel ik alleen het plaatje zag, rook ik de stank. Kijk dat is niet waar en toch zie en ruik ik het. Is het dan een leugen. Nee het is de illusie die zijn plek heeft gevonden precies tussen de waarheid en de leugen. De waarheid is een schilderij van Maria die verheerlijkt naar het kindje Jezus zit te kijken. Ik ga voor het schilderij van Lazarus waarbij iemand een dode rat achter het schilderij heeft geplakt. Gedver, maar wel een hartstikke mooie beleving. Vergeet je nooit meer.

Voor de museumnacht in Neurenberg heb ik bedacht om 'dat is een waarheid als een koe' te veranderen in 'dat is een waarheid als een worst' en dan allertel verhalen opdissen die gelogen zijn. Bijvoorbeeld hoe de Neurenberger Processieworst kort na de Tweede Wereldoorlog in Neurenberg werd verboden. En dat in de lokale 'Stadtwurst mit Musik' meer Tofu zit dan muziek. Als er bezwaren komen zeg ik dat ze het kunnen opzoeken. Diegene die dat niet doen lopen de rest van hun leven rond met een gelogen waarheid en ik ben de volgende dag over alle bergen vertrokken. Ik laat me toch niet met pek en veren uit de stad gooien. ■

fijn de
sai son

de veere

frascati

van 31 mei tot 18 juni

(ADVERTENTIE)

Nationale BalletAcademie

artistiek leider
Jean-Yves Esquerre



dan sers van morgen

neumeier
bournonville
barbutto
dawson

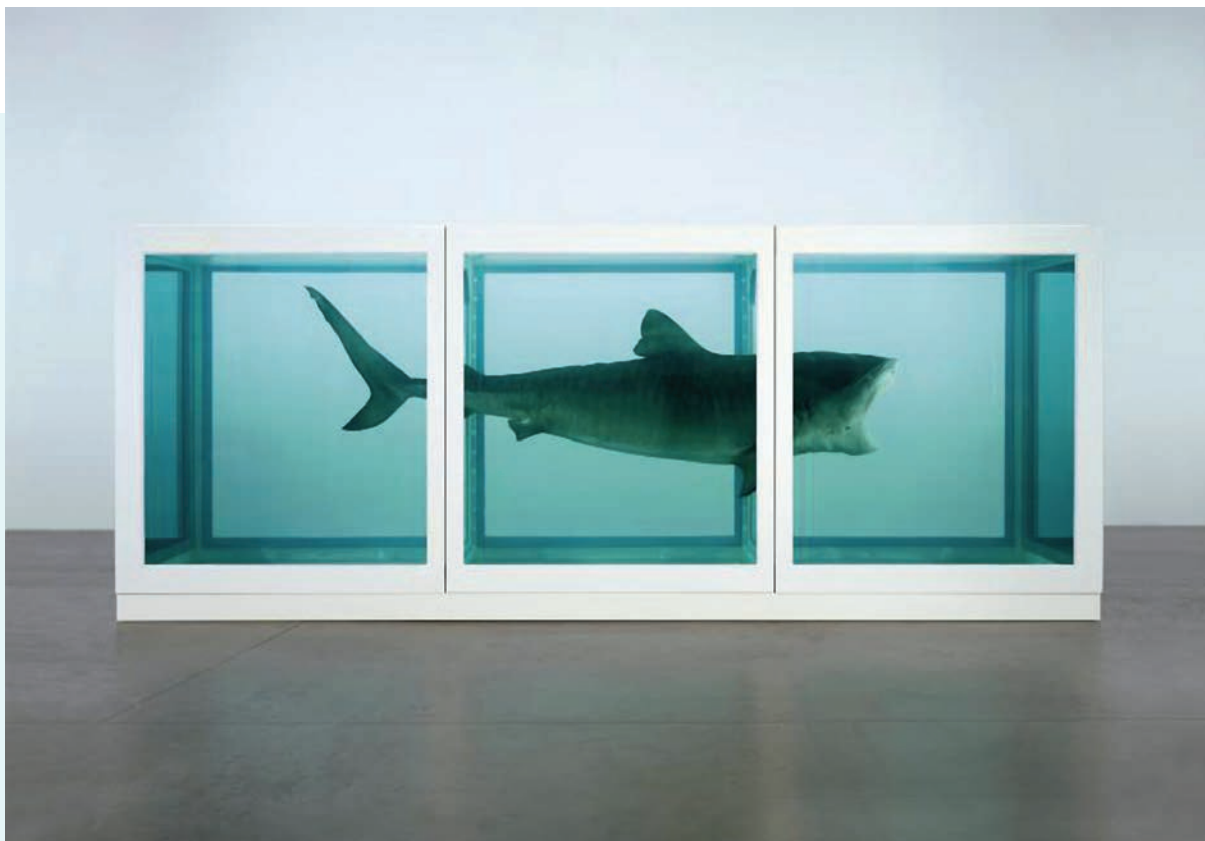
Nationale Opera & Ballet
7 & 8 juli 2016 – 20:00 uur

reserveren: operaballet.nl

nationaleballetacademie.nl

Nationale
de Theaterschool
Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten
Balletacademie

Een haai op sterk water van Damien Hirst, vliegtuigen van Panamarenko, een machine van Tinguely. Ze roepen ongelooflijk veel op, maar zijn functioneel. Wat stellen deze werken eigenlijk aan orde? Of je ooit hebt nagedacht over je eigen dood? Of je wel eens goed naar een machine hebt gekeken? Kinderen snappen Tinguely gelijk. Het gaat over plezier, ze rennen rond alsof ze in de speeltuin zijn. Misschien moet je je die zaken helemaal niet afvragen. Een voorwerp in een museum krijgt nu eenmaal een andere betekenis ook als zo'n vliegtuig of haai niet kan vliegen of bijten. Misschien is dat wel waar het over gaat. Reële voorwerpen tentoongesteld in een museum zijn dood. Een herinnering, een verwijzing...



Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991.
Glas, staal, silicone, monofilament, haai en formaldehyde oplossing, 2170 x 5420 x 1800 mm

Realisme op sterk water

Robert Broekhuis

Op het moment dat een reëel voorwerp naar een kunstruimte is verplaatst zijn de uiterlijke kenmerken een idee geworden. Een vliegtuig dat niet kan vliegen is in de strikte betekenis geen vliegtuig, de draaikolk van Anish Kapoor die je niet naar de diepte kan meesleuren is geen draaikolk. Ze worden objecten waarvan de uiterlijke kenmerken ons echter wel doen denken aan de echte voorwerpen. Dit realistische aspect lijkt een voortzetting te zijn van de realistische figuratieve schilderkunst. Want afgezien van het 'bling bling show-aspect' wat zou het verschil kunnen zijn? Het lijkt niet erg voor de hand te liggen om de Haai van Hirst te vergelijken met een zogenaamd realistisch geschilderd landschap uit de negentiende eeuw. Toch liggen de uitgangspunten dicht bij elkaar. Beiden willen de kijker een ervaring geven hoe de werkelijkheid er in hun ogen uitziet. Weliswaar geschilderd of als dood dier in een aquarium. Het beeld van de haai is nieuw en eigentijds. Misschien is het succes van die werken juist wel te danken aan het feit dat ze een voortzetting zijn van de door velen onbewust gekende en daarom toegankelijke beeldtaal van de figuratieve realistische schilderkunst.

Je herkent en verwelkomt het nieuwe beeld, al kan je nog niet precies benoemen waarom. De kunstenaar heeft het bestaande opnieuw vormgegeven. Dat is in het begin misschien wat onwennig, maar de Haai van Hirst voelt na een paar jaar al net zo gewoon als een schilderij van Mondriaan.

Kunstenaars raken tenslotte net als iedereen uitgekeken op uitgekauwde vormen. Men wil ook wel eens wat nieuws. Je kijken raakt versleten.

Daardoor zie je eigenlijk niets meer omdat je al weet wat je gaat zien. Of zoals een stokoude tante van mij eens vroeg: 'heb ik je dat al eens eerder verteld? Ja tante, al tweehonderd keer.' Je luistert wel liefdevol, maar niet meer naar de inhoud, maar naar het vertrouwde, bekende. Het is daarom noodzakelijk dat kunstenaars op de smaak vooruit lopen en nieuwe manieren vinden om de wereld vorm te geven en zaken opnieuw te definiëren. Zodat men iets weer als nieuw ziet. Zoals bijvoorbeeld de Chapman Brothers deden, die Mickey Mouse maskers op Goya etsen schilderden. Eerst is iedereen kwaad. Hoe kun je zoiets nou doen? Maar wat later begrijpt iedereen dat je daardoor die etsen en de verschrikking van de oorlog die ze laten zien weer opnieuw ziet.

De BMW van Rob Scholte

Moet ineens denken aan de opgeblazen en uiteengereten BMW van Rob Scholte die tentoongesteld werd

in Arti. Het laatste waar ik aan dacht was kunst. Ik vond het meer een curiositeit die iets zei over de vernietigende kracht van een autobom. Er zijn dus kennelijk verschillen. Als het documentaire aspect indringender is dan de beeldende suggestie wint het documentaire. Het enige dat ik van die tentoonstelling meekreeg was het besef dat ik als een rampoerist naar de auto van Scholte had staan kijken. Net zoiets als stiekem genieten van de Privé bij de tandarts.

In de Pont in Tilburg zag ik ooit een pikzwarte draaikolk van Anish Kapoor. Er beviel me hetzelfde onlustgevoel dat ik krijg als ik van een wolvenkrabber naar beneden de diepte in kijk. Twee objecten. De één een documentair autowrak, de ander een kunstwerk. Beiden verwijzen naar iets. Het autowrak naar een reële gebeurtenis, de draaikolk van Kapoor naar je angst om naar de diepte gezogen te worden. Maar ondanks dat het autowrak tentoongesteld werd in een kunst context werd het geen

kunst. Kennelijk hanteren we onbewust een methode om zaken te kwalificeren, context of niet.

Concept en artefact

De Haai van Hirst is een echte haai op sterk water, maar de vliegtuigen van Panamarenko zijn geen echte vliegtuigen en de machines van Tinguely zijn wel machines, maar functioneel. De kunstenaars hebben objecten gemaakt die ons doen denken aan vliegen en echte machines. Het zijn kunstwerken die refereren aan het realisme. Dat maakt ze anders dan een haai die ooit rondgezwommen heeft. Je kijkt naar de fantasie en verbeelding van Tinguely en Panamarenko. Bij Damien Hirst kijk je naar een idee. De haai is kunst geworden door de context. Hetgeen door het filosofisch karakter van de titel wordt bevestigd: 'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living.' ■



Panamarenko, Corpus Delicti, Paleis van Justitie Brussel.

De atoombom van Marcel Duchamp

Na Marcel Duchamp kregen we volgens schrijver Roger Shattuck te maken' met verschillende generaties van getalenteerde bedriegers.' Ondergetekende is een groot Duchampbewonderaar, maar moet erkennen dat zijn readymadekunstpraktijk zwendel is. Duchamp lijkt een charmante oplichter die ons hart heeft gestolen. Hij lijkt niet alleen zo. Hij is een leugenaar en nog veel erger. Zodra hij de stad uit is kijken we elkaar aan en proberen alles goed te praten: 'Hij heeft ons bedonderd en belazerd.'

Duchamp wordt al geruime tijd gezien als uitvinder van de conceptuele kunst. We stellen dat die readymade vragen oproept over het kunstenaarschap en de hand van de kunstenaar, over wat wel en wat niet kunst is. Ondertussen wordt door die kunsthistorische en -theoretische inkadering snel vergeten dat Fountain (1917) een provocatie was: Duchamp stuurde het immers in naar een juryloze expositie, waar elk ingediende werk geëxposeerd zou worden. Fountain en het principe van de readymade berusten op een soort toverspreuk: neem een gebruiksvoorwerp, signeer het, presenteer

het als kunst en huup, huup, marchelduchamptruc: een kunstwerk is geboren. Je eigen naam hoeft er niet eens op te staan - Duchamp gebruikte het pseudoniem R. Mutt -, want signeren op zich is al een subversieve daad. Op basis daarvan spreken wij, als rechtgeaarde kunstliefhebbers, af dat Fountain een kunstwerk is. Sindsdien is praktisch alles kunst, zolang het als zodanig gepresenteerd wordt. Samen zijn we de onderdanen in het sprookje 'De nieuwe kleren van de keizer': we weten dat het staatshoofd naakt is, maar zeggen het niet.

En laten we wel zijn: dit gebeurt va-

ker: aan voorwerpen die op zichzelf geen kunst zijn een soort immateriële 'laag' toevoegen waardoor ze kunst worden. Een bekend voorbeeld: Afrikaanse maskers worden als kunst beschouwd en hebben een plaats in de kunstgeschiedenis gekregen omdat ze grote invloed hadden op onder meer Picasso. Ze zijn echter oorspronkelijk bedoeld voor gebruik bij rituelen en ceremoniën; dezelfde objecten, andere cultus. Wij stomelingen zijn echter vergeten dat religie en kunst hand in hand gaan.

Duchamps urinoirgrap heeft voor een nieuwe conceptuele sekte aan oplichter-kunstenaars gezorgd. Roy Lichtensteins nageschilderde bidprentjes, of Christo die een geheel eigen ritueel had: van een alledaags voorwerp kunst maken door het in te pakken. Ook hun zwendels waren succesvol.

Je hoeft niet mee te gaan in zulke religieuze samenzweringen. Maar het is wel gemakkelijk. Een praktijkvoor-

beeld: J.W. Drukker vervoerde eens een Christo-kunstwerk - een ingepakte telefoon - van Nederland naar België. Deze kunstenaar was destijds nog niet zo bekend, en de douanier was in de veronderstelling dat het werk in kwestie ingepakt vervoerd werd, wat tegen de regels was. Drukker: 'Mijn betoog dat het om een weliswaar ingepakt telefoontoestel en juist daarom om een niet ingepakt kunstwerk ging, ontlokte een homerisch gelach aan de aanwezigen.' Het mocht niet baten: de douanier ontdeed het voorwerp van de verpakking en zo van de laag kunst. Drukker moest uiteindelijk zelf aan de slag om het werk te 'restaureren': 'Vloekend en tierend prutste ik in de laadbak van de bus plakband, cellofaan en paktouw om de telefoon en tot mijn verbazing had ik binnen drie kwartier een, althans in mijn ogen, alleszins acceptabele Christo in elkaar gefröbeld.' Hoezo zouden kunstenaars geniaal zijn? Duchamp lijkt 'outside', maar is dat niet: hij was alleen zijn tijd vóór. Hij stond buiten tijd en cultuur omdat hij 'avant-garde' is. Omdat hij een blik gunt op een nieuwe tijd, een nieuwe cultuur. Daarom is Duchamp ook revolutionair en inherent politiek van aard.

De geëtaleerde impasse van de moderne kunst kan onze zogeheten realistische cultuur een welkome spiegel voorhouden. In deze zin is Marcel Duchamps *Grand Verre - La mariée mise à nue par ses célibataires, même* tegelijk een portret van ons moderne paradigma en een zelfportret van de moderne kunst. In een generotiseerde grammatica articuleert Duchamp er het onvermogen van de kunstenaar om aan te komen bij de 'realiteit'. Een onvermogen dat zich, in de ready mades, tegelijk vertaalt in het feit dat kunst alles kan, want alles tot kunst kan verklaren. Maar eigenlijk niets. Van de voor onze moderne techniek typerende grenzeloze almacht wordt hier de inherente begrenzing, de eindigheid geëvoceerd. We kunnen alles, maar tegenover die almacht van ons kunnen staan we in wezen machteloos. De atoombom zou zomaar een kunstwerk van Duchamp kunnen zijn. ■

Bibliografie

Drukker, J.W. 'Lange reis met een van de werken van Christo'. Geraadpleegd via <http://www.elsevier.nl/cultuur-televisie/article/2015/08/lange-reis-met-een-van-de-werken-van-christo-2678490W/>
Shattuck, Roger. 'The Double Agent'. In: Guillaume Apollinaire, Apollinaire on Art. Essays and reviews 1902-1918. Boston (2001): blz. XIII - XVI. (Vertalingen van de citaten door MB.) ■



Paul Nassenstein, (The back of painting), 2008



Maurice van Tellingen, 'Utopia', 2014

'Unverfrozen' heeft het naoorlogse modernisme toegeslagen. Het tijdschrift 'Goed Wonen' haalde een rode streep door het biedermeier interieur en stelde vast dat de opdekdeur, vaste vloerbedekking, rauhfaserbehang en veel licht ons konden verheffen. Een door route analyse verkregen grondplan, de kortst mogelijke afstand van keuken tot eettafel tot dressoir. Een ode aan deze manhaftige poging tot herstructurering. Als je hierin bent opgegroeid is er geen uitweg mogelijk. De werkelijkheid is de waarheid! Ik heb besloten om dat leuk te vinden of het anders wel leuk te maken, ik geloof in esthetiek. Maurice van Tellingen, Amsterdam, 2016

Readymade: Marcel Duchamp
een eerbetoon

Waarom ik gestopt ben?
Ik zou u niet kunnen zeggen waarom.
Want ik heb nooit een waarom.
Schilderen kwam in mijn leven.
Ik had geen ideeën
die ik wilde uitdrukken.
Ik heb mezelf ook nooit
als professioneel kunstschilder gezien.
Dat is iemand die elke ochtend
gaat schilderen.
Hij schildert snel of langzaam,
maar hij schildert altijd.
En ik vond het schilderen altijd saai.
Het kostte me altijd moeite
om 'n schilderij af te maken.
Of er 'n punt achter te zetten.
Soms deed ik er maanden over.
Zelfs over 'n naakt deed ik al twee maanden.
En in die tijd maakte men al
in vijf of tien minuten 'n schilderij.
Dat vond ik niks. Ook nu ben ik
tegen het idee om snel te schilderen.
Ik geloof niet in de magie van de hand.
'Hoe minder je nadenkt hoe beter.'
Dat vind ik niet.
Waarom ben ik gestopt? Geen idee.
Ik weet niet eens of ik wel gestopt ben.

Wim Brands, uit: *Neem me mee, zei de hond.*
Nieuw Amsterdam Uitgevers, 2010

'Making money is art and working is art and good business is the best art'

Andy Warhol



Giotto di Bondone, De Judaskus, 1306, Cappella degli Scrovegni, Padua

De judaskus

Tiers Bakker

Waarom verraadt Judas Jezus? Alleen voor het geld? Judas is de eenzame held, scum of the earth, die moet liegen om het goddelijke plan door te zetten. Een leugen om bestwil? Voor altijd verknalt hij zijn goede naam. 'Ik ben het toch niet, rabbi?' Jezus antwoordde: 'Jij zegt het'. De beroemde psychoanalyticus Jacques Lacan noemt dit het 'mi-dire'. We kunnen maar half de waarheid zeggen. Nooit helemaal. Pablo Picasso ziet de leugen als de mogelijkheid half de waarheid te zeggen. Het 'mi-dire' van Judas als halve leugen. Dichter bij de waarheid komen we niet.

De 300 penningen bloedgeld leggen het verlangen van Judas bloot. Judas is zijn verlangen, maar Jezus verzoent zich met Judas. Geld is immers de grote betekenaar van alle tijden. Terug van weggeweest. Kijk naar het doodshoofd van de kunstenaar Damien Hirst. Geld is de grote verzoener van kunst. De waarheid van kunst is gestructureerd als fictie meent Jacques Lacan. En de commerciële kunstwereld heeft zich daarmee verzoend.

Om de consumerende massa vorm te geven moet de commerciële kunstenaar goed liegen en gebruik maken van simplificaties. Maar dit cynisme ervaart de kunstenaar als een moeizaam offer. Zoals Dostojevski's grootinquisiteur als verongelichte kunstcurator tot de gevangengenomen Christus zou zeggen: 'Jij hebt makkelijk praten. Wij moeten ondertussen het vuile werk doen. Met jouw waarheid kom je niet ver als je er verantwoordelijk voor bent dat de massa in rust en vrede leeft en werkt'. Men kan de grootinquisiteur natuurlijk gemakkelijk van antwoord dienen: 'Hou op over je offer, je geniet maar al te zeer

van je gemanipuleer'. De Noorse toneelschrijver Henrik Ibsen schreef ooit: 'Beroof je de gemiddelde mens van zijn levensmanipulatie, dan ontneem je hem zijn geluk'.

Natuurlijk zweren we bij de waarheid, maar voor we het beseffen, voegen we er zelf aan toe dat iedereen zijn eigen waarheid heeft. Zelfs wie van de waarheid de heiligste zaak van de wereld maakt, is soms maar wát blij dat geen enkele waarheid immuun is voor kritiek. Aldus bevestigt ze onbewust dat waarheid vooral een kwestie van verlangen naar waarheid is en dat precies daarom geen enkele stelling of be-

wering dat verlangen ooit definitief kan bevredigen. Wanneer deze wezenlijke onmogelijkheid onze omgang met waarheid heimelijk aan de gang houdt, spreken we van verdringing. De verdringing door de weg, de waarheid en het leven van ons kunstzinnige bedrog.

Loochening

Met de notie van loochening beschrijft de lacaniaanse psychoanalyse een totaal andere procedure. Het feit dat elke waarheid drijft op een onstilbaar verlangen naar waarheid, wordt hier zonder meer ontkend. De mens is en blijft hoe dan ook, op het meest fundamentele niveau, getekend door een onophefbaar tekort; de mens is een niet te stillen verlangen. Ook een leugen kan zijn tekort niet wegwerken. De mens kan het alleen verschuiven of, drastischer, op een ander afschuiven. Wanneer ik pretendeer de absolute waarheid in pacht te hebben, en die waarheid wordt door de feiten tegengesproken, dan zal ik de schuld al gauw bij anderen leggen. In mijn ogen is het hún ongeloof, hún kritiek, hún sabotage die beletten dat mijn onaanvechtbare waarheid concreet gerealiseerd wordt. 'Ik ben het toch niet, Rabbi?'

Kortom: De waarheid is gestructureerd als fictie. Het produceren van fictie is een must voor iedere samenleving, voor kunst, voor religie.

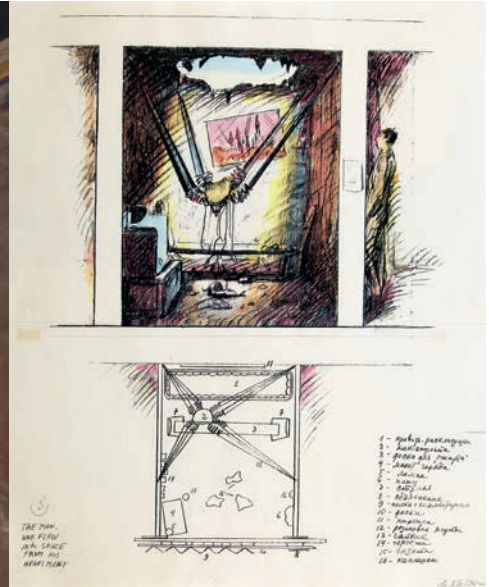
Alleen een illusiemachine van kunst en religie kan de fictie beamen waarin kunstenaar en publiek zichzelf en elkaar in den vreemde ontmoeten. Elkaar loochenen. Daar waar Jezus en Judas elkaar zoenen op het schilderij van Giotto, daar waar leugen en waarheid elkaar ontmoeten, daar spelen kunst en religie hun rol. Rond het lege gat. Het graf van Christus is immers leeg.

Opstanding

In 'The man who flew into the space from his appartement' bewijst de kunstenaar Ilya Kabakov dit vermogen van een illusiemachine om op haar eigen gat, haar eigen opstanding te reflecteren in het atelier. Het armoe-dig atelier is een misleidende, 'schilderachtige' imitatie van Kabakovs' eigen kosmonautenopstanding. De afwezige kunstenaar is aanwezig, maar dat is een leugen. De man zou de ruimte in zijn gevlogen. In de ruimte zweven.

Kabakovs kunstenaarspersonage zoekt zijn bevrijding in de enscenering van een karakterloze katapultering. 'The man who flew into the space from his appartement' schetst een droom van een ontsnapping, een utopie. Een onmogelijke mogelijkheid. Maar ook de keerzijde wordt duidelijk. Een ontsnapping per katapult is diep romantisch. Deze romantische ontsnappingsdroom geldt niet alleen voor totalitaire regimes. Deze dromen gelden ook voor onze kunstcultuur. Met onze commerciële beelden zijn wij producenten van onze eigen slavernij. Wij verspillen onze levensenergie aan de voorstelling van het leven, aan de productie van een chaotisch corpus van beelden dat zich van ons werkelijk leven losmaakt en ons tot toeschouwer van ons eigen utopische leven maakt. Vandaar het merkwaardige fenomeen dat onze 'eigen' cultuur een onwezenlijke verkleedpartij geworden is waaraan wij slechts deelnemen als nieuwsgierige toeristen. De kunstenaar is die toerist.

De moderne kunst wordt daarom gekenmerkt door een verscheurd bewustzijn: de kunstenaar eist eerlijkheid, oprechtheid, veinst die ook, maar weet dat eerlijkheid onmogelijk is, dat men moet liegen en vergeten, want dat men, zoals elk levend wezen, hoe dan ook altijd liegt. Judas liegt die waarheid. Hij vernietigt zichzelf en een utopie van uitruil. De grote held Judas. Immers: Zonder zijn leugen geen opstanding. ■



'To speak is to lie - To live is to collaborate'

William S Burroughs



Isenheim Altarpiece The Resurrection, Niclaus of Haguenau and Matthias Grünewald, 1512–1516. Unterlinden Museum, Colmar, France



Installation view, Kabakov, Ilya and Emilia Kabakov, The Man Who Flew Into Space From His Apartment, 1985.

“Dark Ecology is about how we get to exit from toxic modernity” – Timothy Morton

Arie Altena
Nicky Assmann
Mirna Belina
Justin Bennett
Heather Davis
Raviv Ganchrow
HC Gilje
Tatjana Gorbachewskaja
Graham Harman
Russell Haswell
Femke Herregraven
Hilary Jeffery
Marijn de Jong
Cecilia Jonsson
Gideon Kiers
Britt Kramvig
Berit Kristoffersen
Anya Kuts
Katya Larina
Karl Lemieux
Signe Lidén
Rosa Menkman
Hilde Methi
Timothy Morton
BJ Nilsen
Margrethe Pettersen
Lucy Railton
Susan Schuppli
Espen Sommer Eide
Joris Strijbos
Lucas van der Velden
Annette Wolfsberger
Ivan Zoloto

Living Earth

Field Notes from
the Dark Ecology
Project
2014 – 2016

Sonic Acts Press

Living Earth is nu verkrijgbaar via sonicacts.com

Het misverstand van het engagement

Het moet een mooie winterdag in 1942 zijn geweest toen de inmiddels 75 jarige Pierre Bonnard begon met het schilderen van zijn uitzicht uit zijn huis op het lager gelegen Franse mediterrane stadje Le Cannet. Het gele licht kleurde de daken rood. In de verte ontwaarde de schilder in het blauw nog een vervaagde heuvelrug.

Het ritme van daken, huizen en bomen verleide de schilder tot een intense coloristische compositie nu bekend onder de titel 'Zicht op daken van Le Cannet'.

Het harmonische vergezicht liet niets van de werkelijkheid van dat moment zien.

Hoe was dat voor Bonnard? Waar keek hij naar en wat wist hij? Wat betekende het collaborerende Vichy-regime voor hem? Zag hij ook de goederentreinen door dat melancholische landschap rijden? Voelde hij de angst, de dreiging wel?

Tijdens het schilderen van dat uitzicht vond ongeveer 1000 km noordelijker een dieptepunt van de menselijke geschiedenis plaats: De Wannsee conferentie op 20 januari 1942. Aan die Villa am Wannsee vergaderden een select groepje Nazi's onderleiding van Heydrich en Eichmann over de logistiek van de Endlösung; inmiddels nu genoeg over bekend, maar op dat moment topgeheim.

Vanuit hedendaags perspectief zou Bonnard nu het verwijt kunnen krijgen dat zijn werk urgentie ontbeerde en enkel de kijker wilde plezieren. Toch wordt dit juist nu vaak in algemene zin wel tegen veel schilders gemaakt: 'hoe kan jij nog rustig in jouw atelier schilderijen maken terwijl de wereld in brand staat?'

Geruststellend is wel dat er nooit een tijd is geweest waarin de wereld zo vredig was dat het verantwoord was om schilderijen te maken. Om een schilderij te kunnen maken moet de schilder zich tijdelijk uit de wereld terugtrekken en behoort hij tijdens het werk te zwijgen.

De publicatie van de foto van de aangespoelde dode kleuter op het strand najaar 2015-zorgde voor een golf van verontwaardiging.

Het schandaal van het Europese vluchtelingenbeleid werd plotseling duidelijk in dat ene iconisch beeld van het aangespoelde ventje in dat rode shirtje doodstilliggend in de branding van de zee.

Voor de wereldberoemde Chinese kunstenaar Ai Weiwei was deze foto de aanleiding voor een actie met als doel om Europa een spiegel voor te houden. Vergezeld van een horde fotografen keerde hij terug naar de plek en ging hij op diezelfde manier als een aangespoeld lijk in de branding liggen.

Ook deze foto ging de wereld over. Het werd wel herkend, maar ondanks de goede bedoelingen van Ai Weiwei activeerde het nauwelijks.

De kunstenaar probeerde te getuigen voor het dode jongentje maar hij leefde en was nog een mens die

voor zichzelf en voor iemand kon spreken. Dat jongentje was vanaf het moment dat hij als smokkelwaar werd ingescheept een ding, handelswaar of een niet-sprekende. Vanuit dit perspectief was het voor Ai Weiwei onmogelijk om als mens die nog kon spreken hierin te getuigen.

Er zat ook iets vals of leugenachtigs in de handelswijze van Ai Weiwei. 'Je bent het dode jongentje niet en waarom doe je toch alsof?' Het pijnlijke aan de echte foto was dat het jongentje daar als ding lag en dat iedereen inzag dat hij al erg lang als ding was behandeld.

De fotografe die het dode jongetje voor het eerst op het kiezelstrand aantrof, begreep het beter. Zij toonde de wereld het tot ding geworden jongentje dat nooit ding had mogen worden.

De kunstenaar speelde slechts voor ding en eigenlijk was dat liegen voor de goede zaak.

Parrhêsia

In de 'Moed tot Waarheid' van Michel Foucault- een bundeling van transcripties van zijn allerlaatste colleges vlak voor zijn dood in 1984- wordt de kunstenaar geplaatst in de Oudgriekse traditie van parrhêsia (het vrijmoedig de waarheid spreken) beoefend door o.a. door Socrates en de Griekse Cynici (zoals Diogenes).

In het vijfde college zegt Foucault over moderne kunst het volgende: 'De kunst als plaats waar het elementaire inbreekt, als blootlegging van het bestaan.

Tegen de consensus van de cultuur moet de moed van de kunst in haar ongelikte waarheid in stelling gebracht worden. De moderne kunst is het cynisme in de cultuur, het cynisme van de cultuur die zich tegen zichzelf keert ... de meest intense vormen van een waarheidspreken dat de moed heeft het risico te nemen te kwetsen'. * Met dit citaat in het achterhoofd werd de actie van Ai Weiwei nog schrijnender en onmachtiger. Wat kon een kunstenaar hier 'blootleggen'?

Kon dat nog bij het zien van de foto van het dode jongentje op strand? Wat kon nog meer kwetsen dan de waarheid van dit feit zelf?

In zekere zin was het dode jongentje zelf dat in zijn ding-zijn de cultuur tegen zichzelf liet keren. De kunstenaar was hierin niet meer nodig.



Pierre Bonnard, Zicht op de daken van Le Cannet, 1942



Doordat Ai Weiwei de situatie met zichzelf als gespeeld slachtoffer overdeed, werd het een imitatie. En daarmee stelde hij zich buiten de door Foucault zo beschreven rol van de kunstenaar als iemand die 'vrijmoedig de waarheid spreekt'. Oppervlakkig gezien was de actie van de kunstenaar een echte hedendaags voorbeeld van parrhêsia, echter na enige overdenking was het juist een voorbeeld van het tegenovergestelde.

En hoe nu verder met Bonnard en zijn geschilderde uitzicht uit 1942?

Ogenscheinlijk liet dat mooie geschilderde landschap niets van die gruwelijke actualiteit van 1942 zien. Bonnard had dit hier achterwege gelaten.

Het landschap in al haar schoonheid vertoonde zich onverstoord aan hem.

Het vergezicht met die prachtige kleuren had de schilder niet verzonnen; het was er al.

Hij had het slechts met al zijn mogelijkheden zo intens mogelijk weergegeven.

Misschien niet met voorbedachte rade maar toch schilderde Bonnard vrijmoedig de waarheid van deze situatie en stond hij daardoor ongewild in de traditie van de parrhêsia zoals Foucault dat verwoordt heeft.

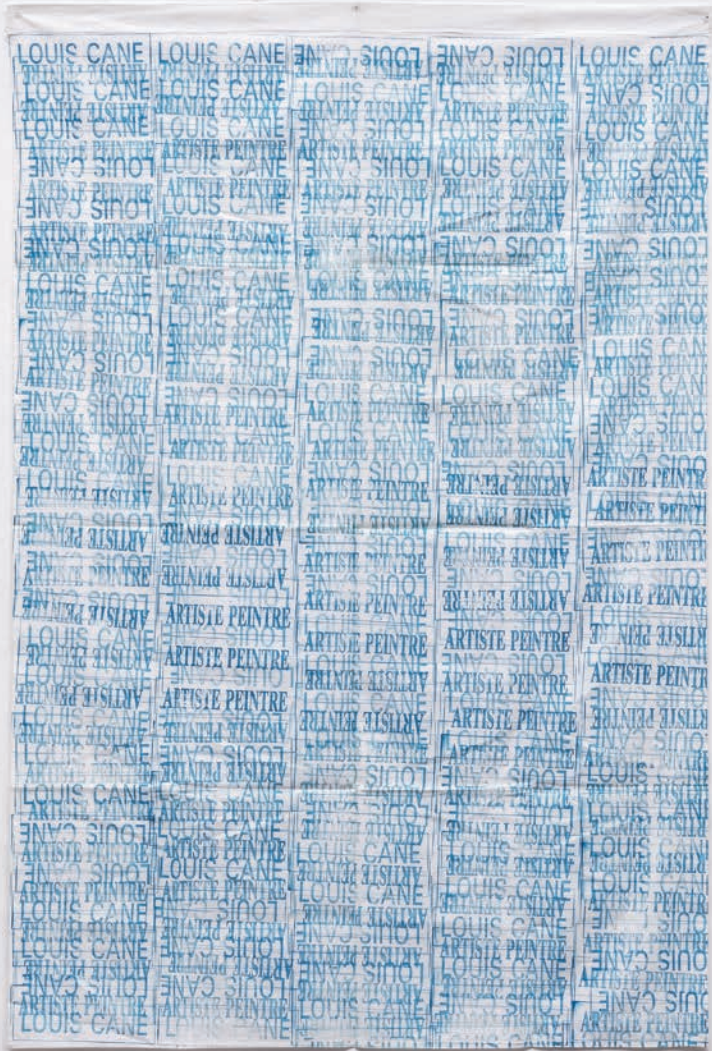
De Spaanse schrijver Jorge Semprún betoogde in een van zijn interview-gesprekken met de documentaire-maker Wim Kayzer dat het allerergste in het kamp was te beseffen dat de natuur gewoon doorgaat. Zelfs in het concentratiekamp bloeiden de bloemen vrolijk en floten de vogels; de natuur interesseerde het geen fluit wat de mensen daar uitspookten.

Bonnard had onbewust het bestaan 'ontmaskerd en afgekrabd' en dus de onverschilligheid blootgelegd die zo kenmerkend is voor niet alleen de natuur maar ook voor het menselijke bestaan.

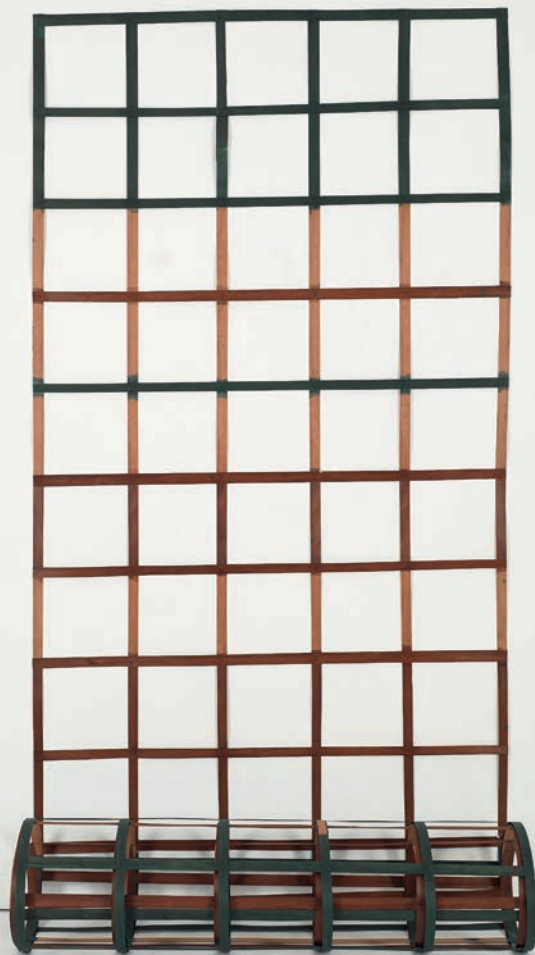
Inderdaad schijnt in Le Cannet in 1942 de zon, ruikt het er lekker naar vers gebakken brood en bespeelt iemand ergens beneden in de huizen een viool. En uiteraard weten de mensen best wel dat het niet pluis was en dat er in die goederentrein geen graan zit. Maar net zoals iedereen zwijgt Bonnard hierover.

Zijn schilderij 'Zicht op daken van Le Cannet' toonde domweg de schrijnende waarheid dat de schoonheid onverschillig voor alles en iedereen altijd doorgaat.

*citaat blz 221-222 'Moed der Waarheid' Michel Foucault vertaling Ineke van der Burg Uitgave Boom Klassiek 2011 ■



Louis Cane, Toile tamponnée, 1967, Encre sur toile, 180 x 120 cm
 Courtesy Galerie Bernard Ceysson, Parijs



Daniel Dezeuze, échelle, 1975, brun vert sur bois souple, 560x137cm
 Courtesy Galerie Bernard Ceysson, Parijs

Jan Maarten Voskuil

De Schoonheid van het ongerijmde

‘Later gaan we wel analyseren wat het effect van de omgeving is op de kunst’, schreef Patrick Seytour tijdens een van de buiten-tentoonstellingen die de Supports/Surfaces schilders aan het eind van de jaren zestig organiseerden. Eerst doen en dan denken. Het tekent het verschil tussen de naïeve ‘geëngageerde’ kunst van de jaren zestig en zeventig en de ‘bedachte’ één-dimensionale en strategische wijze waarop veel maatschappelijk betrokken kunstenaars van nu opereren, getuige het recente boek De Navel van Daphne van Maarten Doorman.

Dat veel kunstenaars in de jaren zestig de wereld wilde veranderen is zonneklaar. Dat dit gepaard ging aan de nodige dosis vooringomenheid en dogmatisme is achteraf ook duidelijk. Er was geen facebook of twitter en men liet zich vooral informeren door de kranten van eigen gezindte. De aantrekkingskracht en idealisering van types als Mao of Fidel Castro werd nauwelijks weersproken in eigen kring. Tegen deze achtergrond en aangestoken door de studentenrellen in Parijs in 1968, met het rode boekje van Mao in de hand wilde een twintigtal Franse kunstenaars voornamelijk uit de provincie ook een duit in het zakje doen. Ze noemden zich Supports/Surfaces. De groep bestond onder meer, naast de eerder genoemde Seytour, uit Noël Dolla, Daniel Dezeuze, Marc Devade, Toni Grand, Bernard Pagés, Pierre Buraglio, André-Pierre Arnal,

Vincent Bioulés, Louis Cane, André Valensi, Jean-Pierre Pincemin en het meest bekend geworden lid van de groep Claude Vialat.

Kunst moest onderdeel van de maatschappij worden en niet slechts een hobby voor de rijken. Er moest worden afgerekend met het galeriewezen en de commercie. Deze visie werd gedeeld door veel andere vooruitstrevende kunstgroeperingen. De minimalisten, de Arte Povera kunstenaars, de BMPT groep, Nul, bij allen was een afkeer van de burgerlijke en kapitalistische kunstmarkt en bij al deze groepen ontstond een vorm van kunst die in eerste instantie opzettelijk onverkoopbaar leek. Nadenken over verkoopbaarheid was een no go area en die burgerlijke schilderkunst leek een doodlopende weg, maar opvallend genoeg niet voor de kunstenaars van Supports/

Surfaces. Zij kozen een andere route: de vermaledijde schilderkunst moest van binnenuit hervormd worden. Ze wilden haar ontdoen van alles dat dwingend was. In al hun onbevangenheid werd de schilderkunst teruggebracht tot z'n elementaire bestanddelen: kleur, doek en het spieraam. Deze elementen werden zoveel mogelijk los van elkaar toegepast. Ook de tekening was taboe, de tekening is tenslotte een soort dwingende voorstudie van het schilderen. Enigszins ongerijmd voor een revolutionaire beweging vonden ze inspiratie in de kunst van de jaren vijftig. De invloed van Matisse en dan vooral zijn knipsels (Matisse noemde zijn knipsels ‘tekenen met kleur’, de oplossing voor het probleem dat kleur en tekenen zich zo moeilijk verhielden) is bijvoorbeeld te herkennen bij het werk van Vialat. Ook de post-painterly abstraction van Rothko en Newman en het abstract expressionisme van Pollock was een inspiratie bron. Ze lazen de geschriften van de propagandist en theoreticus van deze kunst Clement Greenberg. Het verklaart waarom bij Supports/Surfaces een romantische hang is naar een soort organische lyriek. Hoewel veel werk minimalistische tendensen heeft, is er nooit sprake van een industriële of hard edge aanpak.

ke van een industriële of hard edge aanpak.

Guerrilla aanpak

Terwijl de grote voorbeelden uit de jaren vijftig richting gaven aan een ‘esthetische’ revolutie in de kunst, of anti-esthetisch zo men wil, wilden de leden van Supports/Surfaces tevens een ‘sociale’ revolutie bewerkstelligen. Hun tentoonstelling kregen het karakters van acties, maar het waren niet zozeer politieke acties, het waren sociaal-schilderkunstige acties. Houten constructies, herinnerend aan het spieraam en losjes hangende lappen deels beschilderde stof, het vrijgemaakte schilderen, vonden hun plaats op de meest vreemde locaties, een strand, een dorpsplein, een bos. Het toevallig aanwezige publiek had nauwelijks door dat het om kunstmanifestaties ging. Het was een soort guerrilla aanpak om de nieuwe schilderkunst onder het volk te brengen. Hoe naïef kun je zijn. Alsof op het strand spelende kinderen daar iets om zouden geven. Politiek en sociaal gezien heeft Supports/Surfaces nauwelijks iets bereikt. Gelukkig maar zou je zeggen, maar artistiek gezien ontstond er één van de meest radicale schilderkunstige bewegingen, die zich lang in de



André Pierre Arnal, sans titre, 1971, bombage sur toile, 201x101cm
 Courtesy Galerie Bernard Ceysson, Parijs



Louis Cane, Toile découpée, 1970, huile sur toile métrisse, 338x189cm
 Courtesy Galerie Bernard Ceysson, Parijs



Claude Viallat, 1970/056, 1970, acrylique sur assemblage de deux toiles, carrées lié par un triangle, 217x594cm. Courtesy Galerie Ceysson, Parijs

marge heeft bewogen, bij velen nog steeds onbekend is, maar die onder kunstenaars een grote en verrijken- de echo heeft als je bijvoorbeeld alleen al in Nederland kijkt naar 'schilders' als Klaas Kloosterboer, Marius Lut, Juliaan Andeweg of Fransje Killaars.

Uiteindelijk hebben de politieke ambities van Support/Surfaces de groep ook te gronde gericht. Hoewel aanvankelijk de ideeën nogal latent aanwezig waren, ontstonden er al snel theoretische verhandelingen over hoe de nieuwe (kunst)wereld er uit moest gaan zien en vooral waar men tegen was. De twee belangrijkste theoretici van de groep werden Marc Devade en Louis Cane richtten het tijdschrift *Peinture-Cahiers Théorique* oprichtten en zoals dat gaat met

politieke theorievorming; er ontstaan principes en verschillen van inzicht en binnen een jaar of twee was de gehele groep uit elkaar gevallen. De één na de ander werd geëxcommuniceerd. In 1972 waren alleen Devade en Cane nog over. Wie schrijft die blijft, zou je kunnen zeggen.

De navel van Daphne

De paradox tussen de (politiek) betrokken kunstenaar en artistieke vrijheid is het thema in het onlangs verschenen boekje 'De navel van Daphne' van Maarten Doorman. Kunst heeft z'n urgentie verloren volgens Doorman. En dat komt paradoxaal door juist die kunstenaars die urgent willen zijn, die de wereld willen verbeteren, misstanden aan de kaak willen stellen. Een van de meest sprekende voorbeelden hiervoor

noemt hij, terecht, Jonas Staal. Kunstenaars als Staal hebben een artistiek probleem, zo betoogt hij. Ze zijn te politiek. Ze hebben een mening. En een ondubbelzinnige mening is saai, eendimensionaal, terwijl goede kunst doorgaans onverwachts en dubbelzinnig is. Kunst is onderzoek en helpt wellicht om een mening te vormen, maar eenmaal de waarheid gevonden is het einde van het kunstwerk, zou je kunnen zeggen.

In zijn betoog speelt het begrip Romantiek een belangrijke rol. De Romantiek is niet alleen een literaire of kunsthistorische stroming die ergens in het begin van de achttiende eeuw plaatsvond. Het betreft de gehele periode na de Franse revolutie, waar in de westerse wereld de democratische parlementaire republieken zijn

ontstaan. Waar een nieuwe moraal en nieuwe ethiek van vrijheid, gelijkheid en broederschap is ontstaan, waar de individuele vrijheid een grondrecht is geworden en waar staten het volk dienen en niet andersom. In deze periode, en aangezien wij nog steeds in een parlementaire democratie leven, leven wij ook nog steeds in de periode van de Romantiek, speelt het begrip autonomie een cruciale rol. En voor kunstenaars betekent autonomie artistieke onafhankelijkheid, net zoals journalisten en wetenschappers ook onafhankelijk horen te zijn.

Museumplein

Doorman wil graag dat kunst weer van belang wordt voor de maatschappij en tegelijkertijd moeten de kunstenaars autonoom blijven. Ik vraag mij af of kunst, en in bredere zin cultuur, ooit meer maatschappelijke urgent is geweest. Is het probleem dat Doorman wil bespreken wel echt een probleem? Het is waar dat kunst in Nederland de afgelopen jaren op steeds minder steun heeft kunnen rekenen. In het buitenland gelden overigens heel andere ontwikkelingen. Maar heeft de Nederlandse situatie niet heel andere oorzaken dan dat kunstenaars zichzelf niet urgent weten te maken? Ontstond de onvrede over bijvoorbeeld kunstsubsidie niet doordat het geld zo ogenschijnlijk slecht werd besteed? Dat er meer dan tien jaar geld leek te verdwijnen in een schier eindeloze bouwput op het museumplein? In deze tijd is de populistische onvrede ontstaan. Sinds het Rijksmuseum weer open is, zijn plotsklaps de ogen van de politiek weer geopend. Zodra bekend werd wat een gunstig effect de heropende musea hadden op de economie zijn in Amsterdam alle voorgenomen bezuinigingen herroepen. Zeventien miljoen euro kwam weer beschikbaar voor actuele kunst. Kunstenaars hebben hier weinig aan kunnen doen. Een mars der beschaving, ach het haalde niets uit. Zorgde zelfs voor nog meer ergernis.

Het verhaal van de schilders van Support/Surfaces is kenmerkend voor de spagaat tussen maatschappelijk belang en artistieke onafhankelijkheid (lees urgentie). Zolang ze zich naïef opstellen, experimenteren en opperen er later wel over te gaan theoretiseren. Zolang ze werk maken dat niet helemaal begrepen wordt, niet consequent is, misschien tegenstrijdig is aan de eigen intenties, niet helemaal klopt, mensen shockeerd, dan is er winst. Eigenlijk maakt het niet zoveel uit of kunstenaars geëngageerd zijn of niet, al helpt het natuurlijk om ergens tegen te zijn, dat is goed voor de motivatie, het vuur, zolang ze de theorie maar buiten de deur houden. De kunst bloeit bij het ongerijmde en inderdaad bij de autonomie van de kunstenaar. Dat ben ik met Doorman eens. ■

Se non e vero, e bene trovato

Merijn Bolink, bedenker van de haakse slijper grammofoonspeler en 231 andere ideeën

Merijn Bolink (1967) is geen klassieke beeldhouwer, maar eerder een uitvinder, alchemist, knutselaar, illusionist en sprookjesverteller ineen. 'Zelf zoek ik, in elk nieuw beeld, naar mogelijkheden iets te scheppen, buiten de natuur om. Beter dan de natuur.' Dat doet hij met zoveel precisie, inventiviteit en raffinement dat het volstrekt geloofwaardig is dat een boomstam het hart van een andere boom bevat, een appelschil het vruchtvlees van een sinaasappel omvat, of een koevoetbal waar Frankenstein jaloers op zou zijn, tot leven zou kunnen komen.

'Lang voor ik kunstenaar wilde worden haalde ik al werkelijk alles uit elkaar. Van vlinders tot oude televisies, die ik bij het grof vuil ophaalde. Ik vond dat heel normaal, dacht dat alle jongetjes dat deden.'

Hij ontleedt iets, sloopt het als het ware, en transformeert het vervolgens tot iets onverwachts. Zo is zijn versie van de rhinoceros opgebouwd uit prijsbekers van hondententoonstellingen, geïnspireerd door 'Das Rhinoceros' een gravure van Dürer uit 1515 die het dier nooit in het echt gezien had.

Voor Bolink is een voetbal een restantje koe, liefst wil hij ook nog weten van welke koe. Vervolgens maakt hij

met behulp van een computerprogramma een berekening die de perfecte kruising van een voetbal en een koe oplevert.

De monografie over zijn werk uit 1998 heet niet voor niets 'There must be a simple way... to make everything quite clear.' In zijn zoektocht naar de essentie van de dingen ziet hij in elk object een oneindig aantal mogelijkheden. Zijn benadering heeft verrassende beelden opgeleverd die op je netvlies blijven staan. Goed gevonden vondsten die door zijn toedoen waar zijn geworden.

Hij houdt van dubbelingen, verwiselingen en versmeltingen. Voor zijn sculptuur van een kameleon

op een fauteuil uit 2005 heeft hij het materiaal van een identieke fauteuil gebruikt om de kameleon uit op te bouwen.

Op zijn naam staat ook de kleinste sculptuur ooit in Nederland gemaakt. Het is een kandelaar op nanoschaal, gemaakt van een laagje atomen afkomstig van een koperen kandelaar. Grenzen zijn er om verlegd te worden, dat geeft hij de kijker mee op een poëtische, associatieve en filosofische manier. 'Schrödingers kat' is een gedachte-experiment uit de kwantummechanica dat hem geïnspireerd heeft tot het conceptuele werk 'Schrödingers Kittens and the Doors of Perception' uit 2003. Hij zaagde een deur in plakjes en vervaardigde twee katten uit zebrahuid, een witte en zwarte. Je afvragen of zijn katten levend en dood tegelijk zijn is zinloos, als waarnemer kom je bij hem bedrogen uit. En dat is maar goed ook, hier heerst de verbeelding, magie en broze schoonheid. ■



Merijn Bolink, Zonder titel (Kameleon), 2005, fauteuil en materiaal afkomstig van identieke fauteuil, tempex, 100 x 70 x 90 cm



Merijn Bolink, Zonder titel (Appelsinaasappel), 1996, appel, sinaasappel, 3 x 16 x 7 cm. Bij het werk horen een instructievideo, een kleurenfoto en een koksmes



LOODWICKS' DOCUMENT/Joep Neefjes/LPI

Jozef Stalin, vader van alle Russische kinderen...

Engelsina Sergeevna Cheshkova, Boerjatische, 7 jaar. Twee jaar na het fotomoment werd haar vader geëxecuteerd. Met haar moeder en broertje werd ze verbannen naar Kazachstan. De Jozef Stalin kindervriendfoto hing tot het Chroesjtsjov tijdperk in veel Russische huiskamers. Engelsina is 68 als ze in 1996 in Ulan Ude wordt gerehabiliteerd.

Het wilde konijn van de waarheid



Dark Side of the Moon (Opération Lune): Stanley Kubrick regisseerde de fake maanlanding

Het wekt geen verbazing wanneer men in de politiek spreekt over de waarheid, maar bestaat er ook een verhouding van de waarheid tot de kunst? Het is een vraag die men haastig beaamt uit vrees dat de kunsten louter een bron van vermaak worden en daarmee van even groot gewicht als een ijsje op zondag in het een park.

Maar dan dient zich gelijk de wedervraag aan; om wat voor een waarheid gaat het in de kunst? Indien de waarheid iets van doen heeft met de kunsten, is het eerder op de wijze waarop men spreekt over 'de ware liefde'. In een ontmoeting van een geliefde ontdekt men in de loop der tijd een element dat men als onwankelbaar beschouwt en dat men van de orde van de waarheid gaat begrijpen. Soms loopt dat slecht af en blijkt de verhouding leugenachtig en de liefde schijn. Wanneer de waarheid in de kunst op vergelijkbare wijze werkzaam is, lijkt dit erop te duiden dat de waarheid geen gegeven is, maar het is een levendige waarheid die zich als een wild konijn niet gemakkelijk in onze netten laat vangen en voortdurend spartelend geen moment onbenut laat om aan onze greep te ontkomen. Daarmee is misschien nog niet veel gezegd, maar misschien kunnen we enige helderheid in dit vraagstuk scheppen vanuit het onderscheid tussen de waarheid van de correspondentietheorie en de waarheid als aletheia of 'onverborgenheid', dat de filosoof Heidegger uitputtend in zijn werk heeft onderzocht.

Plato's grot

Het verhaal van Plato's grot uit het zevende boek van De Staat heeft misschien wel meer dan enig ander verhaal ons denken over de waarheid tot op de dag van vandaag bepaald. In Zijn Vom Wesen der Wahrheit (1988) presenteert Heidegger de analogie van Plato's grot als het beginpunt van de Westerse filosofie waarop de waarheid als aletheia zich is gaan vermengen met de waarheid opgevat als juistheid. In de volkomen verduisterde grot leven vanaf hun geboorte mensen, gekluisterd op zo'n manier dat ze zich niet kunnen bewegen. Op de muur voor hen vallen de schaduwen van objecten, die zich achter hen begeven en waarop door een vuur licht valt. De gevangenen kennen geen andere wereld dan de bewegende schaduwwereld voor hen en omdat ze niet beter weten, geloven zij dat daar op de muur de wereld als onverhulde waarheid aan hen verschijnt. Deze vreemde gevangenis is de wereld waarin wij volgens Plato verkeren. Veronderstelt nu, schrijft hij, dat een gevangene met geweld uit zijn benarde positie zou worden ontzet en uit de grot zou worden gehaald. Hij zou dat aanvan-

kelijk helemaal niet als een bevrijding ervaren, zijn ogen zouden pijn doen door de schittering van het zonlicht. Eerst zou hij afgaan op de schaduwen op de grond en de weerspiegelingen in het water en pas wanneer hij eenmaal aan het licht zou zijn gewend, zou hij in staat zijn ook de bovengrondse wereld te zien.

De analogie van Plato's grot laat volgens Heidegger zien dat de waarheid niet moet worden begrepen als een Ideeënwereld die onafhankelijk van ons als een abstractie bestaat, maar dat vooraf aan iedere mogelijke correspondentietheorie van de waarheid, de waarheid zich manifesteert als een onthulling [Entbergen]. De waarheid is een proces waar men tegen zijn wil in wordt betrokken; als de gevangene uit de grot wordt gehaald, ervaart hij zijn bevrijding als geweld.

Heidegger merkt ook op dat de waarheid zo begrepen gepaard gaat met een verlies. Het gaat om een onthulling, door het verlies van de verbergende omhulsels toont de waarheid haar naaktheid. Dat is geen absolute naaktheid; het is niet zo dat de gevangene eenmaal bevrijd de wereld ziet zoals zij is, lijdend

in zijn verwarring ziet hij eerst de schaduwen op de grond en van lieverlede leert hij de wereld kennen. Wanneer men uitgaat van dit idee van de waarheid als onthulling, kan men de onwaarheid ook niet meer opvatten als een simpele vertekening van de waarheid. Want de waarheid als onthulling heeft de onwaarheid nodig om zich te kunnen verhullen. De onwaarheid is de nog niet onthulde waarheid, maar ook de zich weer verhullende waarheid. Zoals het wilde konijn, het feit dat de waarheid zich kan laten vangen, wil niet zeggen dat zij ook niet weer kan ontsnappen.

De taak van de vertaler

Het is deze verhouding tot de waarheid, een verhouding die volgens Heidegger wezenlijk historisch gesitueerd is, die in de kunst zich op een weerbarstige wijze toont. We zouden deze verhouding ook kunnen karakteriseren aan de hand van een essay van Walter Benjamin over de taak van de vertaler (1923). In dat essay schrijft Walter Benjamin dat het de taak is van de vertaler om het literaire meesterwerk te bevrijden uit zijn verbanning van de vreemde taal. Iedere vertaler weet dat een vertaling ook een gewelddadig proces is, het is nu eenmaal onmogelijk volledig recht te doen aan het origineel. Wanneer de vertaler daarna zou streven, zou hij een letterlijke vertaling moeten maken. Maar vertalen is niet alleen een tekst van de ene taal herschrijven in de andere taal, het is ook een herschepping in de tijd. Een taal ontwikkelt zich immers, het gesproken en geschreven Nederlands van de jaren vijftig is niet meer het hedendaags Nederlands. En dat betekent dat een vertaling, hoe goed ook, in de loop van de jaren slijt terwijl het origineel dat nooit doet. Om de klassieken uit de wereldliteratuur levendig te houden, dienen ze steeds opnieuw te worden vertaald, en dat is niet zozeer om ze steeds beter te kunnen vertalen, maar omdat onze verhouding tot die klassieken met de tijd steeds verandert. Wanneer de vertaler aan zijn arbeid

gaat, zal hij zich voornemen, de ultieme vertaling te maken die niet alleen mogelijke eerdere vertalingen overbodig zal maken, maar ook in de toekomst nieuwe vertalingen. Het is de houding van de scheppende kunstenaar, die steeds weer opnieuw voor de taak wordt gesteld in de zijn kunst een 'vertaling' te maken, waarmee hij de toeschouwer zodanig probeert te vangen, dat hem of haar geen andere mogelijkheid biedt dan met de ogen te knippen. Maar wanneer hem dat geluk ten deel valt, is het geen berekend effect want de waarheid van de kunst kan haar gezicht slechts verhult laten zien, dat wil zeggen, achter het masker van de leugen. Indien de kunstenaar een waarheid in zijn werk uitdrukt, kan hij daar geen weet van hebben.

Bevrijder

We leven in een tijd waarin het economische efficiëntie denken het nut tot de ultieme leidraad heeft verheven. In een dergelijk klimaat moet de kunst wanneer zij haar taak niet louter tot het geven van vermaak terugggebracht wil zien, haar bestaansrecht voortdurend verdedigen. Het is niet van vandaag en misschien kan het ook niet anders wanneer het tot haar wezen behoort door haar schelle licht haar toeschouwers voor een tijdje te verblinden, dat wil zeggen, onaangenaam te zijn alvorens te kunnen bekoren. Wanneer de gevangene, schrijft Plato, eenmaal gewend aan het zonlicht en ziende weer in de grot teruggedaalt om zijn medegevangenen te bevrijden, wacht hem niet het warme onthaal waarop hij misschien zou hopen. Ze zouden hem niet willen geloven. Want de gevangenen willen niet worden bevrijd. Maar het is ook niet de primaire taak van de kunsten op te treden als bevrijder, dat is eerder te laten zien dat de waarheid opgevat als correspondentie met de werkelijkheid nooit op zichzelf kan staan. ■

Een van mijn vroegste, zo niet de vroegste kunstherinnering: op de zolder van het huis waar ik mijn vroegste jaren doorbracht hing een poster van M.C. Escher. Afgebeeld is een van zijn bekendste werken: **Waterval (1961)**. Het is een typische Escher: een soort droomgebouw dat tevens een ministadje lijkt te zijn, een nadruk op architectuur, en natuurlijk een fascinerende er-klopt-iets-niet: het water uit een waterval loopt via een aquaduct omhoog(!), terug naar de top van de waterval. Maar deze beschrijving doet de print zeker geen eer aan; zoekt u haar gerust zelf even op.

De magie van Escher

Over het werk van tekenaar en graficus Maurits Cornelis Escher (1898-1972) bestonden gedurende zijn leven nogal eens vooroordelen, ondanks of juist dankzij zijn grote populariteit. Maar een zelfbewuste Escher schreef in een brief aan een van zijn vrienden: 'Het zou een hoogst curieuze uitgave kunnen worden, in alle geval iets (in alle bescheidenheid gezegd), dat geen enkele andere graficus op de hele aardbol zou kunnen leveren. Het klinkt niet erg bescheiden, maar wat kan ik er aan doen? Zo is het nu eenmaal.'

Hij heeft een absurd gevoel voor humor, maar ook een aandachtig bestuderen van natuur en architectuur. Zijn beeldgedachten of beeldpuzzels spelen vaak met deze elementen. Wat opvalt, is dat de oplossing altijd een zuiver virtuele is: zowel de vraag als het antwoord houden ons als een leugen gevangen in het beeld.

Het woord 'magie' valt dan ook geregeld bij zijn werk, vanwege die paradoxale of andersoortig vreemde situaties die hij heeft geschapen. Die combinatie maakt zijn werk aantrekkelijk; niet ontoegankelijk, maar juist benaderbaar; kunst die je van kunst kan gaan laten houden, maar ook voor 'gevorderde liefhebbers' genoeg te bieden heeft. Escher heeft verschillende klassieke, magische voorstellingen op zijn naam staan: de twee handen die elkaar tekenen, de vissen die de tussenruimte tussen vogels vormen (of precies andersom?), en natuurlijk *Relativiteit* (1953): het bizarre, onmogelijke trappenhuis met trappen die alle kanten op gaan. Vooral deze prent heeft zich in het publieke geheugen genesteld en heeft een grote invloed op populaire cultuur uitgeoefend: van een scène in de film *Inception* tot ene MC Escher die in *Family Guy* on-

der meer rapt over 'And going up the sideways stairs'.

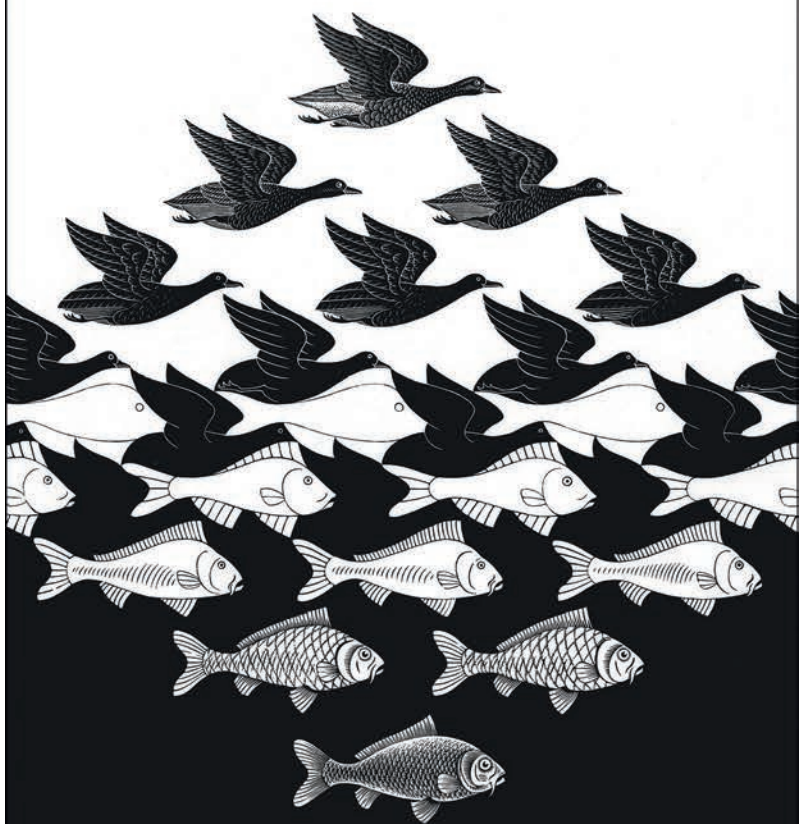
Je zou Escher in verband kunnen brengen met het surrealisme, ware het niet dat hij geen oog voor het ongecontroleerde, irrealistische onderbewustzijn heeft. Integendeel, zijn composities zijn wiskundig berekend. Je zou op verwantschap met het kubisme kunnen wijzen door de conflicterende perspectieven in zijn werk, ware het niet dat hij niet a la de kubisten versplintert, maar er een geheel van maakt dat zo vloeiend is dat de onmogelijkheid en het paradoxale ervan pas bij tweede instantie opvallen.

Naast zulke onmogelijke voorstellingen, die op hun eigen manier nog steeds iets anekdotisch hadden, maakte Escher ook ander werk dat decoratiever van insteek was. De nadruk op patronen ging heel goed samen met gezichtsbedrog. Wie in het Alhambra is geweest, begrijpt dat dit Moorse complex op Escher indruk maakte. Het is een paleis uit het sprookje van duizend-en-één-nacht: de marmeren zuilen, prachtige plafonds, Arabische kalligrafieën, de decoratieve elementen, het gebruik van lichtinval en water. Escher was geïntrigeerd door de magie van de herhaling en regelmaat waarmee de patronen van de mozaïekentgelwanden in de Nasridische paleizen van het Alhambra waren gevuld. Met herkenbare dier- en mensfiguren maakte hij variaties op de patronen die hij in Spanje had ontdekt en gekopieerd. Maar niet alleen Eschers aanvullende patronen zijn vergelijkbaar met het Alhambra, ook is het gezichtsbedrog aanwezig in Eschers kunst.

Kortom: Escher is heel vaak optisch bedrog van mogelijke en onmogelijke werelden. ■

M.C. Escher

Facsimile Prenten



Zestien van Escher's bekendste lithografieën, houtsnedes en tekeningen, in een gelimiteerde en genummerde editie van 450 Giclée herdrukken, met authenticiteitszegel van de M.C. Escher Stichting

6 t/m 18 September

Verkooptentoonstelling

Pop-up Store, Berenstraat 24
9 Straatjes, Amsterdam

Maandag t/m Vrijdag 11.00 tot 19.00 uur
Zaterdag 10.00 tot 19.00 uur
Zondag 12.00 tot 18.00 uur

© 2016 - The M.C. Escher Company - The Netherlands
All rights reserved. www.mcescher.com

Oranje Onder

In de sociëteit van Arti mogen over het algemeen alleen verzamelaars hun schatten tonen.

Tijdens de zomer is dat de collectie van Peter Mertens met aan de zijlijn kunstenaar Joep Neefjes. En als woordvoerder van de verzamelaar treedt curator Jos Houweling op. Elke verzamelaar krijgt een tiental vragen voorgelegd. Deze vragen worden zeker niet allemaal beantwoord.

Deze expositie is een zoektocht naar wat de verzamelaar drijft en bezig houdt. Je leert de persoon en de collectie beter kennen. Welke anekdotes zijn er aan een verzameling verbonden?

Hoe is de collectie tot stand gekomen: geruild, gekocht, gevonden, gejat? Is het werk echt of vals? Wat kan er verteld worden, wat is de waarheid?

Jos Houweling heeft recentelijk zo'n 50 foto's over voetbal gemaakt en wil die graag ter gelegenheid van het Europees Kampioenschap Voetbal deze zomer laten zien. De tentoonstellingsplanning van Arti is helemaal vol. Zo kwam hij op het idee te exposeren terwijl Arti gesloten is. Niets is mooier dan een tentoonstelling die je niet kunt zien. Is er wel een tentoonstelling? Gevoelsmatig hoort dit bij het niet meedoen van Nederland aan het kampioenschap. Dat kan niet waar zijn. Toch is het zo.

Voor een tentoonstelling hebben de zalen boven zijn voorkeur, maar die gaan in onderhoud. De sociëteit kan wel gebruikt worden, mits de kunstobjecten een verzameling zijn. De verzamelaar van de kunstwerken is Peter Mertens. De verzameling schittert, maar omdat Nederland NIET naar het Kampioenschap Voetbal

gaat, is de tentoonstelling GESLOTEN, gesloten wegens schaamte.

Wat heeft dit nu met het thema van dit nummer te maken?

Goed liegen staat bij Jos Houweling op een hoger plan dan een slechte mop. Liegen in beelden moet je niet uitleggen. Hij is geïnteresseerd in sportief vals spelen. Een racefiets met een geheim motortje. Een voetbal die je op afstand kunt manipuleren.

80% van de mensen liegt wel eens. Van deze leugengroep liegt 20% gemiddeld 2 leugens per dag. En dat gelooft niemand.

Peter Mertens is niet een verzamelaar oude stijl, maar nieuwe stijl. De kunstenaars lenen hun werk aan Peter uit en krijgen het na afloop van de tentoonstelling terug. Peter heeft een grote kunstenaarsziel en ziet alleen maar voordelen. Kunst is de waarheid laten zien, mooier dan de waar-

heid zelf. Dat lijkt op liegen maar is het niet. Een portret van een oude man is mooier dan de lucht die om een oude man heen hangt.

Deze manier van liegen komt tot uiting in een lang citaat in een kunstblad waarin Jos Houweling zichzelf interviewde in een keihard interview: 'Verzamelen geeft controle. Ja, ik verzamel. Mijn werk bestaat uit verzamelingen. Het bekendst zijn de fotoverzamelingen in het 700 centenboek over Amsterdam. Vaak straatmeubilair. De 200 fotocollages van het boek zijn deze maand aangekocht door Pompidou Parijs en worden aldaar over 2 jaar geëxposeerd. Niet gelogen. In veel van mijn andere werk zit een verzameling. Misschien heb ik zo'n 100 verzamelingen, veel is niet af. De meeste bestaan uit fotoreeksen, tekstreeksen. Misschien is dat onaanzienlijk, ik zie wel de rode draad. Af en toe gooi ik een verzameling weg, om iets anders geconcentreerd af te maken. Van het weggooien heb ik later spijt. Momenteel werk ik aan een nieuw fotoboek, waarin het verzamelement weer een rol speelt. Verzamelen van werk van anderen, doe ik een beetje. Samen met Lam de Wolf heb ik werk van oud collega's en studenten. Nu zijn thuis de muren vol. Ik ben niet van plan mijn/ onze kunstschat in de sociëteit van Arti te laten zien, maar vind het leuk dat anderen het doen'.

Tentoonstelling Gesloten

Tot 15 augustus niet te zien.

deelnemende kunstenaars:

Fredie Beckmans, Moritz Ebinger, Harry Heyink, Gerrit van der Hout, Jos Houweling, Rob Jongbloed, Joep Neefjes, Harald Schole, Rob Scholte.

Jos Houweling

titel: Nederlands elftal in de voorbereiding van een wedstrijd die ze gaan verliezen. Nummer 1, of 2, of 3 of 4, t/m 11. 2016. Kies een nummer uit onder de 11.

Statement van Gerrit van der Hout:

Voetbal is Ajax en daarna niks. Dus ook geen Oranje.

Daar doet gribus aan mee uit Eindhoven en Rotterdam.

En dan die schreeuwerige kleur.

Ik wil een elftal met uitsluitend Ajaxieden. Dat gaat nu eenmaal niet in Oranje. Dat gaat alleen bij Ajax. Dus Hup Ajax Hup. En Oranje Onder.

Joep Neefjes/LPI

titel: De Boer, gedoodverfde Oranje-coach EK 2020: 'Zo is het, dit is goed voor Nederland, die hele grote nul 2016.' 2016

Harald Schole

titel: Anri, 2014

In 2012 is Harald Schole uitgenodigd voor een kunstproject in Belo Horizonte, Brazilië.

Onderweg valt zijn oog op een donker krukje, schijnbaar gemaakt uit één plank.

Weer terug vindt hij bij toeval een partij doorleefde brede eiken planken, zogenaamde kasteelstukken, van zo'n tweehonderd jaar oud.

Zijn concept, een stoelsculptuur maken met vrijwel geen restmateriaal, levert steeds een nieuw ontwerp op aangezien iedere plank verschilt van breedte, dikte en lengte.

Zo ontstaat een familie van individuele ontwerpen. Dezer serie werken heet Brasil.

Voetbalkampioenschappen, het spel en Brazilië zijn een drie-eenheid.

De keuze voor één van zijn stoelen is snel gemaakt.

Op de stoelsculptuur kan je normaal heel goed zitten. Stevig, rechtop en hoogstens een beetje hard. In Arti is dat niet mogelijk. Het is een reactie op het niet deelnemen van de Nederland aan de kampioenschappen. De stoelsculptuur wordt hoog aan de muur opgehangen. Het zitten is onmogelijk, daarvoor is de wand te zwak. Van kunst en functioneel object is de stoelsculptuur nu alleen een kunstwerk met een statement. Met als functie een symbool van het onbereikbare. ■



Joep Neefjes/LPI, De Boer, gedoodverfde Oranjecoach EK 2020



INTERNATIONAAL
KAMERMUZIEK
FESTIVAL UTRECHT

JANINE
JANSEN
& FRIENDS

29 JUNI TM 3 JULI 2016

TIVOLI
VREDEN
BURG

BESTEL UW KAARTEN VIA:
WWW.KAMERMUZIEKFESTIVAL.NL
030 - 231 45 44

HOLLAND FESTIVAL

internationaal
podiumkunsten
amsterdam
4 – 26 juni 2016

volledig programma en tickets:
www.hollandfestival.nl
download nu de **Holland Festival-app**

MELANCHOLIA

THEATER BASEL I.S.M. JUNGES THEATER
BASEL, ANDREA MARCON, TIM MEAD



Melancholie op haar mooist in dans- en muziektheater, met muziek van o.a. Monteverdi en Dowland.

14 – 15 juni, Muziekgebouw aan 't IJ

THE ENCOUNTER

COMPLICITE / SIMON MCBURNEY



Dé theaterhit uit Engeland!
Meeslepende solovoorstelling waarbij het publiek via innovatieve geluidstechnologie de Amazone-jungle ervaart.

'Funny, profound, moving and visionary'
The Daily Mail ★★★★★

9 – 12 juni, Stadsschouwburg
Amsterdam

LE ENCANTADAS

OLGA NEUWIRTH, ENSEMBLE INTERCON-
TEMPORAIN, MATTHIAS PINTSCHER

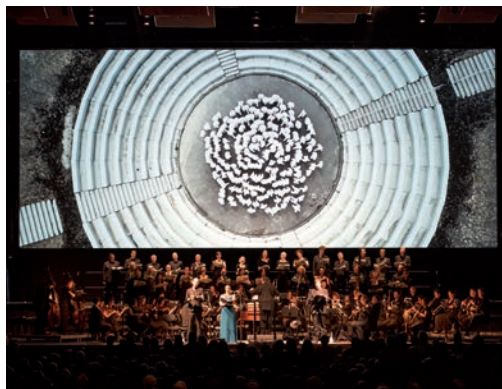


Recent werk van vernieuwende hedendaagse componist Neuwirth. De details van de muziek komen prachtig tot hun recht door de bijzondere eilandopstelling van de muzikanten.

18 juni, Westergasfabriek, Gashouder

DIE SCHÖPFUNG

JOSEPH HAYDN, COLLEGIUM VOCALE
GENT, B'ROCK ORCHESTRA



Haydns meesterwerk met speciaal voor deze muziek gemaakte film van beeldend kunstenaar Julian Rosefeldt.

13 – 14 juni, Nationale Opera & Ballet

ÇA IRA (I) FIN DE LOUIS

JOËL POMMERAT, COMPAGNIE LOUIS
BROUILLARD



Overrompelende voorstelling over ontstaan van de Franse Revolutie. De toeschouwer waant zich op de publieke tribune van het Franse parlement. Verrassend actueel en verveelt geen minuut.

11 – 12 juni, Stadsschouwburg Amsterdam

REAL ENEMIES

DARCY JAMES ARGUE'S SECRET SOCIETY



Multimediaconcert waarbij jazz-vernieuwer Argue met zijn bigband in de hedendaagse folklore van de complottheorie duikt.

23 – 24 juni, Stadsschouwburg
Amsterdam