





## *Inhoud*

6	Het einde van het begin
8	Het begin
16	Paralytic Child walking on All-Fours (from Muybridge) 1961
20	Nuclear Family 2013
26	Tote 1963
32	Girl With a White Dog 1951–52
36	Mother, Bradford Yorkshire 1982
42	Portret van Estelle Reed 1938
46	Profit I 1982
50	Suspicious I
58	2011-2012
62	Stoel 2013
70	Voetnoten in volgorde van verschijning
74	Bronvermelding
76	Lijst van afbeeldingen



Ik ben op zoek gegaan naar kunst die iets met mij doet. Een zoektocht naar kunst die iets met mij doet is eigenlijk een zoektocht naar identiteit – als ik weet wat voor kunst dat voor mij doet, weet ik meer over het werk dat ik zelf maak, wat ik wil maken. Wat het doel is en met welke namen ik me wil omringen. Het is een kwestie van definiëren welke thema's, wat voor stijl of techniek er tussen past. Moet ik kiezen voor het werk waar ik naartoe word getrokken als een mot naar een lamp – het werk dat ik aantrekkelijk vind of moet ik kiezen voor het werk dat gekoppeld aan mijn eigen werk interessant is, al iets lijkt te zeggen. Moet ik, kort gezegd, me laten leiden door mijn intuïtie of moet ik mijn eigen werk definiëren voor ik kan bepalen wat bij het mijne past, om met die werken het mijne te verbeteren? Of is het geen kwestie van verbetering maar van inspiratie, een drijfveer en een leidraad?

Het hangt allemaal met elkaar samen, het is een slang die zichzelf in zijn staart bijt; het één zegt veel over het ander en het ander veel over het één. Het is de bedoeling ergens in die samenhang, of slang, terecht te komen. De enige manier om dat te doen is gewoon maar ergens te beginnen en aan te haken en te hopen dat je meegetrokken wordt. Geen weerstand bieden als de stroom aan je trekt en je mee laten voeren is voorwaarde. Wat nu volgt is een opname van een deel van de stroom. Ik kan beginnen en blijven schrijven over kunstenaars en hun werk en hun werk in verband met mijn werk, maar mijn gedachten en houding daar tegenover blijven een altijd evoluerend ding.



Angst. In hoeverre is angst vormend voor mijn persoonlijkheid en hoezeer zou je je wel of niet moeten laten leiden door angst? Die vraag komt voort uit een essay dat ik vorig jaar geschreven heb, dat als onderzoeksvraag had: ben je wie jij denkt dat je bent of ben je wie anderen denken dat jij bent? Is dat volledig afhankelijk van interne factoren of ook van externe factoren? Het is een moeilijke vraag en ik besepte onlangs dat het niet zo gek is dat die vraag me bezighoudt: ik ben net 22 geworden en ik ken rijen boeken met het onderwerp van de adolescent op zoek naar zichzelf die zich in de gekste bochten wringt en springt van de hak op de tak. Onderwijl de ene na de andere mening, standpunt, oordeel, stelling van zich af schietend, de eerste nog extremer dan de laatste. Identiteit is iets waar een 22 jarige mee worstelt, maar ook een 40 jarige of een 78 jarige. Het is een onoplosbaar vraagstuk waar men zich al eeuwen mee bezig houdt, waar je met de jaren wat meer inzicht in krijgt. Dat verkregen inzicht ruil je helaas in voor oude inzichten, zodat je altijd in een zelfde dichte mist blijft dwalen. Soms valt de mist mee, soms zie je geen hand voor ogen, maar het is nooit helder. Dat is tenminste de indruk die ik de laatste tijd heb gekregen, na gesprekken met vrienden, familie en zomaar wat mensen die je tegenkomt aan de bar in een café. Identiteit lijkt meer te schuren op keerpunten in je leven. Keerpunten en overgangen. Het is uiteindelijk misschien beter niet te veel over je eigen identiteit na te denken, omdat je er met geen mogelijkheid objectief naar kunt kijken. Andermans identiteit en achteraf je eigen kan wel, of in ieder geval beter. Dus ik ga nu niet letterlijk over angst en de grote beslissingen en de overige zaken die mij hebben gemaakt tot hoe ik nu ben schrijven. Het is niet de bedoeling te

vervallen in tegeltjeswijsheden en voor de hand liggende spreuken, maar ik moet ergens beginnen en het is moeilijk mijn gedachten te vertalen naar woorden op papier. Over veel van de dingen die ik nu geschreven heb, heb ik al vaak nagedacht maar je weet hoe het is met gedachten: het zijn er veel en ze zijn snel en ze vliegen door elkaar als een zwerm vliegjes, maar denk maar niet dat als je je hand uitsteekt en dichtknijpt in die zwerm dat je dan zomaar een paar beet hebt. Laat staan een paar goede. Eerder niet dan wel. Voor ik een gedachte precies op papier heb is hij al snel verpletterd als één van die vliegjes. Mijn gedachten op papier zien er sullig uit. Al ben ik vaak trots op ze in het begin, ik heb ze daar gekregen en ze staan er mooi, als ik later teruglees wat ik geschreven heb snap ik niet waarom ik niet meer gedachten heb opgeschreven, aan elkaar geplakt en geweven. Ze zijn er immers, in mijn hoofd, waarom dan ook niet op papier? Voeg die gedachten dan later toe en pas de tekst aan zul je zeggen, maar zodra ik dat probeer gaat er iets op slot in mijn hoofd. Het is hoe dan ook moeilijk de dingen die zich binnen je hoofd afspelen te vertalen of over te brengen naar de buitenwereld. Al pratend gaat het makkelijker, omdat er meer de ruimte is af te tasten, te stotteren en de juiste woorden bij elkaar te sprokkelen tot je een kleine brei hebt die hetgeen je probeert uit te leggen ongeveer overbrengt. Althans, in de betekenis die de woorden voor jou hebben. Als je bedenkt hoe moeilijk het al kan zijn om iemand iets simpels uit te leggen als de route naar de dichtstbijzijnde supermarkt (hier de straat uit, naar links, oversteken en dan naar rechts en een stuk doorlopen), het gaat echt vaak mis, hoe moeilijk is het dan wel niet om iemand iets uit te leggen wat niet op een kaart te vinden is, niet eens tastbaar is laat staan grijpbaar? Ik zei net: “Althans, in de betekenis die de woorden voor jou hebben.” Dat is een belangrijk punt en vooral een belangrijk obstakel. Iedereen heeft zijn persoonlijke idioom, wat in mijn idioom gedefinieerd wordt



als fles, ziet er in jouw idioom heel anders uit. Nog iets dat het moeilijker maakt om te verwoorden wat je denkt. Het is overdreven maar het kan soms zo zijn dat twee idiomen zoveel van elkaar verschillen als een woordenboek Engels en een woordenboek Spaans. Sommige mensen spreken, verwoorden makkelijk. Zij hebben weinig moeite hun ideeën over te dragen, anderen te bereiken met hun ideeën. Zij beheersen een buitenlandse taal. Het is de kunst een universele taal te leren waarmee je zoveel mogelijk mensen kunt bereiken. Zoiets is onhaalbaar, denk ik, maar een deel van die universele taal of een buitenlandse taal zou je wel moeten kunnen leren: zorgen dat er een overlap ontstaat tussen jouw woordenboek en dat van anderen. Verschillende idiomen vormen samen een nieuw woordenboek.

En zo werkt het volgens mij ook met beelden. Beelden roepen beelden op, meer nog dan woorden omdat één beeld bestaat uit heel veel woorden. Heel veel woorden betekenen heel veel dingen, overlappen meerdere woordenboeken in één keer. Daarmee heeft een beeld misschien een groter bereik dan een woord en dat is heel goed maar tegelijk ook een nadeel: kan een beeld dan ook zo'n groot bereik hebben dat het iets bereikt wat het in eerste instantie helemaal niet was? Dat kan. Is dat erg? In bepaalde gevallen wel, bijvoorbeeld het nieuws. Stel er staat een artikel over armoede in Afrika in de krant, geïllustreerd met een foto van een jongetje dat op de grond met een zelfgemaakte auto van oude frisdrankblikjes zit te spelen. Dan zou ineens de aandacht van de kijker helemaal afgeleid kunnen zijn door die frisdrankblikjes; hij moet denken aan de prachtige reclames die hij van dat merk heeft gezien en krijgt een goed gevoel, ook al was dat absoluut niet de betekenis van het artikel waar de foto bij staat. Of als ik het toch over reclame heb: er is hard gewerkt aan een reclamecampagne over bijvoorbeeld een project om elkaar binnen de gemeenschap meer te helpen, elkaar in de

gaten te houden zoals dat vroeger in een dorp gebeurde en dat wordt geïllustreerd met een foto van een jongetje dat een oudere man helpt met oversteken. Er zullen mensen zijn die door alle media-aandacht die pedofilie de laatste tijd gehad heeft daar meteen die reclamefoto mee zullen associëren. Dat is funest voor die hele reclamecampagne en zal de opdrachtgever een hoop geld kosten. Het is onder andere op te lossen door gebruik te maken van een hele specifieke beeldtaal die heel veel mensen zullen begrijpen en die weinig ruimte overlaat voor andere interpretatie. Ook zullen mensen bij voorhand weten door de context waarin het beeld geplaatst is, een krant of een billboard, dat het een bepaalde betekenis heeft die zij moeten begrijpen. Het is niet per se zo dat een beeld eenduidig moet zijn, mensen mogen natuurlijk vrij associëren bij een krantenfoto of reclame, maar de bedoelde betekenis moet wel in één keer overkomen.

Maar stel nou dat de foto van het jongetje met de auto van frisdrankblikjes of de foto van het jongetje met de oudere man een beeldend werk was? De context van het beeld verandert; het is niet langer te vinden binnen de autoriteit van een krant of de omlijning van een billboard aan de kant van de weg. Het beeld bevindt zich nu in een veel grotere ruimte met meer ruimte voor interpretatie. Het beeld dat de kunstenaar gemaakt heeft, heeft voor hem een bepaalde betekenis. Voor ons hoeft het echter die betekenis niet te hebben en die wordt ons ook minder opgedrongen. Als we het beeld zien in de gebruikelijke context, binnen een museum of galerie, weten we dat we de betekenis kunnen achterhalen – er ligt vast ergens een folder die het uitlegt, of er is een tekst op de muur of een bordje met uitleg. We kunnen de betekenis proberen te achterhalen door te kijken en vragen te stellen bij wat we zien. Wat ook kan, is geen vragen stellen en het beeld op je in laten werken. Staren, kijken naar details – het beeld beelden op laten roepen. We zijn

bij een kunstwerk niet verplicht de betekenis te achterhalen. Door de bedoelde, oorspronkelijke betekenis los te laten krijgt het beeld ineens veel meer betekenis. De betekenis die het voor ons heeft gekregen. Of eigenlijk, de betekenis die het voor 'ik' gekregen heeft. Als tien mensen naar een schilderij kijken en de betekenis loslaten, krijgt dat schilderij tien keer zo veel betekenis.

“All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act.”(1)

Dat is de conclusie van een lezing die Marcel Duchamp in 1957 in Houston gaf, *The creative act*. Hij schrijft dat een kunstenaar terwijl hij een werk maakt, van intentie naar realisatie gaat via een keten van volstrekt subjectieve reacties. Zijn strijd in de richting van realisatie is een reeks van inspanningen, pijn, tevredenheid, wegeringen en besluiten die niet volledig zelfbewust kunnen en mogen zijn, althans op het esthetische vlak. Het resultaat van deze strijd is een verschil tussen intentie en realisatie, een verschil waar de kunstenaar zich niet bewust van is. Er is in de keten van de creative act altijd een gat dat het onvermogen representeert van de kunstenaar om zijn intentie volledig uit te drukken. Dit gat noemt Duchamp de 'kunst coefficient'. Zolang dit gat er is, is een kunstwerk niet voltooid. Het is nog in l'état brut, de rauwe vorm. Het wordt voltooid door de toeschouwer die het gat invult, hij heeft de taak het gewicht van het werk te bepalen 'on the esthetic scale'. Een kunstwerk is niet af voor het een toeschouwer heeft.

Duchamp zegt ook dat de kunstenaar niet volledig zelfbewust mag en kan zijn tijdens de creatieve daad.

“To all appearances, the artist acts like a mediumistic being who, from the labyrinth beyond time and space, seeks his way out to a clearing. If we give the attributes of a medium to the artist, we must deny him the state of consciousness on the esthetic plane about what he is doing or why he is doing it.”(1)

Hij geeft een kunstenaar meer vrijheid. Of in ieder geval: hij neemt een beetje druk van de schouders van een kunstenaar af. De maker hoeft zich niet te verklaren terwijl hij werk maakt, want hij is ‘a mediumistic being’. Hij kan het werk dat hij maakt ook niet verder voltooien dan l’etat brut, want dat kan alleen de toeschouwer die het laatste gat invult. Het is verwarrend maar hij wil het uitleggen met een citaat van TS Eliot:

“The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind who creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.”(2)

Het is misschien niet zo dat hij het de kunstenaar heel veel makkelijker maakt – hij moet nog steeds het grootste deel van het werk doen: van intentie naar realisatie is een strijd zoals hij al zei maar de kunstenaar kan zich gedurende het proces wel vrij bewegen. Zo lijkt het even, als je dit hebt gelezen. Als je echter de kunstenaar zelf hoort praten, Marcel Duchamp is ook kunstenaar maar spreekt en schrijft in *The creative act* alsof hij dat niet is, wordt je er weer op gewezen dat de kunstenaar ook tijdens het proces ‘the man who suffers’ is. Gerhard Richter vertelt in een film van Corinna Belz(3) over de vertwijfeling die toeslaat halverwege het maken van een schilderij: “Op het moment betwijfel ik of ik

het wel kan - kijken en schilderen. Dat is het ergste wat er is.” Even later zegt hij dat hij een manier zou moeten vinden om snel en vrij en vrolijk te werken en dat het werk dan ook af en goed is. Gerhard en Corinna achter de camera praten verder over waarom hij op dat moment niet verder kan schilderen en op een gegeven moment vraagt ze naar aanleiding van een voorbeeld van hem: “Gebeurt dat uit wanhoop?” Waarop Gerhard zegt: “Die is er altijd. Dat is het probleem niet.” Die laatste opmerking laat zien, hoeveel druk Duchamp ook van de schoulers van de kunstenaar heeft genomen, dat hij gelijk had toen hij de creatieve daad een strijd noemde. Kunstenaars komen vast te zitten en bedenken manieren om weer verder te kunnen. Gerhard Richter vertelt in dezelfde film dat hij soms een situatie moet creëren waar hij op kan reageren door het hele doek vol te kalken met grote, felle kleurvlakken. Het is niet alleen Richter, in een interview met David Sylvester zegt ook Francis Bacon dat hij soms een klodder verf pakt en naar het doek gooit om iets teweeg te brengen. Bacon wil zichzelf verder drukken door bewust iets op het doek te gooien waar hij niet volledig de hand in heeft. Hij kan mikken maar het is de vraag of de klodder daar ook precies terecht komt, het blijft een klodder die zich bij aanraking van het doek verspreidt zoals hij wil. Op de vraag of hij zijn schilderijen of werk kan verklaren of uitleggen zegt hij dat hij vaak niet weet wat het is; van zichzelf en zijn werk. Er zijn momenten dat hij alleen van een esthetisch oogpunt kijkt, maar ook dat hij naar ze kijkt als een vreemde en zich afvraagt hoe die vormen op het doek zijn gekomen. Soms herinnert hij zich wat hij wilde doen en probeert dat dan te bereiken. Daarop zegt David Sylvester het volgende:

“I think that the best works of modern artists often give the impression that they were done when the artist was in a state of not knowing – for example, Picasso and Braque in those very late analytical-cubist pic-

tures, where the whole thing seems totally inexplicable and one really can't believe that they knew what they were doing. They may have constructed a whole theoretical rationalization around it, and in the early analytical-cubist pictures it's fairly clear what is happening: you can more or less analyze the dislocations and the relationship of the forms to reality. But when you get to the very late analytical-cubist works, there's a totally mysterious relationship to reality which you can't begin to analyze, and you sense that the artist didn't know what he was doing, that he had a kind of rightness of instinct and that only instinct was operating, and that somehow he was working beyond reason.”(4)

Francis Bacon is het daarmee eens en vindt dat dit de oorzaak van de moeilijkheid van schilderen is tegenwoordig – dat het alleen het mysterie van de werkelijkheid zal vangen als de schilder niet precies weet hoe hij dat moet doen. Francis Bacon is er bewust van dat hij niet altijd weet wat hij doet maar hij maakt daar gebruik van, of in ieder geval: hij laat het toe. Bacon is Duchamp's 'mediumistic being': hij verliest zich in het werk dat hij maakt, werkt met zijn intuïtie om pas later in de gaten te krijgen wat hij gedaan heeft. En als hij zich afvraagt hoe die dingen die hij op het doek geschilderd heeft daar terecht zijn gekomen en terugdenkt aan het oorspronkelijke idee en probeert weer in die richting te werken, lukt dat nooit helemaal: de 'art coefficient'. En dit is wat Gerhard Richter er over zei:

“Ze doen wat ze willen. Ik had iets heel anders in gedachten, maar zo zijn ze geworden. Zo gaat dat.”(5)

Ik hou niet van kunst met een politieke of maatschappijkritische boodschap. Als ik naar kunst kijk wil ik niet het gevoel hebben dat mijn wang langs een stoeprand geschuurd wordt door rauw realistische beelden en confronterende waarheden. Dat kan ik ook voelen door de krant te lezen of het nieuws te kijken. Als ik kunst bekijk hou ik ervan dat het werk mij zo vrij laat dat ik het zou kunnen interpreteren maar dat het vooral als doel lijkt te hebben mijn gedachten en de beelden in mijn hoofd een slinger te geven, dat het begint te borrelen en ik heel ver weg lijkt te zijn voor even. Het ding is dat kunst met een politieke of maatschappijkritische lading sneller of makkelijker serieus wordt genomen dan kunst die dat niet heeft. Kunst met ‘mooie plaatjes’ wordt vaak gezien als niet meer dan dat; mooie plaatjes. Ik vind dat kunst zonder wereldboodschap ook serieus genomen moet kunnen worden – het is even belangrijk meegenomen te worden door beelden die een zee aan reacties en gedachten en dromen bij je oproepen als met je neus op de feiten gedrukt worden.

Maar wat als die zogenaamde ‘mooie plaatjes’ iets sinisters, onheilspellends of angstaanjagends in je naar boven halen? Dan kan een schilderij zonder politieke boodschap je alsnog het gevoel geven dat je met je wang langs een stoeptegel geschuurd wordt. Misschien gaat het erom dat er iets in je naar boven gehaald wordt, je losmaakt van de realiteit en je laat dromen – al is dat sinister of juist geruststellend en warm.

Francis Bacon maakt geen geruststellende en warme schilderijen. Zijn onderwerp was bijna uitsluitend het menselijke gezicht of lichaam, vooral het mannelijk naakt, dat hij portretteerde in staten van extreme, soms krampachtige inspanning. De figuren bewonen troosteloze ruimtes





die hun kwetsbaarheid benadrukken. Iemand heeft zijn werk ‘a terrible beauty’ genoemd. Hijzelf heeft ooit een keer over een werk gezegd dat hij het beste schilderij van ‘the human cry’ wilde maken.

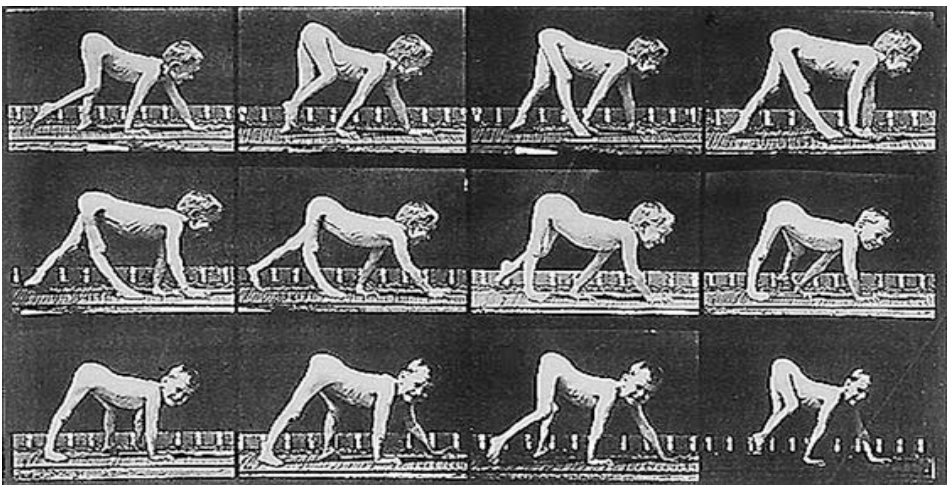
Tijdens en na de Tweede Wereldoorlog trok zijn werk mensen aan die het interpreteerden als een afspiegeling van de narigheid waar de wereld en iedereen nu in zat, of als een nihilistisch of existentiële houding tegenover de zinloosheid van het leven. Als hijzelf werd gevraagd naar de betekenis zei hij dat hij gewoon probeerde beelden zo direct mogelijk van zijn zenuwgestel op het doek te maken:

“I don’t even know what half of them mean. I’m not saying anything. Whether one’s saying anything for other people, I don’t know. But I’m not really saying anything, because I’m probably much more concerned with the aesthetic qualities of a work than, perhaps, Munch was. But I’ve no idea what any artist is trying to say, except the most banal artists; I can think what Fuseli and people like that are trying to say.”(6)

Dit is waarschijnlijk schromelijk overdreven, de beelden die hij maakt komen ergens vandaan en moeten voor hem iets betekenen, al kan hij die betekenis zelf misschien niet altijd doorgronden. Als het om interpretatie gaat is het moeilijk. Ga je alleen uit van de intentie van de kunstenaar en probeer je jezelf daar mee te vereenzelvigen, je in te leven in de ideeën en omgeving en alle andere factoren die van invloed zijn geweest op het werk om zo de betekenis van het werk te doorgronden? Of speelt er meer mee. Volgens Gadamer(7) is interpretatie altijd ingebed in wat hij de ‘ervaringshorizon’ van de beschouwer noemt. Het kunstwerk krijgt betekenis in zoverre de beschouwer het in verband brengt met zijn eigen levensgevoel, zijn voorkennis, de traditie waartoe hij behoort, met andere woorden zijn ‘ervaringshorizon’. Volgens Gadamer is het

verstaan nooit eenzijdig gericht op de kunstenaar; het gaat eerder om een versmelting van enerzijds de ervaringshorizon van de kunstenaar en anderzijds die van de beschouwer. De ervaringshorizon van de kunstenaar is bijzonder rijk aan betekenissen – het kunstwerk draagt dan al een hele ‘betekenisstroom’ met zich mee waaruit het is voortgekomen. De oorspronkelijke intentie van de kunstenaar hoort daarbij en is ook te zien als de eerste interpretatie. Misschien dat het werk van Bacon dan soms een veel langere betekenisstroom met zich meedraagt dan anderen, omdat hij bestaande schilderijen en foto’s, die dus al zo’n betekenisstroom hebben, heeft gebruikt waarvan hij nieuwe beelden maakt, omgevormd naar zijn eigen visie. Zoals schilderijen van Velázquez en foto’s van Muybridge, bijvoorbeeld het schilderij *Paralytic Child walking on All-Fours* (from Muybridge) uit 1961.

“Well it’s a complicated thing. I very often think of people’s bodies that I’ve known, I think of the contours of those bodies that have particularly affected me, but then they’re grafted very often onto Muybridge’s bodies. I manipulate the Muybridge bodies into the form of the bodies I have known.”(8)



Misschien kan een kunstwerk nooit helemaal vrij van engagement zijn. De keuze om geen politiek of maatschappijkritiek te verbeelden is ook een politieke keuze. Misschien is het dan zaak werk te kiezen waar de boodschap of de betekenis niet de hoofdrol speelt, of hoeft te spelen. Al is 'hoeft te spelen' misschien niet de juiste manier om het uit te drukken, nooit 'hoeft' iets – negeer het maar en je bent van alle betekenis verlost. Op zoek naar een werk dat betekenis heeft, maar een betekenis die zich niet opdringt en je vrij laat, een werk waarin balans is gevonden tussen esthetiek en engagement.

“Now that we know that images can mean whatever, whoever wants them to mean, we don't trust anybody anymore, especially ourselves.”<sup>(9)</sup>

Kunst zonder betekenis of boodschap bestaat niet. Het is niet per se engagement dat spreekt, maar lading heeft een werk altijd doordat elk onderwerp een geschiedenis, context en verhaal heeft. Kijken naar kunst zonder een betekenis, welke dan ook, te erkennen is kijken met oogkleppen op. Hetgeen kunst in je naar boven haalt, de beelden die het oproept, hoeft niet per se over de rauwe realiteit van het leven te gaan. Het kan ook over het leven zelf gaan; menselijke verhoudingen, andere werelden, een inkijk in de beleving van de kunstenaar. Marlene Dumas is geen schoolvoorbeeld van een kunstenaar wiens werk je in alle rust laat kijken en dromen. Niet haar onderwerpen maar haar techniek maken iets in mij los. Elke keer dat ik naar haar schilderijen van olie- verf op canvas of tekeningen met inkt op papier kijk, krijg ik zelf zin om te tekenen en te schilderen. Uit de lijnen en vloeiende vormen en



overvloeiende inkt en verf spreken kracht en energie – zo snel en direct als de lijnen op het doek terecht zijn gekomen zo snel en direct lijken ze iets duidelijk te willen maken. Als Dumas een vrouwelijk naakt schildert is dat niet alleen een prachtige vrouw, het is een prachtige vrouw met hersens die niet op haar mondje gevallen is. Haar werk lijkt snel en met gemak gemaakt te zijn, alsof dat wat ze schildert al lang in haar broeide en groeide, elke keer aangevuld met nieuwe indrukken en ideeën en er dan ineens in een vloeiende maar rake vorm uit is gekomen. Elk werk doet vermoeden dat er nog veel meer is waar dat vandaan is gekomen. De betekenis roept discussie op en zelfs zonder die te bevatten of daar een mening over te hebben, voel je bij de schilderijen van Dumas een dreigende aanwezigheid – alsof je naast een groot en sterk dier staat dat zich nu nog kalm houdt maar je met een hele kleine beweging zou kunnen verpletteren. Als Francis Bacon het ‘mediumistic being’ van Duchamp is, dan is Marlene Dumas dat misschien ook wel maar dan aan het andere eind van het spectrum. De beelden die zij kiest zijn niet ontsproten aan het brein van iemand die zich helemaal laat gaan, maar beredeneerd gekozen en doelgericht geschilderd. Je voelt de bedoeling achter de werken.

Een goed schilderij zet een luikje in je hoofd open waar nieuwe beelden en associaties door naar binnen komen. Het voert je mee langs de beelden en kennis die al aanwezig waren in je hoofd en doet je daaraan denken zonder onorigineel te zijn. Door het nieuwe beeld dat je ziet maak je nieuwe koppelingen tussen al bestaande beelden in je hoofd en die nieuwe koppelingen zorgen voor het ontstaan van weer nieuwe beelden. Hoe groter het aantal beelden is dat al in je hoofd zit, hoe groter de reactie die een nieuw beeld, een schilderij teweeg brengt. Marlene Dumas werkt voornamelijk aan de hand van foto's, soms ook aan de hand van schilderijen, maar voornamelijk foto's. Oude foto's van tientallen

jaren geleden, actuele foto's uit de krant en tijdschriften, filmstills maar ook foto's die ze zelf maakt van bekenden en familie. Er is een enorm beeldarchief ontstaan waaruit ze put, kleine stukjes combineert of uitvergroot en soms ook hele foto's van namaakt. Er is bijna geen schilderij in het oeuvre van Dumas dat geen traceerbare fotografische bron heeft.

“Dumas hunting and gathering of pictures of all kinds is an almost entropic way to create visual knowledge, the end result being a painting. It is as if, aware of living in a time of extreme obfuscation, she is attempting to maintain vigilance as a citizen through a persistent sorting of media.”(10)

Zoals voor het werk *Nuclear Family*, gebaseerd op de foto van Andre van Noord 'Voor de baby'. Het schilderij laat wat betreft de inspiratie weinig te raden over. Er zijn geen elementen qua beeld toegevoegd of weggelaten, alles wat op de foto staat, staat ook op het schilderij. Het enige verschil is de vertaalslag van de kwast die de foto ondergaan heeft. Lijnen en kleurvlakken staan niet op dezelfde plaats maar geven wel hetzelfde beeld weer. Blijkbaar is alleen het vertalen van een lijn voldoende om een volwaardig kunstwerk te maken – gaat het om het proces van het beeld vanaf de foto, via het netvlies en het brein van de kunstenaar naar het papier of het canvas.

“Recuperating images by appropriating, projecting, altering, and painting them is a way of being in the world, of bearing witness and making contact through the invention of a visual language based on a productive distortion and restoration of still images.”(11)

Niet alleen is dat voldoende, het is in sommige gevallen ook reden voor

toeschouwers en critici om de herinterpretatie van de lijn te zien als een commentaar. Zoals in het geval van het schilderij waarvoor een politiefoto van de dode terroriste Ulrike Meinhof als inspiratie diende. De foto werd gepubliceerd in het Duitse blad Stern waarna Gerhard Richter hem naschilderde. Dat schilderij werd gepubliceerd in een catalogus van het Museum of Modern Art in New York, waarin Dumas het zag en het naschilderde. Op haar eigen manier, dat wel, maar het is weer onmiskenbaar dezelfde foto.

“Identifying the subject is not the key to the content. To understand what the work means is to look at the relationship between the technological source material (i.e. photographic models) and the metaphysical imagination (of the artist), it’s associative rather than descriptive, it’s about the physical qualities of the actual works coming together in the cultural space of the exhibition.”(12)

Zoals haar woorden aangeven is Dumas voornamelijk geïnteresseerd in de taal, technieken en ethiek van representatie. Ze verkent het verlangen te kijken en beeld te consumeren, terwijl ze ons tegelijkertijd duidelijk maakt dat we bewust moeten zijn van onze voyeuristische positie en de onevenwichtigheid van de kijkrichtingen.

“Looking at images does not lead us to the truth. It leads us into temptation. It’s not that a medium dies. It’s that all media have become suspect. It’s not the artists’ subject matter that’s under fire, but their motivation that’s on trial. Now that we know that images can mean whatever, whoever wants them to mean, we don’t trust anybody anymore, especially ourselves.”(13)





Gerhard Richter, de Duitse schilder die in 1961 van Oost Duitsland naar West Duitsland vluchtte en zijn familie daardoor nooit meer zag, baseert zijn schilderijen op foto's – gevonden of zelfgemaakt. Zoals het schilderij *Tote* uit 1963 naar welk voorbeeld Marlene Dumas haar *Stern* maakte. Vanaf 1961 maakt hij schilderijen van families als onscherpe zwart-witfoto's, zowel zijn eigen familie als die van zijn vrouw maar ook van onbekenden. Het werk is niet per se alleen autobiografisch, een verwerking van het verlies van zijn familie (al weet hij op dat moment waarschijnlijk niet zeker of hij zijn ouders nooit meer zal zien), maar laat ook iets over verhoudingen binnen families zien. Je zou in de familieportretten relaties kunnen zien die op geconstrueerde wijze ontstaan zijn maar niet vrijwillig gekozen, waardoor je je af kunt vragen of de mogelijkheid dat er echte, intieme verhoudingen tussen zowel de geportretteerden als tussen de geportretteerden en de toeschouwer ontstaan wel bestaat. Schilderijen kunnen je op die manier een verhaal vertellen, misschien het verhaal over iemand die zijn thuis kwijt is of afgesloten van zijn vrienden is. Schilderijen kunnen werken als literatuur, je vertellen over andere mensen in andere delen van de wereld of juist mensen heel dichtbij en hun onderlinge verhoudingen. Ze kunnen een voorbeeld stellen waar jij jouw verhaal naast kunt leggen, misschien een les van kunt leren maar niet per se hoeft. Je kunt er naar kijken als naar televisie, op een avond dat je heel moe bent en alleen maar beelden voor je ogen langs wilt zien gaan. Beelden die je niet bewust opneemt maar wel je blikveld kleuren. Als je zelf schilderijen maakt of verhalen schrijft kun je jezelf verhalen vertellen. Al zie je waarschijnlijk pas lang nadat het af is wat je jezelf eigenlijk verteld hebt.



“My pictures are smarter than me.”(14)

Misschien werkt het voor Richter ook zo, creëert hij door families te schilderen een thuis voor zichzelf of probeert hij de verandering te verwerken. In Oost Duitsland had hij vrienden en familie en een succesvolle carrière, maar wel één volgens de regels van de staat, wat voor hem heel onbevredigend was.

“I blur so that all parts move slightly into one another.”(15)

Er is een verschil tussen een foto als inspiratie en een foto als model. Omdat een foto een zogenaamde geconserveerde, realistische weergave van de werkelijkheid is, is het een ideaal model. Een foto die je zelf gemaakt hebt is daarom sowieso geldig? als model voor een schilderij. Maar kan een gevonden foto ook op die manier werken? Aan een gevonden foto hangt een enorme onbekende betekenisstroom, om met de woorden van Gadamer(16) te spreken. Niet elk model poseert per se in een atelier. Mijn opa en overgrootopa zaten regelmatig op straat te schilderen, stadsgezichten met de voorbijgangers erin – de voorbijgangers poseerden niet maar waren wel model. Toevallige, gevonden modellen dus. Als de foto als inspiratie dient, misschien dus alleen meegeholpen heeft aan het werk door gezien te worden, kan hij niet letterlijk gekopieerd worden. Hoe groter het deel van de foto als inspiratie dat letterlijk wordt overgenomen, hoe minder het inspiratie gezien kan worden en hoe meer als kopiëren. Dat laatste zou je kunnen zeggen als je maten zou kunnen vaststellen waarmee je meet hoeveel en waar de inspiratie vandaan komt. Je kunt dat alleen niet zeggen omdat het proces plaatsvindt in de kunstenaar, niet zichtbaar of meetbaar voor de buitenwereld. Ziet het schilderij eruit zoals de foto die als inspiratie diende, dan



weet je nog niet welke andere invloeden meegespeeld hebben. Dat de kleuren een klein beetje, een tintje anders zijn kan te maken hebben met de boeken over Velázquez die de kunstenaar gelezen heeft toen hij jong was. Dat de lijnen dikker, iets anders of iets sierlijker gezet zijn kan te maken hebben met een verleden waar een hobby kalligrafie een grote rol gespeeld heeft. Het klinkt flauw maar voor de maker hoeft een letterlijke kopie niet een letterlijke kopie te zijn. De vraag is dan natuurlijk weer of het uitmaakt wat een werk voor de maker betekent; wij als toeschouwer kijken er immers naar en wat wij zien en denken telt. Zonder ons bestaat het werk niet, of zoals Duchamp zei: de toeschouwer maakt het werk af. Ik ben er achter gekomen dat kijken naar kunst voor mij vooral een egocentrische ervaring is. Alles wat ik zie gaat over mij. Hoe meer een werk met mij te maken heeft of iets over mij duidelijk maakt, hoe beter ik het vind. Kijken naar kunst is één lange egotrip op zoek naar stukjes van jezelf – zoals je je wel eens in een fotoalbum kunt verliezen op zoek naar foto's van jezelf (ik was er, heeft iemand mij vastgelegd en dus gezien?). Ik ben mijn referentiekader. Alles wat ik doe gaat over mij omdat ik het doe. Misschien dat het kijken dan dichter bij mijn persoonlijkheid staat dan het maken – kijken heeft direct resultaat, iets wat ik gemaakt heb, zoals ik kort hiervoor al zei, dringt soms pas tot mij door als het al lang en breed af is. Wanneer zou het kijken klaar zijn; zou er een punt zijn dat je alles gezien hebt?



“Then again, perhaps the true subject of a portrait is the interchange between painter and subject – what the sitter consciously or unconsciously reveals, and the artist picks up. Out of the sitting comes, with luck, a new entity: a picture that succeeds and fails – that is, lives on in human memory or disappears – according to its power as a work of art.”(17)

Lucian Freud werkt in tegenstelling tot Bacon, Dumas en Richter niet aan de hand van foto's. Fotografie geeft volgens hem veel informatie over de lichtval, maar over niets anders dan dat. Voor de rest, alles wat met waarneming en perceptie samenhangt, dat komt niet over. Gevoelens, herinneringen, gedachten en reacties zijn niet aanwezig in een foto, aldus Freud. Als hij een schilderij maakte, liet hij het model poseren. Tientallen, honderden sessies achter elkaar moest het model in dezelfde houding in zijn atelier zitten. Ook als hij aan een stukje achtergrond werkte. Achtergrond was voor hem een net zo belangrijk onderdeel als het gezicht of lichaam van een mens. En het model moest niet alleen poseren, het moest met hem eten en converseren – het onderwerp moest dag en nacht geobserveerd worden zodat hij, zij of het uiteindelijk alles zelf zou blootgeven. Een portret was geen mechanische reproductie van de werkelijkheid, het was een selectie van verkregen informatie. Het vormt zich gedurende de sessies, elke keer komt er een laag olie- verf overheen maar ook een laag tijd. Onderdelen worden uitvergroot, andere verdwijnen. Soms, herinnert hij zich, “is er een oor verdwenen”. Volgens Freud moet elk goed schilderij “een beetje vergif” bevatten, bij nadere uitleg zegt hij dat het gaat om een gevoel van sterfelijkheid.





Hij was goede vrienden met Francis Bacon voor lange tijd, al kon hun werk niet verder van elkaar vandaan liggen. Zijn vriend had volgens hem een zwakke plek omdat hij bang was voor de dood. Misschien is dat waar, de schilderijen van Bacon spreken genoeg terror en angst uit, voor Freud geldt het waarschijnlijk niet. Uit zijn schilderijen, vooral het latere werk als hij gestopt is met tekenen, spat de sterfelijkheid van het doek. Rode vlekken, huiduitslag, haar, vetrollen en spataderen. De dikke olieverf klodders, met oneindig geduld aangebracht, geven een gevoel van gewicht, de textuur van de huid lijkt op het doek te liggen en er is geen plaats voor sentimentaliteit. Sommigen vinden dat hardvochtig en anderen gewoon eerlijk.

“Lucian Freud has something of a novelist’s sensibility as well as a painter’s omnivorous gaze. He is intensely interested in you. That interest in other people is always awake in him, but is perhaps especially strong when you are the subject of a picture.”(18)

Een “omnivorous gaze” had hij zeker. Het lijkt vaker wel dan niet zo te zijn dat een briljant kunstenaar of musicus een heftig leven leidt of van een uitpatting zo nu en dan houdt. Lucian Freud hield van gokken tijdens paardenraces en heeft meer dan eens zijn hele kapitaal vergokt. En als er dan niets meer over was, kon hij zich volledig richten op het schilderen. “He was always going after the girls,” herinnert David Hockney zich in een documentaire over Freud uit 2011, het jaar waarin hij overleed. Hij had tot drie dagen voor zijn dood elke dag geschilderd en nooit toegelaten dat iemand anders dan zijn assistent foto’s maakte in zijn atelier. Verder kwamen daar alleen de ‘sitters’. Die hij overigens nooit aan elkaar voorgesteld heeft.

Werken naar een model, werken met een model; het gaat me moeilijk

af. Sowieso tekenen of schilderen waar andere mensen bij zijn. Een foto is rustiger, een minder kritische aanwezigheid. Hij zit niet te wachten of naar je te staren. Je kunt hem ook even wegleggen of een andere foto erbij pakken en daaraan gaan werken.

Aan de andere kant kun je een foto niet alleen even wegleggen maar helemaal wegstoppen. De aanwezigheid van een ander persoon in de ruimte, die speciaal voor jou daar is, dwingt je te werken. Als je niet werkt kun je dat niet ontkennen omdat er een getuige is. Desalniettemin moet ik erg geconcentreerd of verzonken in mijn werk zijn wil ik niet afgeleid zijn door die ander of een bepaalde houding aannemen. Dat ik me niet meer gedraag zoals ik me gedraag als ik teken, maar zoals ik denk dat ik me gedraag als ik teken. Misschien is het ook wel iets dat went. Als er jaar in jaar uit elke dag modellen in je studio komen om voor jou te poseren, wen je er uiteindelijk vast aan. Als je jaar in jaar uit elke dag wilt schilderen, van 's ochtends vroeg tot het middaguur, dan een kleine pauze en dan van zes uur 's avonds tot wanneer je wilt, ben je zo geobsedeerd door wat je doet, daar zo totaal in verzonken, dat het je waarschijnlijk ook weinig kan schelen wie er bij je in de studio is. Dan is de concentratie zo hoog dat niets daar doorheen prikt, geen ongemakkelijk kuchende vrouw of blank sturende man. Eén van de voorwaarden voor succes is passie en overgave. Beroemde kunstenaars, briljant noemde ik het eerder, zijn zo ver gekomen niet alleen met talent maar vooral door met overgave te werken. Die overgave zul je dan ook wel terug kunnen vinden in hun leven, en dat is waar alle rock 'n' roll verhalen vandaan komen. De verhalen over gokken, vechten en chicks in Freud's geval. Je moet niet bang zijn om los te laten en je helemaal onder te dompelen in hetgeen je wilt doen.

David Hockney, geboren in Groot Brittannië, heeft lange tijd in Californië gewoond. Hij reisde een paar keer per jaar terug, om op bezoek te gaan bij zijn moeder. Op een gegeven moment was dat vier keer per jaar. Hij kwam in een ernstige crisis. Hij voelde zich leeg en alleen. Zijn creativiteit was opgedroogd. Toen besloot hij terug te gaan naar Yorkshire, voor een nieuwe start.

Een foto kan nooit tegen een schilderij op. Het kan niet de grote weidsheid van de velden van Yorkshire weergeven. Hij wilde schilderkunst en fotografie beide beheersen. De beperkingen van de fotografie naar voren brengen, laten zien dat een schilderij veel meer van de levendigheid van een plaats weergeeft.

“Photographs have become necessary to identify things. This represents a way of seeing that suggests it’s the official and right way. Well, that’s what I’m criticizing essentially. Photography doesn’t get nearer experience. Painting gets nearer to it because it can do far more. Its way of seeing can extend all the time because it’s related to us. And that’s where the hand comes in – then we know our own body is dealing with it.”(19)

De afgelopen veertig jaar waren Hockney en zijn camera onafscheidelijk van zijn camera. Eerst als hulpmiddel, later als referentie bij het schilderen. Toen begon hij ‘joiners’ te maken – collages van foto’s, geplaatst in een grid waarbij elk stukje soort van op het volgende aansloot. Daarmee kon hij hele ruimten en groepen mensen in kaart brengen zonder bijvoorbeeld een groothoeklens te gebruiken die het beeld op een vreemde manier kon vervormen. Als je naar alle foto’s tegelijk kijkt zie je het ge-



heel en als je naar één foto kijkt zie je dat deel scherp; een joiner werkt veel meer zoals wij zelf kijken dan een gewone foto. Het is bijna een soort kubistische benadering van beeld door de manier waarop het alles tegelijk lijkt te willen zien.

“The joiners are to do with movement. I’m moving around when I’m taking them.”(20)

Toen hij fotocollages begon te maken, schilderde hij steeds minder. Vanaf 1999 deed hij onderzoek naar de camera, hij ploos het apparaat helemaal uit en probeerde bijvoorbeeld de camera obscura uit. Hij kwam erachter dat in de Westerse wereld al vanaf ongeveer 1420 een fotografische kijk begon te ontstaan: “Het is altijd dat: naar de wereld kijken door een gaatje. In feite is het hele westerse perspectief dat, kijken naar de wereld door een gaatje, een raam. Als je de wereld door een venster bekijkt sta je er buiten. Waar ben je? Je bent niet verbonden, je wilt meer dan dat – je wilt er midden in zijn. Ik kijk niet meer door de camera.”

Volgens hem komt het door de camera dat veel schilders van tegenwoordig geen figuratieve kunst meer maken, zogenaamd omdat die ene mechanische lens de werkelijkheid veel beter weergeeft dan een schilder of beeldhouwer zou kunnen.(21)

“I’m convinced now that there is no such thing as objective vision. We choose all the time to look at what we see.”

Je kunt op zoveel verschillende manieren kijken en jezelf laten kijken. Toen hij terug kwam in Yorkshire liet hij zich door zijn assistent door het landschap rijden en stoppen op landweggetjes. Hij tekende en

schilderde de plantjes die in heggen groeien. Een klein tekenboekje had hij in twee uur volgetekend. “Voor de meeste mensen ziet het eruit als een rommeltje, maar juist doordat je die heggen bestudeert en ziet wat er zoal groeit en al die soorten vervolgens tekent en die heg daarna opnieuw bekijkt – zie je ineens scherper en begrijp je wat er allemaal gebeurt. En dan besef je pas de ongelooflijke rijkdom ervan.”

Er is een Chinees gezegde: “Je hebt drie dingen nodig om te schilderen, de hand, het oog en het hart.” En twee daarvan is niet genoeg, je hebt ze alle drie nodig. Daarom is David Hockney ook opgehouden met fotografie en teruggekeerd naar het schilderen, hij was ‘de hand’ kwijt geraakt.

Kunst wordt gemaakt alsof het door één statische lens is gemaakt. Dat is een probleem, de kunst geeft niet weer wat we zien, want we kijken niet vanuit één perspectief maar minstens twee. “Het Europese idee van kunst is het te fixeren. Alsof je als het ware stilstaat. Maar onze ogen staan nooit stil. Als ze wel stilstaan, ben je dood.” Als tien mensen op een heuvel staan en met dezelfde camera hetzelfde uitzicht fotograferen, zijn de resultaten bijna identiek. Als diezelfde tien mensen een paar dagen blijven zitten om datzelfde uitzicht te schilderen, zullen de resultaten sterk verschillen. Niet omdat één nu eenmaal een betere schilder is dan de ander, maar omdat we allemaal mensen zijn: we kunnen naar hetzelfde kijken maar zien dan toch niet hetzelfde.

“Without images how would I know what you see? I don’t know what you see. I’ll never know, but these flat images are the only things that connect between us. Just because we don’t bump into each other, it doesn’t mean that we all see the same thing, does it? Obviously some people see more.”(22)

Het is voor kunstenaars zoals Hockney een genot om te kijken. Hun werk deelt dat met de toeschouwer, is een poging hen ook te laten genieten van het kijken. Als je het contact verliest met wat je ziet, beweeg je je in een lege wereld. Kijken om niet ergens tegenaan te lopen is anders dan kijken en analyseren, uitpluizen en vertalen.

“Ik zie nu wel wat er eerst moet. Daar beginnen we dus mee. Daarna kijken we wel verder. En zo doen we het stap voor stap. Maar als je vier stappen verder kunt kijken, spring je daar naartoe.”(23)

Kijken naar en lezen over kunstenaars is zo fijn. Het geeft de gedachten waar je al langer mee loopt een onder- en achtergrond. Vergelijken is geruststellend en als je vastloopt is er iemand voor jou geweest die tegen dezelfde problemen is aangelopen. Een voorbeeld en een vriend is het beste wat je kunt hebben bij leren en ontdekken. Iemand waar je mee kunt praten, overleggen en sparren. Iemand waar je je tegen kunt afzetten, want de gebaande paden zijn goed, je hebt ze nodig, maar je moet er op een gegeven moment van af. Tenminste, als je de behoefte hebt iets nieuws en iets eigens te creëren. Vooralsnog denk ik mij op nieuw terrein te begeven, maar zal dat voor anderen, die meer ervaren zijn, nog steeds een gebaand pad lijken.



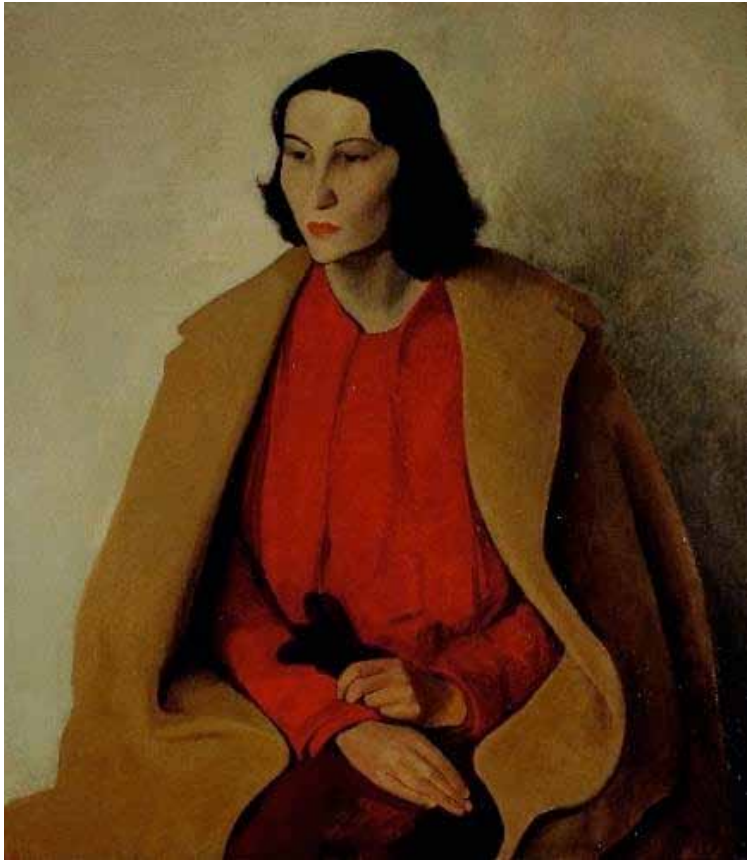


Paul Citroen was jong toen hij stopte met het gymnasium en een tekenopleiding ging volgen. Hij werd de beste van de klas en kreeg een aanbod van een galerie. Maar toen hij de avant-gardistische kunst zag, was hij geïmponeerd en trok zich terug. Een paar jaar lang tekende hij nauwelijks en handelde in boeken, bont en kunst. Pas na een jaar of vijf, onder andere door zijn contacten in de kunsthandel begon hij weer te tekenen en te schilderen. Op aanraden van een vriend schreef hij zich in voor de Vorkurs van de Bauhaus. Toen kwam hij op gang om uiteindelijk door te gaan tot hij stierf. Portretten, getekend en geschilderd. Altijd het portret en de psychologisering daarvan.(24)

“Mijn verhouding tot mijn werk: wantrouwend. Ik ben er ontevreden mee: dat heb ik nodig om verder te kunnen gaan.”(25)

In de eerder genoemde documentaire van Corinna Belz over Gerhard Richter vertelde Richter een anekdote met soortgelijke strekking. Tijdens zijn academietijd had een medestudent een schilderij gemaakt en was daar zo tevreden mee dat hij stond te fluiten. Toen Richter dat zag moest hij lachen en werd kwaad, zo'n dwaas om zo tevreden te zijn met zijn werk. Het werk is nooit goed en nooit af. Die houding is misschien wel de enige manier om verder te komen, altijd meer willen.

Kandinsky, die les gaf op de Bauhaus in de tijd dat Paul Citroen daar ook zat, vond dat kunst, of zuivere kunst, op geen andere wijze kon ontstaan dan uit een innerlijke noodzaak. De expressieve zijde, een gevoel, boodschap of zelfs het spirituele karakter van de kunst was minstens even belangrijk als de vorm. Kunst moet altijd uit een innerlijke nood-



zaak zijn ontstaan. Zonder innerlijke noodzaak, zonder zuiver artistieke beweging en bezieling is ware en zuivere kunst niet mogelijk.

Jezelf altijd willen verbeteren is een noodzaak net als jezelf willen verkennen of geruststellen. Niet aan die wens voldoen is een gat in jezelf open laten.

“Het geheime leven dat iedereen in zich heeft. Het geheime leven waarover je wilt vertellen. Zelfportret. Exhibitionisme. Prostitutie. Ook het schrijven van een dagboek, zoals alles wat autobiografisch is, versterkt het eigene en bevredigt introverte neigingen. Jezelf bezinnen, jezelf versterken. Als ik vroeger in vertwijfeling was, keek ik in de spiegel, tekende mijzelf, dat hielp.”(26)

Verbetering is mogelijk door reflectie. Niet alleen in de spiegel kijken, maar het werk eerlijk bekijken en bespreken. Niet verstoppert, niet jezelf voor de gek houden. Zuivere kunst maken, waar Kandinsky het over heeft, ook al bedacht hij dat in een heel andere tijd, kan alleen in alle oprechtheid. Misschien moet je een beetje gek zijn of niet te veel nadenken en als een dolle stier doorgaan en doorwerken om de eerste stappen richting zuivere kunst te maken. Andere mensen, die ongevraagd zeggen wat ze vinden, hebben niets te maken met wat jij maakt, in ieder geval niet in eerste instantie. Dat komt pas later, op het moment dat jij kiest voor de reflectie van dan wel jezelf dan wel studiegenoten, leraren of toeschouwers.

Oprecht werk en oprechte keuzes laten als het goed is iets meeklinken in de toeschouwer: “De kunstenaar is de hand welke door aanraking met deze of gene toets de menselijke ziel tot vibreren brengt.”(27)

Kandinsky vindt dat de kunstenaar de taak heeft ‘licht te brengen in de menselijke ziel’. ‘Licht’ brengen is een grote verantwoordelijkheid, en

is ook een uitspraak die voortkomt uit de tijd van Kandinsky, waar het geloof in God aan het wankelen is gebracht door Nietzsche maar ik ben het helemaal met hem eens dat er iets in de toeschouwer beroerd moet worden. Dat er iets losgemaakt moet worden, ik zei het al eerder: er moet een luikje opengezet worden in je hoofd.

“Deze gelijkenis die niet helemaal lijkt, maar het wezen van de mens openlegt, deze is het, die wij zoeken.”(28)

Voor Kandinsky is de expressie, inhoud of boodschap van een kunstwerk het meest belangrijk, de kunstenaar moet iets te zeggen hebben. Het is niet de vorm die de inhoud bepaalt, maar de ‘innerlijke stem van de ziel’ die de kunstenaar zegt welke vorm hij nodig heeft. En dit is geen kwestie van theorie, maar van gevoel, intuïtie.<sup>3</sup>

De vorm moet gedragen worden door innerlijke noodzaak en dus altijd een uiting zijn van innerlijke inhoud.

“Toen één van de opdrachtgevers de gelijkenis van het portret betwijfelde, zei Kokoschka: ‘Het lijkt niet, maar u bent het wel.’”(29)

Over een artiest met een innerlijke noodzaak gesproken. Basquiat. Aan het einde van de jaren zeventig was de grote graffiti beweging van New York al weer een beetje op zijn terugweg. Het waren niet langer alleen boze jongeren die hun namen op gebouwen en metro's spoten, maar geaccepteerde kunstenaars die hun werk voor veel geld verkochten aan galeries en verzamelaars. Tijdens deze terugtocht begon Jean-Michel Basquiat met graffiti. In het laatste jaar dat hij op de middelbare school was met een vriend in Brooklyn en later in Manhattan toen hij van huis was weggelopen. Hij had geen cent en leefde soms van de muntjes die hij op de vloeren van clubs vond. In tegenstelling tot de meeste andere graffiti artiesten schreef hij niet alleen zijn naam maar ook een zin met een kritische of politieke lading. Hij plaatste die zinnen niet zomaar ergens, maar in de buurt van grote galeries en de academie. De zinnen waarmee hij aandacht trok waren die zinnen waarin hij kritische opmerkingen maakte over het geld van de galeries, gefinancierd met daddy's money. Binnen een paar maanden kenden mensen SAMO en was hij een fenomeen. Er zijn verhalen dat Manhattan overdag van iedereen was en 's nachts van een groep kunstenaars, artiesten, muzikanten en andere jonge creatieven die het wilden maken: de Downtown 500. Die jonge kunstenaars mengden zich in bekende clubs als de Mudd Club en Club 57, met elkaar maar ook met rijke kopers en galeriehouders. Zodra hij zich daaronder begon te mengen kenden mensen hem ook daar snel. Hij zwoor graffiti na een tijdje af en begon, nog steeds straatarm, te schilderen. Hij logeerde bij mensen in kelders en op zolders, had geen geld voor materiaal en schilderde daarom op deuren en ramen en panelen die hij op straat vond en op het interieur van de mensen waar



hij bij thuis kwam. Een paar jaar later was dat al voorbij, en was hij ineens wereldberoemd. Zijn schilderijen werden steeds meer waard en hij exposeerde door heel Amerika en Europa. De kunstmarkt van de jaren '80 was onverzadigbaar, iedereen had geld en wilde kunst kopen. Er waren handelaars die een werk verkochten, weer aankochten en meteen weer verkochten en zo de prijs opdreven. Basquiat had te maken met een galeriehouder die hem maar bleef voorzien van doeken en materialen in de hoop dat hij meer verkocht. Voordat een werk af was, was het al verkocht. Enerzijds een droom voor een jonge kunstenaar, anderzijds een nachtmerrie. Ik zag een documentaire waarin mensen keken naar het werk van Basquiat en zich afvroegen of je dan nog kunst maakte. Maak je kunst of zet je de geldpers aan?(30) Wat wel zo was, denk ik, is dat Basquiat zich niet de wet liet voorschrijven door zijn agenten en kopers. Hij maakte nog steeds zijn werk dat hij wilde maken en maakte daarmee soms ook zijn beschermers een beetje belachelijk. Over de handelaar die hem bleef voorzien van doeken en materialen maakte hij Profit I. Zijn authenticiteit ging niet verloren, maar hijzelf uiteindelijk wel. Al was hij nog zo slim en had hij zoveel talent.

Net als dat Paul Citroen baat heeft gehad bij de jaren die hij doorbracht als kunsthandelaar, heeft Basquiat zich met SAMO en de Downtown 500 omhoog gewerkt. Mensen moeten je naam kennen wil je exposities en tentoonstellingen hebben. Of je werk verkopen. Dat vraagt offers en investering, in de zin van tijd en aandacht en vriendelijk glimlachen, die de vraag met zich meebrengen hoe ver je moet gaan. In de documentaire over Paul Citroen zei één van zijn ex-studenten dat hij (de ex-student dus) toch ook wel echt een winkeltje was. Als hij opgebeld werd door een galerie met de vraag om werk, vroeg hij hoeveel, hoe groot, staand of liggend en dan maakte hij dat voor de afgesproken datum. Dan vind ik dat je echt niet meer dan een winkeltje bent, nauwelijks nog kunstenaar

maar meer decorateur.

Basquiat had ook het geluk van de juiste tijd en de juiste plaats. Er was veel geld toen. Succes hangt van meer af dan de innerlijke noodzaak waar Kandinsky over schreef of de passie waar ik het eerder over had. Als je gelukkig bent je werk te maken in een achteraf ateliertje waar niemand het ooit ziet, leert niemand je naam kennen en kun je niet leven. Dan moet je daarnaast een baan nemen. Basquiat kon dat niet, die was geenszins in staat iets anders te doen dan schilderen. Hij moest dat doen. Maar hij riep ook al van jongs af aan dat hij beroemd zou worden. Dat heeft hem een paar jaar en veel strijd en armoede gekost. Maar wat, als je vrede neemt met die baan die je naast je kunstpraktijken moet nemen. Ben je dan wel gedreven genoeg om kunstenaar te worden, of in ieder geval, daar van te leven? Is het verhaal van Basquiat te romantisch voor deze wereld en gaat de werkelijkheid er heel anders aan toe?

Om te kunnen leven als kunstenaar zijn er vier factoren van belang waarvan drie absoluut. Talent, passie of noodzaak (de drijfveer), naamsbekendheid en de juiste tijd en plaats. Die laatste is eigenlijk gekoppeld aan de naamsbekendheid, waar de één komt is van de ander meestal al sprake.



Niet iedereen krijgt het voor elkaar om zonder opleiding het ineens helemaal te maken in de kunstwereld. Iris van Dongen heeft er na haar afstuderen bijna tien jaar over gedaan om door te breken. Toen dat gebeurde, inmiddels ook al weer bijna 10 jaar geleden, ging het ook goed. De prijzen van haar tekeningen gingen van 3000 euro naar soms wel 18000 euro en er ontstonden wachtlijsten voor haar werk. Ze heeft meerdere solo- en groepsexposities per jaar en moet hard doorwerken. Een tijd heeft ze hulp gehad van assistenten die haar hielpen met de opzet van de tekeningen, het fijnere werk deed ze nog wel zelf, maar daar is ze ook weer mee opgehouden. Het was te onrustig en de ondergrond kon ze net zo goed en snel zelf opzetten. Ze tekent met een combinatie van pastelkrijt en geperst houtskool vaak tekeningen zo groot dat ze een krukje nodig heeft om bij de bovenkant te kunnen, maar ook kleinere. Altijd met vrouwen als onderwerp. Mooie en sterke vrouwen, die vaak vergeleken worden met de vrouwen uit de fin de siècle en het Prerafaëlisme. Vooral ook vrouwen met een duister randje, een randje dat niet alleen ontstaat door het overvloedige gebruik van houtskool dat er in meerdere lagen in geklopt en gewreven wordt, maar ook door de blikken van de vrouwen. Leeg en starend, stil en gefocust, met slangen kronkelend om hun enkels en rode pumps, doodshoofden in de achtergrond verwerkt – je kunt niet echt om de duistere thematiek heen. Het heeft ook wel iets sexy's, al die vrouwen. Van Dongen zegt dat ze jonge vrouwen tekent omdat ze zelf een jonge vrouw is. Na haar solotentoonstelling in het Stedelijk Museum van Schiedam in 2009 was de kritiek dat ze een retrokunstenaar is die vrouwen tekent zoals mannen ze willen zien. Ze schrijft: 'Om in deze tijd te maken wat ik nu maak, is een



manier van tegendraadsheid. Een conceptuele keuze. Doen wat anderen niet doen. Maar met een missie: meer gevoel en schoonheid de wereld in helpen. En stilte.’(31)

Figuratief tekenen en schilderen is momenteel niet echt ‘in’ binnen de kunst. Conceptueel werk doet het beter. Mensen praten soms liever dan dat ze kijken. Het is in het werk van Van Dongen niet zo dat het ambacht het beeld overstijgt – als je kijkt naar het werk is het niet voornamelijk de techniek die de tekening overtuigend maakt. Erik van Lieshout heeft tegen haar gezegd dat wat ze deed, ze meer moest overdrijven. Haar thematiek moest vergroten. Daarna begon het, ze maakte haar eerste tekening op groot formaat, tweeënhalve bij anderhalve meter. Ze durfde voor het eerst iets in grote gebaren op te zetten, een vrouw die uit een landschap komt. Ze liet zich inspireren door etsen van Goya en werken uit het Kupferstichkabinet en dacht: ik doe het zo. Toen voelde ze dat ze iets gevonden had.

Het is gek dat je af en toe zo met iets bezig bent dat je het niet meer kunt zien. Dat je een blik van buitenaf nodig hebt om je los te trekken uit datgeen wat je aan het doen bent om te kunnen reflecteren en verder te gaan. Terwijl je misschien al wel op de goede weg was, maar met je concentratie in de bocht blijft steken. Na het zetje van Erik van Lieshout is Iris van Dongen allesbehalve blijven steken. Het is ook niet zo dat haar vrouwen nu al een paar jaar hetzelfde zijn, ze veranderen met haar mee terwijl ze reist, werkt en exposeert.

“Her paintings present in an almost perfect balance the old with the new. We see the distant looks of these women, their stillness evident, their doll like postures all depicted in her canvases. The ‘catch’ in her



work lies in the details. Her elegant almost pre-Raphaelite aesthetic contradicts her subject's fluorescent shoes and perfectly made up red lips. These women are a comedy of the supposed feminine. [...] The typical, well-known roles which have been represented in art for centuries. Passive, seductive, beautiful, prepped-up, dolled-up, sexually inviting, distant, shy, motherly (in the case of the painting Victoria, with her hand resting austere by her side and her tight bun) are showing us exactly what we have known to be the classically feminine. But on a closer inspection, these women, are as strong as the demon behind them. They might as well be that demon. Through this hypothesis, one could look at these works and see powerful contemporary women, bored of posing, aware of their power over the viewer's gaze and exploiting it to their amusement.”(32)

Volgens de Franse galeriste Claudia Cargnel is het werk conceptueel ondanks zijn figurativiteit. Ze brengt het werk het liefst onder in ‘open’ collecties en ze probeert het ook meer onder de aandacht te brengen van curatoren, in musea, op kunstmanifestaties. “Juist omdat het zo mooi is, wordt het vanuit die hoek gewantrouwd. Omdat het zo mooi is, lijkt het ook zo gemakkelijk. Lijkt het alsof er inhoudelijk niks te beleven valt. Maar dan zou ik het niet willen verkopen. Het is juist de duistere kant, die radicale kant die me aantrekt.”(33)

De kunstmarkt is hard en het was wennen voor Iris van Dongen toen ze er mee te maken kreeg. “Minstens tien jaar ben ik opgestaan met het idee: godsamme, wat ga ik met mijn leven doen. Wat ga ik maken, hoe moet ik verder. En dan ineens... het gaf me een enorme stoot energie. Ineens had ik drie, vier solo's per jaar. Ik wilde alles aannemen, hier had ik zo lang op gewacht. Tegelijkertijd werd ik ook voor het eerst gestimu-

leerd om serieus naar mijn eigen werk te kijken.”(33) Wat doe je dan, er zijn heel veel keuzes die je moet maken. Ook handigheidjes die je moet leren over geld en subsidies aanvragen. De verkoop van je werk, de industrie waar je in verzeild raakt. Soms moet je hard zijn maar het gaat vooral om het volhouden: “Toen het begon te lopen besepte ik: hier kan ik mijn knaken mee gaan verdienen. Dat was en dat is belangrijk. Ik wist heel zeker: ik wil niet voor een baas gaan werken en ik wil van mijn werk kunnen leven. En meer dan dat.”(33)

Het kan raar zijn voor iemand die gewend is hele dag alleen door te brengen in zijn atelier om ineens omgeven te zijn door druk en mensen. Een hele inbreuk op je ritme. Gelukkig is de positie van de kunstenaar sinds de jaren tachtig wel veranderd; in tegenstelling tot nu waren de kunstenaars, zoals Basquiat, toen een soort sterren. Nu zijn de curatoren en de galeristen dat meer. “Ik onttrek me er meer en meer aan. In het begin stond ik echt te praten op die beurzen, maar nu niet meer. Ik werk.”(33) “Kan dat, een kluzenaar in je hoofd zijn maar tegelijkertijd heel sociaal?” vraagt ze zich af.

“Onder de huid van die vrouwen, maar ook onder zo’n donker bos, zitten hele felle kleurvlekken. Dat moet eerst, dan krijgt het diepte. Vooral bij de huid moet je er een beetje ín kunnen kijken. Vanuit de vlekken werk ik dan naar de orde toe.’ Ze heeft een techniek ontwikkeld die ze tot in de puntjes beheerst: de woeste vlekkenmassa wordt bedekt met andere lagen pastel en een waas van houtskool die er eerst als regen overheen getrokken wordt. Uitgeveegd, maar niet dichtgesmeerd. Het loont. De huid op de tekening krijgt diepte, wordt doorschijnend. Opmerkelijk is dat de kleuren eronder eigenlijk heel goed te zien zijn, maar dat het toch huid blijft. En het zwart van de houtskool wordt ook geen zwarte

plak, maar een fluwelen gat waar je je hand in zou willen steken.”(33)

Net als achter haar tekeningen zit er achter het werk en het leven van Iris van Dongen en ook andere kunstenaars veel meer. Felle kleuren, maar ook zwart.





“De afgelopen twaalf jaar heb ik uitsluitend tekeningen gemaakt, tweehonderdtwintig in totaal. Mijn werk kenmerkt zich door monomanie. Waar veel andere kunstenaars zo nu en dan nieuwe wegen inslaan, lijkt ik tot het type kunstenaar te behoren dat een klein werkterrein als het zijne herkent, het afbakt en zich vervolgens een weg naar beneden baant, de diepte in. De voornaamste premissen van de tekeningen zijn in deze twaalf jaar hetzelfde gebleven. Veranderingen doen zich niet voor als een abrupte breuk maar als geleidelijke verschuivingen waarbij de kern onveranderd blijft, zoals het landschap bij het wisselen van de seizoenen.”(34)

Toen Iris van Dongen het werk van Juul Kraijer leerde kennen, dacht ze: ‘Hé, het kan wel. Die doet het gewoon. Ze liet haar techniek zien en ze was niet bang om iets moois te maken. Het kon dus wel.’(35) Ik kan niet ontkennen dat toen ik de aflevering van *Hollandse Meesters* over Juul Kraijer(36) zag, ik hetzelfde dacht. Tot nu toe heb ik het een probleem gevonden om mijn tekeningen te laten overtuigen als ‘af’ – omdat er ook veel wit en bijna geen achtergrond is. Eigenlijk nog steeds, maar door Kraijer’s werk te zien weet ik nu wel zeker dat er een oplossing te vinden moet zijn. Een andere oplossing dan die van Iris van Dongen, die in meerdere lagen met krijt en kool werkt tot het papier tot de laatste centimeter gevuld is.

“Bij Kraijer zijn de zinnen niet op de buitenwereld, maar op een binnenwereld ingesteld, waar het onderscheid wijkt tussen het eigene en alles wat daar vreemd aan is. Het bewustzijn ontstijgt zichzelf. Het lijkt te



vervliegen, zoals in het geval van de vrouw met de kunstig ingevlochten haardos, die bij nader toezien helemaal geen haardos blijkt te zijn, maar een bijeenzwerm. De lange zwarte strengen vallen uiteen in een dynamisch patroon van zigzag zoemende bijen, een groot, ruisend brein. Wie zich erop concentreert, denk ik, kan hierin horen hoe de geheimen van de wereld worden verklaard.”(37)

Het werk van Kraijer is veel geestelijker dan dat van Van Dongen. Haar figuren moeten “anatomisch overtuigend zijn, maar dat is niet hetzelfde als kloppend want vaak klopt er geen bal van”. Kraijer tekent regelmatig model, als oefening. Ze vergelijkt het tekenen met het bespelen van een instrument, je moet het dagelijks oefenen om een bepaalde kwaliteit te handhaven. Buiten de oefening van het modeltekenen om, gebruikt ze geen modellen. Al haar figuren tekent ze uit het hoofd, de houding functioneel, een vehikel; het is de drager van de betekenis en als zodanig moet het kloppen, maar het is geen doel op zich. Ook zij tekent voornamelijk vrouwelijke figuren, zij het op een veel neutralere manier die minder seksueel is dan Van Dongen, omdat die het dichtst bij haarzelf staan. Ze noemt het abstracties, omdat ze meer opgebouwd zijn uit contourlijnen dan lichtvlakken, en je in de werkelijkheid eigenlijk helemaal geen contourlijnen ziet. We zijn er zo aan gewend om dat als een weergave van de werkelijkheid te accepteren.

“Een schilderij is tastbaar, en daar houd ik niet van. Mijn tekeningen moeten vluchtig lijken en bijna afwezig, bijna immaterieel, want dat hoort bij het vergeestelijkte karakter dat ze hebben. Zie ik na afloop dat er anatomisch iets mis is, dan kan me dat niets schelen, alles is ondergeschikt aan de kracht van het beeld.”(38)

Het onderwerp dat Kraijer kiest, dat haar al zo lang bezig houdt, maakt dat ze wegkomt met de schetsmatigheid van haar tekeningen. Het heeft ook te maken met de juiste dosering, er is niets te veel of te weinig op het papier ondanks de sporen die het poetsen en het vegen in het krijt hebben nagelaten. Soms staat een tekening in één keer en soms zijn er 20 schetsen voor nodig om tot een eindresultaat te komen.

“Tekenen is ook een vorm van luiheid en ongeduld, want je hoeft geen linnen te spannen of fotonegatieven te laten ontwikkelen - je hebt meteen resultaat. Nou ja, resultaat, in ongeveer een kwart van mijn tekeningen loop ik vast. Maar als ik dan later op zo’n verpest blad ga ‘freaken’ komt er toch nog wel eens iets goeds uit, want de angst is weg om een fout te maken. Nog steeds is elke tekening een worsteling. Sterker nog, ik heb vaak het gevoel dat ik eigenlijk helemaal niet kan tekenen.”(38)

Als een tekening toch al verpest is, waarom er dan niet in verder werken – tekenen, scheuren, knippen, plakken of met verf aan de slag. Het maakt niet meer uit en erger kan het niet worden, alleen maar beter. Het is iets wat ik zelf doodeng vind om te doen, als ik een tekening maak, wil ik dat hij goed wordt. Het heeft te maken met de hoeveelheid die ik teken en de tijd die ik daarvoor heb, want ik teken niet vijf tot zes dagen in de week, maar ook met andere dingen. Ik weet niet precies wat het is, misschien ben ik bang dat als ik een tekening verpest dat het daarna nooit meer gaat lukken. Of heeft het te maken met angst om bekritiseerd te worden, terwijl de kritiek juist goed is.

“Schoonheid brengt je dichterbij de waarheid, heb ik wel eens gelezen, dichterbij datgene waarvoor geen woorden bestaan. En dat herken ik erin.”(38)

Als ik aan een tekening begin, wil ik dat zo snel mogelijk doen. Ik heb een beeld in mijn hoofd waar ik niet te lang over na moet denken en dat ik wil vertalen naar het papier. Het is iets dat in mij is opgekomen aan de hand van wat ik gelezen of gehoord heb. Van een kritiek die ik heb gekregen of iets dat ik heb meegemaakt. Zodra ik dat beeld in mijn hoofd heb, probeer ik er een foto van te maken. Soms kom ik het beeld tegen of heb ik het al, in een blad, boek of notitieboekje. Anders poseer ik zelf of laat vrienden of familie poseren. Vaker poseer ik zelf, omdat het vragen aan vrienden om te poseren veel gedoe kan zijn. Veel mensen verkrampen voor de camera, weinig mensen reageren er goed op. Sommige van mijn vrienden zijn het (inmiddels) gewend om gefotografeerd te worden, ze laten zich sturen en staan ontspannen en met aandacht voor de camera. Het maken van de foto duurt nooit lang, ik ben er hooguit een kwartier mee bezig en schiet er een paar, met kleine verschillen in de houding. Dat ik mensen niet model voor me laat staan in de klassieke zin van het woord, zoals Lucian Freud, heeft praktische en persoonlijke redenen. Ik maak grote tekeningen, de grootste tot nu toe is 3,5 meter hoog en 1,5 meter breed, en van mijn vrienden of bekenden zoveel tijd vragen om te poseren als nodig is om zo'n tekening te maken is niet realistisch. Dat zou erg veel goede wil van hen vragen, ook omdat ik ze geen vergoeding kan geven (behalve misschien een fles wijn, maar die ben ik ze, vind ik, ook al verschuldigd als ik een foto van ze gemaakt heb). Bovendien is het zo, ik noemde het al eerder, dat ik me niet op mijn gemak voel te tekenen in het gezelschap van anderen. Zeker niet één persoon wiens volledige aandacht op mij gericht is. Misschien is dat iets waar ik aan moet wennen, maar vooralsnog doe ik het zo.



Als eerste heb ik de houding voor ogen die de centrale figuur gaat aannemen. Dat is ook waar ik de foto van gemaakt heb. Soms moet ik de houding samenstellen uit een paar van de foto's die ik gemaakt heb, soms is één foto ook voldoende. Daarna ga ik schetsen, een keer in het klein om de lijn te voelen, meteen daarna groot op het vel. Voor ik kan beginnen met tekenen heb ik al een uur of meer om het papier heen gedraaid en allemaal andere dingen gedaan. Tijdens het tekenen heb ik het altijd bloedheet. Ik voel me goed als ik een groot vlak met heel minutieus klein prutswerk moet invullen, dan weet ik welke kant ik op ga. Pas na het eerste beeld bedenk ik in welke ruimte de figuur zich bevindt. Vaak is het binnen, omdat idee en werkelijkheid samensmelten – de ruimte waarin geposeerd is komt gedeeltelijk terug in het idee voor de achtergrond. Voordat ik daar echter aan begin op het grote vel, wil ik eerst de figuur er goed op hebben staan. Dat duurt eindeloos, niet alleen voor mijn gevoel, ik loop enorm te prutsen op hele kleine dingen. Als die figuur af is komen er soms nog meer bij, wordt het een groepje mensen. Ook daar loop ik enorm op te prutsen. Na een tijdje ben ik dan zo lang bezig geweest met het idee in mijn hoofd en de figuren op het papier dat ik het helemaal zie, te veel zie en voel dat meer toevoegen overdaad zou zijn. Dus dan laat ik vaak de achtergrond maar helemaal weg. Afgezien soms van een klein attribuut dat de ruimte aangeeft, zoals een kussen dat ergens tegenaan leunt. Hetgeen waar het tegenaan leunt zie je niet, maar de suggestie dat daar iets is, is er wel. Voor mij is de tekening dan helemaal vol, terwijl er eigenlijk heel weinig op staat.

Deze manier van werken heeft veel haken en ogen en verloopt absoluut niet soepel. Het is ook elke keer anders. Ik kan weinig afstand nemen van wat ik aan het doen ben, en als ik om die afstand te forceren de tekening een paar dagen met rust laat, kan ik het hele gevoel ermee kwijt

zijn. Soms werkt het om aan meerdere tekeningen tegelijk te werken. Soms werkt het om tijdens het tekenen ook iets heel anders tegelijkertijd te doen; boeken open te slaan en te lezen, muziek zoeken en luisteren, een film op de achtergrond of gewoon de was opvouwen en mijn huis opruimen. Net als met de woorden die ik schrijf ben ik met de tekeningen die ik maak in eerste instantie wel tevreden. Als ik er later op terugkijk, die later verschilt heel veel – het kunnen twintig minuten zijn maar ook drie weken – is dat gevoel totaal verdwenen. Ik vind het er klungelig uitzien en zie veel fouten of vind de tekening er dood en plat uitzien.

Soms is het makkelijker om te stoppen dan om door te gaan. Soms ben je zo erg aan het stoppen dat je, terwijl je door wilt gaan, nog steeds aan het stoppen bent. Waardoor het doorgaan net zo langzaam gaat als fietsen met de handremmen ingeklemd. Jezelf tegenwerken is heel makkelijk.

Het is vreemd dat ik door mijn scriptie te schrijven bij Iris van Dongen en Juul Kraijer terecht ben gekomen, van de eerste kende ik het werk wel maar van de tweede niet en beide waren zeker geen voorbeeld voor me. Ik heb zelfs een keer tegen iemand ontkend dat er overeenkomsten waren tussen mijn werk en dat van Iris van Dongen. Terwijl het tegendeel waar is; tussen de drie manieren van werken zijn veel overeenkomsten. Tekenen, vrouwen, verstillig, statisch en een beetje klassiek. Net als Juul Kraijer ben ik pas in de laatste twee jaar van de academie teruggekomen bij het tekenen, wat echt voelde als een bevrijding maar waardoor ik ook het gevoel had jaren achter te lopen. Alsof ik die drie jaren daarvoor voor niets op de Rietveld heb gezeten. Hoewel ik wel altijd al aan het tekenen was. Het hoort erbij, alle kunstenaars die ik tot nu toe besproken heb hebben er last van: elke keer dat ze aan een nieuw werk



beginnen, moeten ze het tekenen of het schilderen opnieuw uitvinden. De onzekerheid blijft ook, al verkopen ze hun werken voor exorbitante bedragen en zijn er wachtlijsten. Verandering van lucht is niet zelden nodig om verder te komen maar het meest van alles blijven al die schilders en tekenaars op zoek naar dé manier van werken die voor hen het beste is, die manier waar zij grip op hebben en die hen past. Er is een ondergrond in de vorm van een academie of voorbeeld voor nodig om je tegen af te kunnen zetten, experiment en discussie. Wel of niet aan de hand van een model, foto of je fantasie werken. Alles proberen, veel lezen en kijken, je helemaal op laten zuigen door de kunst. Een manier vinden om er in te leven en het vol te houden, want vaak gaat het niet zo makkelijk. Er is geen vastomlijnde praktijk die je volgt, geen baas die je in de gaten houdt en je uren opschrijft – het is iets wat helemaal uit jou en door jou komt. Daarin kun je doorslaan en verslaafd raken aan het werken, nooit meer iets anders doen en dag in dag uit in je atelier schilderen tot je er dood bij neervalt, zoals Lucian Freud maar het kan je ook afschrikken en je voor jaren afstand laten doen van het werken, zoals Paul Citroen aan het begin van zijn carrière is overkomen.

Het is zo moeilijk al die voorgangers en al die gedachten over het werk dat jij, of ik, maakt enerzijds uit te buiten maar andere kant ook op afstand te houden om te zorgen dat je geen dichtgedacht, geforceerd werk gaat maken. Dat je een openheid en directheid laat doorklinken, iets wat recht door zee zo het hoofd van de toeschouwer in gaat en daar iets raakt. Wat Kandinsky noemde ‘de ziel laten vibreren’, maar wat ik een beetje gekte of naïviteit noem die je moet behouden. Ik ben dat al een tijd kwijt geweest, en nu komt het weer een beetje terug. Je moet durven de rand van het zwembad los te laten en je helemaal kopje onder te laten gaan. Ik wil ook steeds zeggen dat het meer doen dan praten is

en als ik lees over en kijk naar al die werken die ik besproken heb, wil ik liever stoppen met schrijven en gaan prutsen met potloden en krijt en verf. Dat kan nu niet, ik moet eerst dit afmaken, maar misschien is dat wel het uiteindelijke doel van zo'n scriptie als deze.

Het is eigenlijk helemaal niet slecht geweest dat ik de eerste paar jaar van de academie al die andere dingen heb geprobeerd en gedaan en niet meteen met mijn kop naar beneden ben doorgedaan met tekenen. Dat moest allemaal geprobeerd en gedaan worden. Heb ik ook veel van geleerd, denk ik. Het is wel jammer dat omdat me die uitprobeersels van de eerste jaren moeilijker zijn afgegaan, ik een deel van mijn speelsheid verloren heb en banger ben geworden. Maar erkenning is de eerste stap naar genezing.

“Pas in de laatste academiejaren, op mezelf teruggeworpen, viel alles wat ik had geleerd op zijn plaats. Ineens had ik een bron aangeboord en vanaf dat moment stromen de ideeën. Tekenend is nu een manier om mij staande te houden, om na te denken over wat ik heb meegemaakt, om me tot het uiterste te concentreren. Vijf, zes dagen per week komt niemand mijn atelier in; de buitenwereld moet buiten blijven.”(38)

Misschien is het wel zo dat het einde van de academietijd niet per se een einde is en vooral een gelegenheid om de zwembadrand los te laten. Dat je, overgelaten aan je lot, misschien veel gekkere maar ook grotere sprongen gaat maken die er uiteindelijk voor zorgen dat het allemaal goed komt. Al kun je je afvragen of er zoiets bestaat, een 'happy end'. David Hockney loopt al tegen de tachtig en die heeft nog steeds geen rust gevonden. Je zou denken dat als je eenmaal afgestudeerd bent je toch iets van kennis en zekerheid zou moeten hebben, maar blijkbaar is

dat niet zo. Het is pas het begin.



1. Marcel Duchamp (1957): The creative act
2. TS Eliot (1919): Tradition and individual talent
3. Belz, Corinna (2011): Gerhard Richter – painting
4. Sylvester, David (1975): Interviews with Francis Bacon. Londen: Thames & Hudson
5. Belz, Corinna (2011): Gerhard Richter – painting
6. Arnason, H.H. & Mansfield, E.C. (2003) History of Modern Art. Londen: Pearson Prentice Hall
7. Braembussche, A.A. van den (2007): Denken over kunst, een inleiding in de kunstfilosofie. Bussum: Uitgeverij Coutinho
8. Sylvester, David (1975): Interviews with Francis Bacon. Londen: Thames & Hudson
9. Citaat van Marlene Dumas. Butler, Cornelia (2008): Marlene Dumas: measuring your own grav. Los Angeles: the museum of contemporary art distributed art publishers, inc.
10. Butler, Cornelia (2008): Marlene Dumas: measuring your own grav. Los Angeles: the museum of contemporary art distributed art publishers, inc.
11. Butler, Cornelia (2008): Marlene Dumas: measuring your own grav. Los Angeles: the museum of contemporary art distributed art publishers, inc.
12. Citaat Dumas in: Manchester, Elizabeth (2008) “Dumas – Stern, summary”, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk).
13. Citaat van Dumas in Romano, Gianni (2003): Marlene Dumas: Suspect. Venetië: Fondazione Bevilacqua la Masa
14. Gerhard Richter in een interview met Sabine Schütz (1990)

15. Richter, Gerhard (2009) Notizen 1964-1965
16. Braembussche, A.A. van den (2007): Denken over kunst, een inleiding in de kunstfilosofie. Bussum: Uitgeverij Coutinho
17. Gayford, Martin (2010): Man with a Blue Scarf, on sitting for a Portrait by Lucian Freud. Londen: Thames & Hudson
18. Gayford, Martin (2008) "Een Freudiaans Portret", in: Catherine Lampert: Lucian Freud. Den Haag: Gemeentemuseum Den Haag
19. Joyce, Paul (1999): Hockney on 'art' conversations with Paul Joyce. Londen: Little, Brown and Company
20. Joyce, Paul (1999): Hockney on 'art' conversations with Paul Joyce. Londen: Little, Brown and Company
21. Gompertz, Will (2012): what are you looking at? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye. Londen: Viking, imprint van Penguin Books
22. Joyce, Paul (1999): Hockney on 'art' conversations with Paul Joyce. Londen: Little, Brown and Company
23. AVRO Close Up: David Hockney – A Bigger Picture [Documentaire] Nederland 1, 20 september 2011 22:55. Bekeken via Uitzending gemist [7 januari 2014]
24. AVRO Close Up: Een portret van Paul Citroen [Documentaire] Nederland 2, 1 november 2011 23.00. Bekeken via Uitzending gemist [8 januari 2014]
25. Citroen, Paul (1927): Notizien eines jungen Malers. In Das Kunstblatt, 7
26. Citroen, Paul (1927): Notizien eines jungen Malers. In Das Kunstblatt, 7
27. Braembussche, A.A. van den (2007): Denken over kunst, een inleiding in de kunstfilosofie. Bussum: Uitgeverij Coutinho
28. Citroen, Paul (1927): Notizien eines jungen Malers. In Das Kunst-

blatt, 7

29. Citroen, Paul (1927): Notizien eines jungen Malers. In Das Kunstblatt, 7
30. R.E.L.: Romeyn en Lamoree [programma] Nederland 2, 6 maart 2011. Bekeken via Uitzending gemist [9 januari 2014]
31. Bronwasser, Sacha (2011): Zo Werken Wij - 10 ontmoetingen met bijzondere Nederlandse kunstenaars. Rotterdam: NAI Uitgevers
32. Fokianaki, Iliana (2008) "The Ejaculation of the Demon", <http://artnews.org/irisvandongen/artist>. URL bezocht op 12 januari.
33. Bronwasser, Sacha (2011): Zo Werken Wij - 10 ontmoetingen met bijzondere Nederlandse kunstenaars. Rotterdam: NAI Uitgevers
34. Kraaijer, Juul (2004) "Simile", [www.juulkraaijer.com](http://www.juulkraaijer.com). URL bezocht op 13 januari 2014.
35. Bronwasser, Sacha (2011): Zo Werken Wij - 10 ontmoetingen met bijzondere Nederlandse kunstenaars. Rotterdam: NAI Uitgevers
36. Hollandse Meesters, 2013. [Documentaire] Nederland 2, 5 januari 2013. Bekeken via: Uitzending gemist [7 januari 2014]
37. Sütö, Wilma (2009), [www.juulkraaijer.com](http://www.juulkraaijer.com). URL bezocht op 12 januari 2014.
38. Vermeijden, M (2001) "Ingetogen als een geisha" [www.juulkraaijer.com](http://www.juulkraaijer.com). URL bezocht op 13 januari 2014





*Lijst van afbeeldingen (in volgorde van verschijning)*

- 17 Bacon, Francis (1961): Paralytic Child walking on All-Fours ( from Muybridge)
- 19 Muybridge, Eadweard James (1885): Paralytic Child walking on All-Fours
- 21 Dumas, Marlene (2013): Nuclear Family
- 27 Richter, Gerhard (1963): Tote
- 29 Richter, Gerhard (1966): Ema (Nude on a Staircase)
- 33 Freud, Lucian (1951-1952): Girl With a White Dog
- 37 Hockney, David (1982): Mother, Bradford Yorkshire
- 43 Citroen, Paul (1938): Portret van Estelle Reed
- 47 Basquiat, Jean-Michel (1982): Profit I
- 51 Dongen, Iris van (2008): Suspicious I
- 53 Dongen, Iris van (2008): Victoria
- 59 Kraijer, Juul (2011-2012): Geen titel
- 63 Dülmen Krumpelmann, Floor von (2013): Stoel



*Bronvermelding*

Arnason, H.H. & Mansfield, E.C. (2003) *History of Modern Art*. London: Pearson Prentice Hall

Belz, Corinna (2011): *Gerhard Richter – painting* (film)

Braembussche, A.A. van den (2007): *Denken over kunst, een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho

Bronwasser, Sacha (2011): *Zo Werken Wij - 10 ontmoetingen met bijzondere Nederlandse kunstenaars*. Rotterdam: NAI Uitgevers

Butler, Cornelia (2008): *Marlene Dumas: measuring your own grav*. Los Angeles: the museum of contemporary art distributed art publishers, inc.

Citroen, Paul (1927): *Notizien eines jungen Malers*. In *Das Kunstblatt*, 7

Clement, Jennifer (2001): *Widow Basquiat - a memoir*. Exeter: Shearsman Books

Duchamp, Marcel (1957): *The creative act*

Eliot, TS (1919): *Tradition and individual talent*

Emmerling, Leonhard (2003): *Jean-Michel Basquiat De explosieve kracht van de straat*. Keulen: Taschen

Fokianaki, Iliana (2008) “The Ejaculation of the Demon”, <http://art-news.org/irisvandongen/artist>. URL bezocht op 12 januari.

Gayford, Martin (2008) “Een Freudiaans Portret”, in: Catherine Lampert: Lucian Freud. Den Haag: Gemeentemuseum Den Haag

Gayford, Martin (2010): *Man with a Blue Scarf, on sitting for a Portrait by Lucian Freud*. Londen: Thames & Hudson

Gompertz, Will (2012): *what are you looking at? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*. Londen: Viking, imprint van Penguin Books

Joyce, Paul (1999): *Hockney on ‘art’ conversations with Paul Joyce*. Londen: Little, Brown and Company

Kraaijer, Juul (2004) “Simile”, [www.juulkraaijer.com](http://www.juulkraaijer.com). URL bezocht op 13 januari 2014.

Manchester, Elizabeth (2008) “Dumas – Stern, summary”, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Romano, Gianni (2003): *Marlene Dumas: Suspect*. Venetië: Fondazione Bevilacqua la Masa

Sütö, Wilma (2009), [www.juulkraaijer.com](http://www.juulkraaijer.com). URL bezocht op 12 januari 2014.

Sylvester, David (1975): *Interviews with Francis Bacon*. Londen: Thames & Hudson

Vermeijden, M (2001) “Ingetogen als een geisha” [www.juulkraijer.com](http://www.juulkraijer.com).  
URL bezocht op 13 januari 2014

AVRO Close Up: David Hockney – A Bigger Picture [Documentaire]  
Nederland 2, 20 september 2011 22:55. Bekeken via Uitzending gemist  
[7 januari 2014]

AVRO Close Up: Een portret van Paul Citroen [Documentaire] Ne-  
derland 2, 1 november 2011 23.00. Bekeken via Uitzending gemist [8  
januari 2014]

Downtown 81 (New York Beat Movie), 1981. [Film] Geregisseerd door  
Edo Bertoglio. Verenigde Staten.

Hollandse Meesters, 2013. [Documentaire] Nederland 2, 5 januari  
2013. Bekeken via: Uitzending gemist [7 januari 2014]

Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child, 2010. [Documentaire] Gere-  
gisseerd door Tamra Davis. Verenigde staten.

R.E.L.: Romeyn en Lamoree [programma] Nederland 2, 6 maart 2011.  
Bekeken via Uitzending gemist [9 januari 2014]

<http://www.americansuburbx.com/channels/j/jean-michel-basquiat>



