Bestaande beelden nieuw leven inblazen

Kunsthistorische referenties in het werk van Ron Mueck

Bachelorwerkstuk van Martijn de Bont

Begeleider: Jan Baetens

Radboud Universiteit Nijmegen | Augustus 2022

Inhoud

Inleiding ... 3
Hoofdstuk 1: Ron Mueck ... 5
Doorbraak en carrière ... 5
Ambachtsman ... 6
Overgangsmomenten ... 7
Klein en groot ... 9
Hyperrealistisch ... 11
Pygmalion ... 13
Hoofdstuk 2: Theorievorming over allusies in de beeldende kunst ... 15
Bloom: opzettelijk mislezen ... 15
Prettejohn: genereus variëren op de traditie ... 16
Visuele allusies herkennen ... 17
Baxandall: de traditie is een snookertafel ... 19
Hoofdstuk 3: Kunsthistorische referenties in het werk van Mueck ... 21
1. *Dead Dad* ... 21
2. *Angel* ... 23
3. *Crouching Boy* ... 25
4. *Wild Man* ... 26
5. *Drift* ... 28
6. *Still Life* ... 30
7. *Youth* ... 31
Conclusie ... 33
Bibliografie ... 36
Algemeen ... 36
Catalogi en monografieën ... 37
Overige artikelen en media ... 38
Bijlage: kunstwerken ... 40

Inleiding

In november 2013 was ik met een groep leerlingen een weekend naar Parijs. Onderdeel van het keuzeprogramma was een bezoek aan een grote expositie over het mannelijk naakt in Musée D'Orsay.[1] Ondanks de toepassing van tijdvensters was het flink druk in de museumzalen. In een van de laatste zalen stootte ik mijn schoen tegen een plint. Ik keek naar beneden: waar was ik tegenaan gelopen? En schrok: op een plateau lag een levensechte, kleine man. Sliep hij? Nee, daarvoor waren zijn lichaamskleur te grauw, zijn lippen te smal en zijn ogen te ver ingevallen. In tweede instantie bleef ik gefascineerd kijken. Elk detail overtuigde: de haren van zijn wenkbrauwen; de schemer van stoppels en poriën op zijn kin; de geaderde, gerimpelde huid van zijn voetzolen (zie afb. 3 en 3-A). De mentale foto van *Dead Dad* maakte een onuitwisbare indruk – alsof ik iemand had ontmoet. Het was mijn kennismaking met het werk van de moderne sculpturist Ron Mueck (Melbourne, 1958).

De beelden van Mueck roepen verschillende reacties op. "Geheimzinnig", "raadselachtig", "confronterend" en "ongemakkelijk" zijn terugkerende termen waarmee kijkers van zijn beelden en beschouwers van zijn werk hun ervaringen beschrijven. In de kern zijn die reacties terug te brengen tot de bijna onvoorstelbare levensechtheid van zijn menselijke figuren. Het sterk naturalistische karakter van Muecks werk intrigeert en roept vragen op over de grenzen tussen object en subject, leven en kunst, mimesis en creatie.

Zijn sculpturen worden wel tot de stroming van het Hyperrealisme gerekend. Waar voor sommige vertegenwoordigers van deze stroming het ideaal lijkt te zijn dat hun mensfiguren voor echte mensen worden gehouden, vindt Mueck het essentieel dat zijn beelden *dingen* blijven:

> 'On one hand I try to create a believable presence, and on the other hand, they have to work as objects. They aren't living persons, although it's nice to stand in front of them and be unsure whether they are or not. But ultimately, they're fiberglass objects that you can pick up and carry. If they succeed as fun things to have in the room, I'm happy. At the same time, I wouldn't be satisfied if they didn't have some kind of presence that made you think they're more than just objects.' [2]

Mueck accentueert de kunstmatigheid van zijn beelden op verschillende manieren. Onderzoekers en essayisten wijzen in dit verband zonder uitzondering op de opvallende maten die zijn menselijke figuren hebben (in de paragraaf 'Klein en groot' in hoofdstuk 1 kom ik hierop uitgebreid terug). Diverse sculpturen roepen ook bekende beelden uit de traditie op. Zo vergelijken essayisten en curatoren *Dead Dad* vaak met schilderijen van Holbein en Dürer. Anne Cranny-Francis merkt op dat kijkers in hun interpretaties van de beelden van Mueck bijna vanzelf associaties met bestaande kunst betrekken. Zij lezen de werken dan (ook) *intertekstueel*.[3] Beschouwers van het werk van Ron Mueck benoemen regelmatig kunstenaars

[1] Titel van de tentoonstelling was: *Masculin / masculin: L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. Zie: Cogeval (2013).

[2] Tanguy (2003).

[3] Cranny-Francis (2013), pp. 4-5.

of artistieke genreconventies waartoe individuele sculpturen zich (lijken te) verhouden, maar werken die zelden inhoudelijk uit.[4] In het spanningsveld tussen extreem realisme én kunstmatigheid, is mijn these, vormt de intertekstualiteit in Muecks oeuvre een belangrijke component. In dit werkstuk onderzoek ik hoe de kunstenaar speelt met de traditie van de westerse kunst- en cultuurgeschiedenis. Hoe alluderen zijn beelden op bestaande kunst? En welke implicaties hebben al deze referenties op hoe wij zijn werk lezen?

In hoofdstuk 1 geef ik een introductie in zijn oeuvre. Ik schets de biografie van Ron Mueck en bespreek zijn werkwijze, terugkerende thema's en opvallende vormkenmerken. Hiernaast leg ik dwarsverbanden tussen Muecks hyperrealistische beelden en het werk van andere hyperrealisten.

Hoofdstuk 2 omvat het theoretisch kader van mijn onderzoek. De studie van de kunstgeschiedenis beschrijft hoe groepen kunstenaars en stromingen reageren op nieuwe inzichten en mogelijkheden én op de kunst van voorgaande generaties. Om uitgebreid te analyseren *hoe* kunstwerken teruggrijpen op al bestaande kunst, ontbreekt het in de kunstgeschiedenis nog aan een uitgebreid intertekstueel begrippenapparaat (zoals de literatuurwetenschap al decennia kent). Iedere kunstenaar die iets nieuws wil toevoegen aan de traditie, probeert eigen accenten te leggen in zijn beeldtaal. In de literatuurwetenschap muntte Harold Bloom in dit verband het concept van *The Anxiety of Influence*. Ik behandel zijn theorie in een aparte paragraaf. Kunsthistoricus Elizabeth Prettejohn werkt uit hoe kunstenaars een genereuze dialoog aangaan met bestaande kunst. Ik bespreek een korte casus uit haar studie *Modern Painters, Old Masters* om te laten zien dat kunsthistorische verwijzingen zowel concreet als generiek kunnen zijn. Hierbij heb ik aandacht voor de vormen en indicatoren die visuele allusies kunnen hebben. In de laatste paragraaf van het hoofdstuk ga ik in op een theorie van een tweede kunstwetenschapper: Michael Baxandall heeft in meer algemene termen uitgewerkt hoe kunstenaars omgaan met de artistieke traditie. Door zich in zekere zin de kunstgeschiedenis "in te werken" en kunstgeschiedenis en canon te 'herschrijven'.

In het derde hoofdstuk zoom ik in op een aantal sculpturen uit Muecks oeuvre. Wat zijn opvallende kenmerken en motieven? Eerst analyseer ik zeven afzonderlijke kunstwerken uit de periode 1996-2009. Hoe hernemen deze sculpturen bekende visuele elementen uit de kunstgeschiedenis? Accentueren deze referenties betekenissen van de kunstwerken of verbreden of verdiepen ze hun thematiek?

[4] Cranny-Francis (2013) is de enige wetenschapper die in haar interpretaties bij meerdere werken een intertekstuele invalshoek verwerkt.

Hoofdstuk 1: Ron Mueck

Na een leven in de creatieve maakindustrie investeerde Mueck vanaf halverwege de jaren '90 in een carrière als zelfstandig kunstenaar. In dit hoofdstuk bespreek ik zijn doorbraak en geef ik inzicht in het ambachtelijke maakproces van zijn sculpturen. Vervolgens werk ik enkele opvallende vormkenmerken en inhoudelijke thema's in zijn werk uit.

Een in het oog springend vormaspect van Muecks beelden is zijn spel met schaalgrootte. Welke effecten hebben deze verkleiningen en "opgeblazen" figuren op hoe de kijker zijn kunst beschouwt? Ten slotte plaats ik zijn werk in de moderne traditie van het Hyperrealisme: in hoeverre ligt dit in het verlengde van dat van super-of hyperrealistische kunstenaars als Duane Hanson en John De Andrea?

Doorbraak en carrière

Met één kunstwerk bereikte Ron Mueck in 1997 bijna vanuit het niets wereldfaam: op de tentoonstelling *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* was *Dead Dad* (afb. 3) te zien. De expositie in de Londense Royal Academy of Arts toonde een dwarsdoorsnee uit het werk van meer dan veertig opkomende kunstenaars, van wie velen nieuwe grenzen verkenden.[5] Wat de kunstenaars, destijds ook wel Young British Artists of YBA's genoemd, in hun werk onderzochten, was hoe beelden uit de massamedia, kunst en het banale alledaagse in elkaar grijpen.[6] Zo was Marcus Harvey's *Myra* een afbeelding van een kindermoordenaar, toonde Damien Hirst een vier meter grote tijgerhaai in formaldehyde en had Marc Quinn een bevroren afgietsel van zijn hoofd gemaakt met tien liter van zijn eigen bloed. Te midden van al het retorische geweld van zijn generatiegenoten, viel Muecks beeld juist op door zijn verstilling. *Sensation* ging op tour en zorgde ook in Berlijn en New York voor de nodige reuring, maar een constante was de positieve ontvangst van Mueck. In de woorden van een Engelse journalist:

> ' "Have you seen *Dead Dad* yet?" became one of those mantras that more often accompany the crossover succes of a sleeper hit film. Ron Mueck had gatecrashed the *Sensation* party and stolen the show.' [7]

Zijn deelname aan de tentoonstelling zorgde voor zijn doorbraak, maar Mueck was al veel langer bezig met het maken van poppen. Zijn ouders, Duitse immigranten, hadden in Melbourne een succesvol familiebedrijf dat marionetten en speelgoedpoppen maakte. Een kunstopleiding heeft hij niet gevolgd; als autodidact experimenteerde hij zelf met technieken en materialen. In Australië werkte hij voor kindertelevisie, waar hij onder meer stageliep bij een programma van de bedenker van de Muppets, Jim Henson. Henson nodigde hem uit om te komen werken in zijn animatieteam – eerst in de Verenigde Staten en vervolgens in Engeland. Daar heeft Mueck meegewerkt aan de animatronics van de fantasyfilm *Labyrinth*

[5] Adams, Jardine e.a. (1997).

[6] Zie o.a.: Huerta (2013), p. 145 en Adams e.a. (1997).

[7] Hagan (2006).

(1996). In 1990 begon hij in Londen een eigen productiebedrijf dat poppen maakte die figureerden in films en advertorials.

Mueck ging experimenteren met nieuwe materialen, in het bijzonder glasvezel- en polyesterhars. In de loop van de jaren 90 groeide bij hem de behoefte om niet langer in opdracht, maar autonoom te werken.[8] In 1996 debuteerde hij als beeldend kunstenaar met het beeld *Pinocchio* (afb. 1), dat hij op uitnodiging van zijn schoonmoeder, de bekende kunstenares Paula Rego, had gemaakt als onderdeel van een installatie met schilderijen.

Na alle *Sensation*-exposure genereerde Mueck in respectievelijk Londen (Millennium Dome, 2000) en Venetië (Biënnale, 2001) opnieuw veel aandacht met *Boy*, een larger-than-life-sculptuur van een hurkende jongen (afb. 2). Als artist-in-residence bij de National Gallery (Londen) ontwierp hij een serie beelden, geïnspireerd door de omvangrijke collectie oude meesters van het museum. Sindsdien heeft Mueck diverse solo-exposities gehad en is zijn werk op talloze thematentoonstellingen te zien geweest. Musea in de VS, UK, Duitsland, Australië en elders beschikken over werk van hem. In Nederland zijn twee sculpturen permanent te zien: *Couple under an Umbrella* (2013) is een blikvanger in Museum Voorlinden en *Woman with Shopping* (2013) is onderdeel van het Lisser Art Museum.[9]

Ambachtsman

Ron Muecks is een ambachtsman met oog voor het allerkleinste detail. In een studio in Noord-Londen werkt hij weliswaar met de modernste materialen (polyester- en glasvezelhars, siliconen, polyurethaan en acryl), maar zijn werkwijze is heel traditioneel. Hij maakt schetsen en miniatuurmodellen van klei en porseleingips, een extra harde gips uit de tandheelkunde waarin heel precies gewerkt kan worden.[10] Hij boetseert met de hand en enkele gereedschappen. Mueck werkt uit het hoofd, met foto's en incidenteel naar model.[11] Om de menselijke anatomie zo precies mogelijk te kunnen weergeven en geen details over het hoofd te zien, raadpleegt hij medische handboeken.[12]

Wanneer Mueck besluit om een beeld te voltooien, maakt hij eerst een versie in klei. Kleine werken krijgen ter versteviging een geraamte van ijzerdraad, grote bouwt hij om een geraamte van eerst ijzer en kippengaas en dan pleisterwerk (met jute), binnen een houtconstructie die stevigheid verleent. Na voltooiing van de figuur, gebruikt hij een mal om het beeld te gieten in glasvezel of siliconen. Vervolgens brengt Mueck aan de binnenzijde van het beeld een met pigment gekleurde gellaag aan. Het is deze laag die de illusie creëert van

[8] Een motief dat Mueck zelf heeft genoemd, was de uitdaging om het 3D-potentieel van zijn poppen te benutten. Van de poppen die hij voor reclamecampagnes ontwierp, bleven immers uiteindelijk slechts 2D-beelden over: 'Everything I was doing was geared toward the final flat image, the piece op print… I wanted to make something that a photograph wouldn't do justice to.' (Citaat uit: Palmer (1998)).

[9] Zie: Swarts, Bos, Cousijn e.a. (2017).

[10] Zie: Huerta (2013), p. 162.

[11] Vgl. Greeves (2003), p. 49.

[12] De Engelse essayist Craig Raine memoreert Muecks favoriete naslagwerk: *Living Anatomy* van professor R.D. Lockhart (in: Raine (2006)).

een levensechte huid, waardoorheen aders, spieren en andere weefsels zichtbaar zijn.[13] Ten slotte werkt hij het oppervlak van de gestalte minutieus af: hij verwijdert naden, implanteert of verlijmt haren, kleurt details bij, brengt met vernis hier en daar glans aan en arrangeert kledingstukken en accessoires.

De kunstenaar werkt in hoofdzaak zelfstandig. Slechts bij onderdelen van het maakproces waarin het maken van creatieve keuzes niet aan de orde is (zoals het maken van afzonderlijke haren of het gietproces bij een tweede versie van een figuur), laat hij zich soms ondersteunen door assistenten. Susanne Greeves memoreert hoe Muecks werkwijze in een lange traditie lijkt te staan van de kunstenaar die zijn beeld "leven inblaast", als ze beschrijft welke aandacht hij besteedt aan de ogen van zijn sculpturen:

> 'There is a Chinese tradition that the painter does not complete the eyes of his subjects, in order to prevent them escaping his control. Mueck lavishes extraordinary care on hand-making his models' eyes in many stages, building up a transparent lens over a colored iris and deep, black pupil. When he finally inserts them the effect is startling, as the figure appears to come to life.' [14]

Het idee van de kunstenaar die zijn menselijke schepping tot leven wekt, is al terug te vinden in de klassieke pygmalionmythe. In een volgende paragraaf over het Hyperrealisme werk ik het thema verder uit.

In recente jaren lijkt Mueck (vooral?) te werken vanuit zijn studio in Ventnor, op het kanaaleiland Isle of Wight.[15]

Overgangsmomenten

In zijn oeuvre varieert Mueck op een beperkt aantal inhoudelijke motieven. Wat hem boeit, zijn grote levensmomenten, zoals geboorte en dood. Naast *Dead Dad* (afb. 3), dat gezien kan worden als een moderne variant op het doodsmasker, heeft hij ten minste acht verschillende babyfiguren gemaakt. Over *Big Baby 2* (afb. 6), een van Muecks vroege werken, merkt Linda Modderkolk op:

> 'door zijn roodomrande ogen, dunne witte haar en oud aandoend gelaat [lijkt de baby] op een oude man. In één beeld zien we het begin van een leven en tegelijkertijd het einde. De baby is bij zijn geboorte meteen aan het proces van verval begonnen.' [16]

---

[13] Vgl. Wiggins (2003), pp. 19-22; Hurlston (2010), pp. 29-31 en Huerta (2013), p. 162-163. Het interview van Sarah Tanguy (2003) geeft in tekst en illustraties een goed inzicht in het wordingsproces van Muecks beelden. Bij de overzichtstentoonstelling in Fondation Cartier (2013) zijn verschillende filmpjes gemaakt die de kunstenaar in actie tonen in zijn atelier, zoals *Still Life: Ron Mueck at Work*.

Het Brooklyn Museum onderhield in 2006 bij een tentoonstelling van Mueck een vraag-en-antwoordforum op zijn website. Uit een opmerking van Mueck op dit forum spreekt het hoge ambitieniveau van de kunstenaar: 'Getting the scale of the hair and the skin translucency can be a headache, requiring lots of tests and experimenting… and testing and experimenting.' (Geciteerd in: Huerto (2013), p. 165).

[14] Greeves (2003), p. 47.

[15] Strongman (2019).

[16] In: Hoenjet (2003), p. 8.

Een oude vrouw in bed (*Old Woman in Bed*, 2000 – afb. 7) lijkt aan haar laatste dagen bezig. En *Man in Blankets* (2000 – afb. 8) toont een man die in gestalte (foetushouding), situatie (hij is omhuld door vier in elkaar gedraaide dekens) en in zijn kleine formaat een heimwee lijkt uit te drukken naar de eerste momenten van zijn leven of zelfs die vlak daarvoor (de dekens suggereren een baarmoeder).

Ook *Mother and Child* (2001 – afb. 9) ten slotte verbeeldt bij uitstek een overgangsmoment. Een naakte moeder ligt in baarhouding met haar pasgeboren baby op de buik. De armen van de vrouw liggen werkeloos naast haar lichaam en haar buik is nog bol. De baby glimt van het slijm. De kijker ziet de allereerste, nog lege blik van de moeder naar haar kind:

> '[she] looks down at the child with an expression verging on the blankness of shock. This child is hers, of her flesh, but the love that she knows she should feel has not yet had time to manifest itself.' [17]

Fysiek zijn moeder en baby met elkaar verbonden (de navelstreng is nog intact), maar van een emotionele band is nog net geen sprake. Moeder en kind zijn tegelijk samen en ieder nog alleen. De kijker is getuige van een overgangsmoment.

Het isolement van moeder en kind onderstreept een tweede motief in Muecks oeuvre. In *Mother and Child* beeldde Mueck voor het eerst twee figuren uit. Maar hoewel de sculptuur een intiem moment laat zien, de eerste kennismaking van moeder en kind, lijkt echt contact tussen beiden nog te moeten groeien.

De figuren in Muecks werk hebben gemeen dat ze – in verschillende gradaties – in zichzelf gekeerd zijn. Zelfs de paar figuren die onderdeel vormen van een duo, zijn in de eerste plaats enkeling. De figuren kijken de kijker zelden aan; ze zijn uitgebeeld in een introvert moment van reflectie:

> 'All questions are directed towards that inward gaze. It is an almost palpable feature and virtually axiomatic in Mueck's work.' [18]

De mens is op aarde geworpen als eenling en moet zelf zijn lot ontdekken – en dragen, lijken de beelden te zeggen.

In het verlengde van de geïsoleerde status van Muecks personages formuleert Rachel Wells nog een gemeenschappelijke noemer van diens kunstwerken:

> '[In] most of Mueck's work depicting live people, there is an underlying concern, of anxious, uneasy, silent discomfort.' [19]

Hoewel de werken mensen verbeelden in een pauzemoment, tonen de figuren zich zelden in volkomen rust. Eerder zijn ze op hun hoede.

---

[17] Wiggins (2003), p. 24.

[18] Heiner (2005), p. 60.

[19] Wells (2013), p. 46.

Klein en groot

Belangrijk vormkenmerk van Muecks kunst is zijn spel met schaalgrootte. *Mother and Child* is maar 89 centimeter lang. Op één uitzondering na is geen van zijn figuren op ware grootte. Veel beelden zijn kleiner dan normaal: *Dead Dad* is ongeveer één meter lang; de jongensfiguur van *Youth* (afb. 25) meet 65 centimeter; *Man in Blankets* (afb. 8) is nóg kleiner. Een aantal beelden is juist opvallend groot of zelfs gigantisch: de gehurkte jongen *Boy* reikt 5 meter hoog; *A Girl* is een meisjesbaby van 5 meter lang; *Head of a Baby* is 2,5 meter hoog.

Dejager merkt op dat een aantal van deze jonge personen *larger-than-life* worden afgebeeld, terwijl juist de senioren (zie afb. 7 en 8) een miniatuurformaat hebben. Zij legt een verband met de leeftijden of levensfases van de personages en suggereert een metaforische lezing van de schaalvervormingen, die we:

> 'kunnen interpreteren als verwijzing naar het feit dat kinderen nog heel veel groeipotentie en kracht in zich hebben en ouderen minder. Oude mensen krimpen ook letterlijk wat en weten uit ervaring dat het niet mogelijk is alle idealen te volbrengen.' [20]

Ook Leydier linkt de omvang van de personages aan hun innerlijk leven. Hij merkt op dat de enormiteit van *Boy* het opgeblazen ego van puberjongens spiegelt. En tekent aan dat de mens in zijn dood weer "klein" of onbetekenend wordt, gelijk aan iedereen, ongeacht afkomst of klasse.[21]

In de literatuur over Mueck worden nog meer duidingen gegeven aan het effect van de verkleining en vergroting van zijn figuren.

De ongebruikelijke maatvoering van de beelden versterkt de psychologische impact die de werken kunnen hebben op de kijker.[22] Greeves merkt op dat meer dan levensgrote sculpturen in de loop van de geschiedenis met bepaalde associaties verbonden zijn geraakt. Monumentale beelden van keizers of figuren uit de bijbel of mythologie representeren macht en kracht. Aan kleine maatvoering van sculpturen of voorwerpen verbinden mensen meestal kenmerken als 'kostbaar' en 'voor privégebruik bedoeld'.[23] In zijn spel van verwijzingen naar oude kunst betrekt Mueck deze formaatconventies nadrukkelijk, zullen we in hoofdstuk 3 zien. Met de schaalmutaties die hij toepast ondermijnt de kunstenaar conventionele percepties van de kijker. De houdingen van de man in *Big Man* (afb. 10) en puber in *Ghost* (afb. 11) drukken uit dat beiden liever níet gezien willen worden. Hun grote formaat verleent ze geen allure, maar onderstreept eerder het ongemak dat ze voelen met hun lichaam. De forse, naakte man in *Big Man* probeert zich immers juist zo klein mogelijk te maken!

Greeves spreekt van 'psychologisch realisme': de sculpturen van Mueck vertellen volgens haar een 'internal narrative', dat door de ongewone lichaamsgrootte alleen maar versterkt wordt.[24]

---

[20] Dejager (2008-9), p. 44.

[21] Leydier (2003), p. 28.

[22] Müller (2017).

[23] Greeves (2003). P. 59.

[24] Greeves (2003), p. 59.

Wat de afwijkende schaalgrootte van zijn beelden sowieso bewerkstelligt, erkent iedereen die over Muecks werk schrijft, is dat de kijker met verhoogde aandacht naar de beelden gaat kijken. De beschouwer voelt zich klein bij de grote beelden, loopt om de kolossen *Boy* of *A Girl* heen en probeert zich daartoe te verhouden: in de ruimte – en ook existentieel. Bij de kleine werken doet hij juist een stap dichterbij, om de details minutieus in ogenschouw te nemen:

> 'the scale isolates the figure from its surroundings and concentrates our gaze'.[25]

De opvallende maatvoering nodigt de kijker uit tot nader onderzoek:

> 'Humans develop preconceptions toward the logical sizes of objects or things based on past experience, and build a spatial sense with these objects depending upon their distance in relation to them. Encountering works so realistic yet that have somehow lows their feeling of familiarity, the audience is forced to fill in the blanks of experience with their own imagination.' [26]

Enerzijds vergroten de onnatuurlijke maten van de beelden de psychologische betrokkenheid van de toeschouwer. Daarnaast sorteren de verkleiningen en vergrotingen in Muecks werk een tweede, tegenovergesteld effect bij de kijker. Bij *Mother and Child* (afb. 9) roept de kleine schaal van het werk een gewaarwording op dat de beschouwer het werk als 'door het verkeerde uiteinde van een telescoop' moet bekijken. Zo blijft hij op een 'veilige psychologische afstand' van het intieme beeld.[27] De schaalverhouding van moeder tot kind wordt min of meer gespiegeld door die tussen kijker en beeld en creëert bij de kijker een gevoel van vervreemding of distantie. Moeder én kijker kijken neer op het donkere haar en gefronste voorhoofd van het pasgeboren kind. De afwezige blik van de moeder versterkt bovendien het idee van "distantiëring" alleen maar. De kijker wordt een betrokken voyeur van een intiem moment. Zo thematiseert *Mother and Child* als beeldengroep de handeling van het kijken.

Muecks spel met schaal is ambigu van karakter dus; het werkt twee kanten op: de maatvoering nodigt de toeschouwer uit om zich te verbinden met de kunstwerken én houdt hem op afstand.[28] Waar de hoge mate van ambachtelijke perfectie de kijker bijna laat vergeten dat hij naar een kunstwerk kijkt, doet de ongewone schaal van ieder beeld hem onherroepelijk beseffen dat de afgebeelde figuren níet echt zijn, maar constructen, door de beeldhouwer gemaakte personages.

Nakabayashi herkent het beschreven effect van Muecks verkleiningen en vergrotingen. Hij merkt op dat de werken weliswaar onderstrepen dat ze 'fiction' zijn, maar niettemin de aandacht van de kijker trekken:

> 'we see in them not incongruity or grotesqueness but affection and closeness (…). These are works of happy fiction'.

Een term als 'happy fiction' helpt wellicht de populariteit van Muecks sculpturen te verklaren. De illusie van levensechtheid en de psychologische nabijheid van de uitgebeelde situaties van

[25] Greeves (2003), p. 60.

[26] Cheng (2006).

[27] Wiggins (2003), p. 25.

[28] Wells (2013), p. 44. Vgl. ook: Syson (2018), pp.37-38: 'the radical shifts in scale (…) both accentuate and destabilize his extreme reality.' En: Huerta (2010), p. 157.

“la condition humaine” zullen zeker belangrijke factoren zijn geweest voor de successen van diverse Mueck-tentoonstellingen.

Monica Ines Huerta heeft een andere duiding. In haar ogen wordt de essentie van het oeuvre gevormd door het lastig te vertalen begrip ‘liminality’:

> ‘[Mueck creates] figures that operate in a space of liminality, sometimes materializing as human-like subject and other times dissolving into sculptural objects.
>
> (…) the desire to look, but not to look, the desire to understand but not to know – is a result of the sculpture’s extreme verisimilitude. This point to the liminality (…), which produces the sculpture’s ability to construct and deconstruct the illusion of life simultaneously.’ [29]

Hyperrealistisch

Het werk van Ron Mueck wordt wel gerekend tot het Hyperrealisme. Tot deze stroming worden de moderne beeldenmakers gerekend die levensgrote, polychrome menselijke figuren maken, die vaak niet van echt zijn te onderscheiden. Al in de Middeleeuwen werden er beelden gemaakt op natuurlijke grootte en in kleur, maar pas met de toepassing van moderne kunststofmaterialen is de technische perfectie van de hyperrealisten mogelijk geworden. Hyperrealistische beeldenmakers als Duane Hanson (1925-1996) en John De Andrea (*1941) onderzoeken in hun werk de grens tussen werkelijkheid en kunst. Muecks kunst wordt vaak in verband gebracht met hun werk.[30] In deze paragraaf bespreek ik hoe de stroming van het Hyperrealisme is ontstaan. Ik ga in op enkele opvallende thema’s in het werk van Hanson en De Andrea. Hoe zijn Muecks beelden en thema’s verwant met hun werk? Hoe modern de beelden van de hyperrealisten ook zijn, ook zij werken bewust in de traditie. Aan de hand van het pygmalionthema bespreek ik hoe De Andrea en Mueck met im- en expliciete allusies op bekende kunstwerken reflecteren op de artificialiteit van hun kunst.

Hanson en De Andrea streefden met moderne materialen als epoxyharsen en glasvezel naar fotografisch nauwkeurige beelden. In zekere zin namen zij in 3D het stokje over van de schilders die zich eind jaren 60, begin jaren 70 als uitdaging gesteld hadden om zo objectief mogelijk gefotografeerde straatbeelden na te schilderen. Te denken valt aan fotorealisten als Ralph Goings, Don Eddy en Chuck Close. Hun strak fotografische stijl vormde een reactie op de conceptuele en abstracte kunst van de voorgaande decennia. Op *Documenta 5* (Kassel, 1972) introduceerde curator Harald Szeeman de fotorealisten aan het Europese publiek. Een jaar later muntte de Belgische kunsthandelaar Isy Brachot de term ‘hyperrealisme’, als overkoepelende titel voor een tentoonstelling met de genoemde schilders en beeldhouwers.[31]

[29] Huerta (2010), pp. 154 en 157.

[30] O.a. door Leydier (2003) en Letze (2018)

[31] Letze (2018), p. 12.

Wat Hanson en De Andrea behalve het medium nog meer onderscheidde van de fotorealisten, was dat zij niet werkten naar foto's, maar met afgietsels van levende modellen.

Hanson portretteerde de "gewone" burger uit de middenklasse, gekleed in werktenue (afb. 12) of vakantie-outfit (afb. 13). Zijn personages beleven een pauzemoment in hun drukke leven. Hansons werken hebben veralgemeniserende titels: 'De huisschilder', 'Toeristen'. Die articuleren dat de verder anonieme figuren herkenbare 'sociale' of archetypen uitbeelden.[32] Aanvullende accessoires (verfroller en -blikken, respectievelijk tassen en vakantiecamera's) ondersteunen het tableau. De personages tonen een zekere sleur of vermoeidheid, die ingebakken lijkt in hun rol binnen het systeem. Hoewel de beelden een hoog herkenbaarheidsgehalte hebben, hield Hanson zich volgens eigen zeggen niet bezig met 'het dupliceren van leven'. Zijn beelden bieden de kijker een mogelijkheid tot identificatie en vormen ook een maatschappijkritisch commentaar op het moderne leven van werken en consumeren. In zekere zin zijn het driedimensionale varianten op de fotoportretten van August Sander, Walker Evans en Diane Arbus. Over de sociale dimensie van zijn werk heeft Hanson zich als volgt uitgesproken:

> 'For me, the resignation, emptiness, and loneliness of their existence captures the true reality of life for these people. As a realist I'm not in interested in the ideal human form, but rather a face or body which has suffered, like some weather worn landscape, the erosion of time. In portraying this aspect of life I want to achieve a certain tough realism, which speaks of the fascinating idiosyncrasies of our time.' [33]

Ook bij de personages van Mueck vinden we een fundamentele eenzaamheid terug, maar die wordt niet of nauwelijks ingebed in een sociaal-maatschappelijke context. Anders dan Hanson, heeft Mueck het merendeel van zijn beelden bijvoorbeeld niet of slechts summier aangekleed: het gaat hem om de mens in al zijn naaktheid, ook in figuurlijke zin.

Het naakt speelt ook in het werk De Andrea een belangrijke rol. Diens werk staat eerder in de traditie van de klassieke beeldhouwkunst. Zo is zijn *Dying Gaul* (afb. 14) een moderne variant op het beroemde, gelijknamige, Romeinse beeld uit de Capitolijnse musea. Nog meer dan mannelijk naakt vinden we bij De Andrea vrouwelijke naakten (zie afb. 15). Zijn mensfiguren zijn levensecht en gespierd (in tegenstelling tot het merendeel van Hansons figuren, die vaak een zeker overgewicht laten zien) en hebben meestal een ontspannen pose. Zonder schaamte, maar vaak wel in zichzelf gekeerd, tonen ze hun lichamelijkheid.[34]

De Andrea heeft voornamelijk in glasvezel gewerkt, maar experimenteerde ook met andere materialen: de *Stervende Galliër* is van polychroom beschilderd brons.[35] Hij werkt met levende modellen en gipsen mallen. Naden die het maakproces zouden accentueren, polijst hij

[32] 'Vgl. Leydier (2003), p. 27.

[33] Geciteerd door Kumar in Syson e.a. (2018), p. 102.

[34] Letze (2016), p. 16.

[35] Het Denver Art Museum wijst erop dat De Andrea pas in recente jaren bronzen afgietsels is gaan maken, om reden van duurzaamheid. Het polyvinyl dat de basis vormt van zijn oudere werk, gaat achteruit onder invloed van licht. Zie: https://www.denverartmuseum.org/en/object/1984.1

weliswaar weg, maar kleine alledaagse details (zoals de subtiele afdruk die ondergoed heeft achtergelaten in de huid van zijn model) retoucheert hij niet (zie de markering op afb. 15).

Pygmalion

Met vele lagen olieverf en acryl wekt De Andrea zijn personages "tot leven". Een bekende beeldengroep laat dit zelfs op metaniveau zien: in *Zelfportret met beeld* (afb. 16) is de kunstenaar halverwege zijn schildertaak. Onderlijf en -armen van de vrouwfiguur hebben nog slechts een basiskleur en het beeld kijkt in afwachting van haar voltooiing neer op haar schepper, die in een pauzemoment voor zich uitstaart. Met zijn zelfportret knipoogt De Andrea naar het bekende pygmalionverhaal, zoals de Franse kunstenaar Jean-Léon Gérôme eind 19e eeuw al eerder deed (zie afb. 17).[36] In de Griekse mythe is Pygmalion een beeldhouwer die een vrouwenbeeld maakt (Galatea) dat hij de perfecte schoonheid geeft. Pygmalion wordt er verliefd op en na een offerfeest voor Afrodite, laat de godin Galatea tot leven komen.

Met intertekstuele referenties staat De Andrea in zijn werk regelmatig stil bij het wezen van zijn kunst en de diffuse grenslijn tussen echt en onecht. De *Stervende Galliër* maakt een opvallend levensechte indruk – maar blaast juist zijn laatste levensadem uit. Diverse andere beelden bevatten ook poses uit de klassieke oudheid of Renaissance. De werken *Manet: Déjeuner sur l'Herbe*[37] en *Allegory: After Courbet* (afb. 19) bevatten ieder nóg een zelfportret en verwijzen opzichtig naar bekende moderne schilderijen: *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) en *L'Atelier du peintre* (1855 – afb. 18). Niet toevallig allebei sleutelwerken in de geschiedenis van de realistische schilderkunst.[38] Door in beeld te alluderen op de centrale mensengroepen op beide schilderijen én die referenties in de titel te markeren, presenteert De Andrea zich als een moderne Pygmalion. Hij thematiseert het maakproces en nodigt de kijker uit om te reflecteren op het werkelijkheidsgehalte van zijn hyperrealistische werk.

Net als De Andrea is Mueck gefascineerd door het spanningsveld tussen technische perfectie en levenloosheid, echt en onecht, leven en kunst. Talia Amar plaatst zijn werk in dit kader in de tendens van grensvervaging die in wetenschap en (computer)werkelijkheid al enkele decennia gaande is in de moderne wereld:

> 'The artist's realism and hands-on technique hearken back to traditional artisanship and can be seen as a response to the electronic replication, cloning, and virtual reality of today.' [39]

Op het eerste oog lijken in Muecks oeuvre geen werken voor te komen met een expliciet metakarakter. Maar wie nog eens nader kijkt, kan zich niet aan de indruk onttrekken dat de kunstenaar met titel en gestalte van zijn officieuze debuut een statement heeft gemaakt: *Pinocchio* (afb. 1) is een levensechte jongen geworden, terwijl het publiek de figuur natuurlijk

[36] Vgl.: Moorman (1992), p. 233 en 235.

[37] Vgl. [anonieme curator], 'Reinterpreted Artworks: Le Déjeuner sur l'Herbe by Edourd Manet' op: New Britain Museum of American Art.

[38] Vgl. Jonckheere (2020), p. 101.

[39] In: Sirakovich (2008).

kent als de houten pop uit het boek van Carlo Collodi (of de verfilming door Walt Disney).[40] Poppenmaker Mueck betrad de art scene met een beeld van een pop die… tot leven komt en niets pop-achtigs meer heeft. Met zijn debuut plaatste de sculpturist zichzelf dus direct in de pygmaliontraditie. Opmerkelijk detail: *Pinocchio* is het enige beeld in zijn oeuvre dat een real-life-afmeting heeft.

Net als De Andrea gaat Mueck in zijn werk de dialoog aan met bestaande kunst. In het volgende hoofdstuk werk ik aan de hand van een zevental analyses uit hoe hij alludeert op bekende beelden uit de traditie en hoe deze allusies bijdragen aan de thematiek van de afzonderlijke werken én zijn oeuvre.

[40] Vgl. Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*. Firenze: R. Bemporad & Figlio, 1883. En: Walt Disney's *Pinocchio* (1940). Het pinokkioverhaal blijft onverminderd populair: in 2022 verschijnen twee nieuwe verfilmingen, van respectievelijk Robert Zemeckis en Guillermo del Toro.

Hoofdstuk 2: Theorievorming over allusies in de beeldende kunst

Al zo lang als mensen praten, praten zij elkaar na. En al zo lang als mensen dingen maken, gebruiksvoorwerpen of artistieke uitingen, nemen ze vormen over van al bestaande artefacten. In de Romeinse beeldhouwkunst nam het kopiëren van Griekse beelden een centrale plaats in. Michelangelo liet zich inspireren door onder meer de Laokoöngroep. En Rembrandt keek de kunst van het werken met clair-obscur af van de Italiaanse schilder Caravaggio. De ideeën en motivaties achter deze vormen van navolging varieerden in de loop van de kunstgeschiedenis. In dit hoofdstuk bespreek ik enkele theorieën binnen de wetenschap van de kunstgeschiedenis over hoe moderne kunstwerken *in gesprek gaan* en blijven met bestaande, meestal oudere kunst. Aan de orde komen ook inzichten uit de literatuurwetenschap, waar de theorievorming over de samenhang tussen teksten ofwel intertekstualiteit al meer ingeburgerd is dan in de kunstgeschiedenis.[41]

Bloom: opzettelijk mislezen

Een sleuteltekst over hoe nieuwe kunstwerken zich verhouden tot oudere, vormt Harold Blooms *The Anxiety of Influence* van 50 jaar geleden. Als literatuurwetenschapper concentreerde Bloom zich op de studie van canonieke Engelse dichters. Hij stelde als een van de eersten dat nieuwe dichters niet volgzaam de invloed van oude teksten willen ondergaan – alles was immers al eens eerder geschreven -, maar dat zij voorgaande teksten actief transformeren. Niemand wil als epigoon bekend komen te staan immers, vandaar de term ‘invloedangst’.

Om de schijn van klakkeloze navolging te vermijden, moeten dichters zich van hun bekende voorgangers proberen te ontdoen, door hun teksten te ‘mislezen, te herzien, te verbeteren, te ontwijken, om te draaien’.[42] Zo’n ‘misprision' (een neologisme van Bloom) is een ‘mislezing van de voorganger, een daad van creatieve correctie die feitelijk en noodzakelijk een foute interpretatie is’.[43] De nieuwe tekst werd door de nieuwe auteur gepresenteerd als een eigen werkstuk en bevatte misschien nog wel sporen van de voorbeeldtekst, maar pakte toch heel anders uit dan het origineel.

In Blooms ogen was invloed van de canon onontkoombaar. In zijn theorie ontwikkelt de literatuurgeschiedenis zich vanuit de dialectiek tussen oudere en jongere of nieuwe maar altijd ‘sterke’ dichters. Geïnteresseerd was hij in de eerste plaats in ‘grote persoonlijkheden met de vasthoudendheid om te worstelen met hun sterke voorgangers’.[44] Bloom heeft zes strategieën onderscheiden die een oplopende schaal volgen van hoe nieuwe auteurs zich

[41] Vgl. Prettejohn 2017, p. 4: ‘The study of relationships between texts is better developed in scholarship on literature, where it may be called “allusion” or “intertextuality”, than the study of relationships between works of visual art in art history, where it often stops at identifying a “source” or remarking an “influence”, without further interrogation of why the source or influence might matter.’

[42] Bloom (1972), p. 39.

[43] Bloom (1997), p. 30.

[44] Bloom (1997), p. 5.

steeds verder van hun hinderlijke voorbeelden proberen te verwijderen. Wie daarin ten volle slaagt, keert de invloed om en wordt zelf een invloedrijke schrijver, misschien zelfs een in wiens licht zijn voorgangers voortaan gelezen worden.

In Blooms theorie heeft de canon een centrale plek. Wie origineel wil zijn, moet zich op een eigen wijze verhouden tot de esthetische kracht van gewaardeerde voorgangers. Over hoe (negentiende-eeuwse) kunstenaars zijn omgegaan met het spanningsveld tussen traditie en eigenheid hebben wetenschappers als Norman Bryson en Marc Gotlieb interessante studies gepubliceerd, waarin ze het ideeëngoed van Bloom vertalen naar de studie van de kunstgeschiedenis.[45]

Prettejohn: genereus variëren op de traditie

In de studie *Modern Painters, Old Masters* is van 'invloedangst' van Elisabeth Prettejohn geen sprake. Voor het kunsthistorisch onderzoek naar verbanden tussen kunstenaars stelt Prettejohn een ander paradigma voor, waarin intertekstualiteit een centrale rol heeft: welke functies hebben visuele allusies in kunstwerken? Prettejohn stelt dat onze kunstbeschouwing al meer dan een eeuw beheerst wordt door een modernistisch frame. Dat geeft, vanuit een Bloomiaans zoeklicht, voorrang aan kunstwerken die pretenderen zich te ontdoen van verwijzingen naar andere kunst en 'academische regels':

> 'Modernism in art and modernist art history share a desire, sometimes occluded and at other times avowed, to dispense altogether with allusion.' [46]

Parallel hieraan zijn kunsthistorici de rijke contexten van kunstwerken gaan onderzoeken (opdrachtgevers, tijdgenoten, andere disciplines, etc.) en is aandacht voor 'transhistorische relaties tussen kunstwerken' verwaarloosd.

De theorievorming over visuele allusies in de kunsten staat nog in de kinderschoenen. In haar boek doet Prettejohn een eerste aanzet. Ze onderzoekt het werk van de Prerafaëlieten, een groep Engelse kunstenaars die zich halverwege de negentiende eeuw afzette tegen de behoudende kunstopvattingen van de Royal Academy. Deze schilders stelden zich de Italiaanse kunst uit de vijftiende eeuw ten voorbeeld, het tijdperk vóór de Hoge Renaissance dus (*pré*-rafaëlesk!). Allusieonderzoek in de kunsten roept nog veel vragen op, aldus Prettejohn. In haar inleiding formuleert ze er wel veertien, waaronder de volgende:

- Wanneer is een overeenkomst tussen kunstwerken triviaal of juist belangrijk?
- Hoe vrij is de beschouwer om een relatie tussen twee kunstwerken te leggen?
- Wanneer wordt een overeenkomst in vorm betekenisvol? En wie bepaalt dat?

[45] Norman Brysons onderzoekt in *Tradition and Desire* (Cambridge University Press, 1984) hoe David, Ingres en Delacroix binnen de academische schilderstijl zochten naar creatieve ruimte. In *The Plight of Emulation* (Princeton University Press, 1996) onderzoekt Marc Gotlieb hoe salonschilder Ernest Meissonier zocht naar originaliteit.

[46] Prettejohn (2017), p. 4.

- Als een kunstenaar een vorm uit bestaande kunst overneemt, in hoeverre 'importeert' hij of zij dan ook de betekenissen en contexten die verbonden zijn met die vorm in zijn vorige verschijningsvormen? [47]

Allusies kunnen de betekenis van een kunstwerk verdiepen of juist een 'kritische' opstelling van een kunstwerk ten opzichte van een bestaand kunstwerk uitdrukken (zoals bij satire en parodie). Prettejohn spreekt in dit verband van 'competitieve' en 'genereuze' vormen van imitatie, vormen die een strijdbare (zie Bloom!) of ontvankelijke houding aannemen ten opzichte van hun voorgangers:

> 'competitive imitation tends to reinforce existing hierarchies; it may raise the stakes, but it does not change the game. Generous imitation, by contrast, may often be more exploratory: the later artist takes up a precursor whose art-historical position is still unfixed, and uses the imitation as a way of finding out what that artist is like.' [48]

De Victoriaanse schilders, onder wie Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais en Frederick Sandys, waren genereuze imitators, is Prettejohns these. In haar ogen hebben zij zich dankbaar laten inspireren door Italiaanse kunstenaars als Botticelli, Bellini en Titiaan, maar ook door Vlaamse primitieven en Velasquez. De interesse van de Prerafaëlieten voor deze kunstenaars heeft als hefboom gewerkt, want veel van de genoemde 'Oude Meesters' hadden halverwege de negentiende eeuw nog lang niet de statuur die ze nu hebben. Rossetti, Millais en anderen hebben gevarieerd op vroeg-renaissancistische beelden en ze hebben vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderstijlen geperfectioneerd. Prettejohn wijst op een bijzondere bijvangst van hun imiteerkunst:

> 'the new interpretation, the artistic imitation or the writing of the "critic as artist", might reveal something genuine about the earlier work '. [49]

Imitaties kunnen aspecten van eerdere kunst uitlichten, die nog niet eerder gewaardeerd of zelfs ontdekt zijn. Met hun oriëntaties op diverse oude meesters hebben de Victoriaanse schilders de kunsthistorische canon uitgebreid en diverser gemaakt.

Visuele allusies herkennen

Hoe concreet of specifiek moeten visuele allusies zijn om relevant te worden? Prettejohn toont aan dat kunstenaars zich kunnen oriënteren op een veelheid aan artistieke voorgangers en elementen uit de traditie tegelijk. Om dit te illustreren licht ik één casus uit *Modern Painters, Old Masters* uit.

In het schilderij *Medea* (afb. 20) van Frederick Sandys herkent Prettejohn onder meer echo's van vrouwenfiguren van tijdgenoten (andere prerafaëlieten zoals Dante Gabriel Rossetti) én van Da Vinci, Caravaggio en Titiaan; een achtergrond met gestileerde bomen en struiken én een subtiel trompe l'oeuil-effect in de dubbele marmeren balustrade (die samen een schilderij van Bellini in herinnering brengen); Egyptisch-achtige symbolische emblemen in het hek; en

[47] Dit zijn mijn formuleringen van de methodische vragen 2, 6, 8 en 9 die Prettejohn (2017) samen met tien andere vragen op een rij zet in haar 'Introduction', op pp. 5-6.

[48] Prettejohn (2017), p. 38.

[49] Prettejohn (2017), p. 167.

een decoratieve achtergrond vol referenties naar de mythe van Jason en het Gulden Vlies. Prettejohn merkt op dat deze gouden "achterwand" niet alleen uitnodigt tot een historicerende lezing van het schilderij, maar ook een sterk esthetisch effect heeft:

> '[Sandys's] imitation shows why a goldback is not just a primitive picture type, from a time when artists had not yet learned to represent landscape backgrounds. Instead it can be a powerful way of relieving the figure, and its decorative or ornamental character may not be merely sumptuous but also meaningful.' [50]

De platte ("2D"), gouden achtergrond contrasteert met de levendige, "3D"-medeafiguur, de pad en objecten op de voorgrond. Het schilderij combineert zo twee schildersystemen: (Europees) naturalisme en (oosterse) symboliek. Door deze combinatie krijgt het kunstwerk een metakarakter.

Een enkele allusie is specifiek, maar veel allusies zijn algemener van karakter. Ze betreffen de schilderstijl van een kunstenaar (Dürer of Caravaggio) of groep kunstenaars (de Venetiaanse schillderkunst in de Renaissance), genre- of pictoriale conventies.

Prettejohn baseert haar analyses van visuele allusies in de eerste plaats op de volgende elementen (let op: analoog aan haar voorganger Michael Baxandall, op wiens theorie ik in de volgende paragraaf nog inga, gebruik ik de letters X en Y voor respectievelijk het 'oude' en het 'moderne' kunstwerk):

- De voorstelling: wat voor figuur of gebeurtenis staat centraal op een schilderij (of in een ander kunstwerk)?
- De compositie: hoe is de houding van de centrale figuur? Hoe zijn figuren onderling ten opzichte van andere elementen in de ruimte gepositioneerd? Hebben Y en X andere opvallende vormen gemeen?
- De vorm van een schilderij
- De gebruikte techniek: te denken valt aan schildertrant, mate van verfijning en materiaalbehandeling.

Ter ondersteuning gebruikt zij aanvullende indicatoren:

- Beeldrijm op detailniveau: op Y en X zijn vergelijkbare bijfiguren, objecten of accessoires te zien.
- Het gebruikte kleurenpalet of overeenkomstige kleuraccenten.
- De wetenschap dat de nieuwe kunstenaar X heeft gezien of ten minste heeft kunnen zien (bijvoorbeeld doordat X in zijn nabijheid in een museum is tentoongesteld).
- De nieuwe kunstenaar heeft zichzelf uitgesproken over X, bijvoorbeeld in brieven (of, vandaag de dag, in interviews) of zelfs in de titel van een kunstwerk.

Prettejohn toont zich bewust van het in zekere zin 'ongrijpbare' karakter van 'visuele gelijkenissen'. Zij stelt dat het de kijker vrijstaat om een link tussen twee (of meer) kunstwerken te leggen en uit te werken, maar beschouwt die niet als onbetwistbaar. Juist de discussie erover maakt de analyse interessant:

[50] Prettejohn (2017), p. 57.

> 'The relationships with which I am concerned (…) cannot be proven true or false. That is, they are open to contention, and that (to my mind) is precisely why they are at least interesting, and possibly important (…). It is the contention about the relationship – what it is like, how it functions, whether it matters ans why, as well as whether it is there in the first place – that makes the enquiry worthwhile.' [51]

Baxandall: de traditie is een snookertafel

Kunsthistoricus Michael Baxandall ontwikkelde al eerder een theorie over de wisselwerking tussen kunstenaars uit verschillende tijden. Hij verwierp de term 'invloed', die zo dominant was bij Harold Bloom. Volgens Baxandall vertroebelt die term het zicht op hoe nieuwe kunstenaars (Y) in dialoog gaan met hun voorgangers (X):

> 'If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than that Y did something to X. But in the consideration of good pictures and painters the second is always the more lively reality. (…) If we think of Y rather than X as the agent, the vocabulary is much richer and more attractively diversified: draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with, react to, quote, differentiate oneself from, assimilate oneself to, assimilate, align oneself with, copy, address, paraphrase, absorb, make a variation on, revive, continue, remodel, ape, emulate, travesty, parody, extract from, distort, attend to, resist, simplify, reconstitute, elaborate on, develop, face up to, master, subvert, perpetuate, reduce, promote, respond to, transform tackle… — everyone will be able to think of others. Most of these relations just cannot be stated the other way round — in terms of X acting on Y rather than Y acting on X. To think in terms of influence blunts thought by impoverishing the means of differentiation.' [52]

Nieuwe kunstenaars zijn actoren en geen min of meer 'passieve' uitvoerders die de uitwerking van al bestaande kunst ondergaan. Aan de conceptie van een nieuw kunstwerk ligt, aldus Baxandall, altijd een set uitdagingen ten grondslag (de 'brief'). Zo'n brief kan voor een deel door een opdrachtgever ingevuld worden, maar bevat altijd ook technische of artistieke uitdagingen die de kunstenaar zichzelf stelt. Onderdeel van de 'brief' vormt dan ook 'an intentional selection from an array or resources in the history of his craft': [53] een selectie van bestaande kunst die de kunstenaar, gegeven de omstandigheden, interessant of relevant vindt en waartoe hij zich wil verhouden. Bovenstaande veelomvattende opsomming maakt duidelijk dat kunstenaars bijna *onbeperkt* kunnen *kiezen* hoe hun kunstwerken zich positioneren binnen de traditie.

---

[51] Prettejohn (2017), pp. 14-15.

[52] Baxandall (1985), p. 59.

[53] Dit kiezen hoeft niet altijd bewust te gebeuren, lijkt Baxandall te suggereren. Zijn studie heet weliswaar *Patterns of Intention*, maar met 'intentie' duidt hij niet een-op-een de bedoeling van de kunstenaar aan. Hij verwijst er eerder mee naar het kunstwerk, of liever nog: de relatie van een kunstwerk met zijn omstandigheden. Want, merkt Baxandall op, kunstenaars kunnen zich onbewust hebben geconformeerd naar bestaande instituties of werken vanuit verworvenheden die voor als vanzelfsprekend worden aangenomen. De kunsthistoricus moet uitspraken van een kunstenaar daarom altijd kritisch wegen en toetsen of die consistent zijn met het kunstwerk en zijn omstandigheden. Vergelijk: Baxandall (1985), p. 42.

Elke keer dat een kunstenaar refereert aan al bestaande kunst, heeft een kleine herschikking van het kunsthistorische landschap tot gevolg:

> 'Arts are positional games and each time an artist is influenced he rewrites his art's history a little'. [54]

Baxandall gebruikt in dit verband de metafoor van een snookertafel (zonder gaten): Y, het nieuwe kunstwerk, is de speelbal die tegen een bestaand werk tikt. Beide ballen komen op een nieuwe plek op de tafel (de kunstgeschiedenis) te liggen; niet alleen hun onderlinge verhouding (afstand) is veranderd, maar ook hun verhouding tot de andere snookerballen is aangepast. Sommige zijn dichterbij komen te liggen, andere juist wat verder buiten bereik.

Traditie blijkt zo een dynamisch, voortdurend en wederkerig proces. De kunstenaar is geen vergaarbak van tradities uit het verleden, maar hij of zij kiest en hervormt zelf de traditie – vanuit een 'specifically discriminating view of the past in an active and reciprocal relation with a developing set of dispositions and skills.' [55]

[54] Baxandall (1985), p. 60.

[55] Baxandall (1985), p. 62.

Hoofdstuk 3: Kunsthistorische referenties in het werk van Mueck

Hoe speelt Ron Mueck in zijn werk met de traditie en kunstgeschiedenis? Om hierin een breed inzicht te kunnen geven bespreek ik in dit hoofdstuk een zevental sculpturen. Van ieder werk geef ik eerst een formele beschrijving en inhoudelijke analyse. Vervolgens werk ik steeds uit hoe het beeld verwijst naar bestaande afbeeldingen uit schilder- en beeldhouwkunst. Daartoe onderzoek ik 'intertekstemen': elementen die twee (of meer) kunstwerken gemeen hebben.[56] Ik ga in op opvallende gelijkenissen en op verschillen tussen X (intertekst) en Y.

Bij de selectie van de werken heb ik me in de eerste plaats laten leiden door *visuele* allusies: intertekstualiteit die aanwijsbaar is en die zich bij voorkeur op meerdere niveaus concreet manifesteert. Te denken valt aan: onderwerp, gedaante, houding, kleur, lichamelijke details (of accessoires) en technische stijlkenmerken. In een aantal gevallen functioneert ook de titel als intertekstuele clue. Prettejohn (zie: pagina 18) noemt nog twee indicatoren van intertekstualiteit: X is in de fysieke nabijheid (stad of land) van de kunstenaar te zien (geweest) en de kunstenaar heeft zich uitgesproken over een inspiratiebron. Deze beide factoren heb ik slechts beperkt meegewogen. Zo bestaat er documentatie dat Mueck zich voor *Man in a Boat* (2002) heeft laten inspireren door een kleine boot die in de marge zichtbaar is op het schilderij *The Immaculate Conception* van Velázquez.[57] Toch heb ik *Man in a Boat* niet in mijn corpus opgenomen, omdat van visuele overeenkomsten slechts zeer globaal (een boot is een boot) sprake is.

In de laatste paragraaf of 'Conclusie' zoom ik uit: onder welke noemers kunnen we de diverse vormen van intertekstualiteit samenbrengen? En welke betekenissen genereren of versterken de allusies? Bij mijn categorisering grijp ik terug op de theorieën van Bloom, Prettejohn en Baxandall uit hoofstuk 2. Tot slot zal ik enkele aanbevelingen voor vervolgonderzoek doen.

1. *Dead Dad* (1996-1997: afbeelding 3)

Toen zijn vader aan de andere kant van de wereld onverwacht stierf, maakte Ron Mueck in enkele maanden met zijn verbeelding *Dead Dad*, een tot in de kleinste details levensechte miniatuur van een recent overleden man. Op een kleine verhoging ligt naakt een bleek lichaam. De armen recht naast het lijf, de handpalmen naar boven gekeerd. Aan het uiteinde van de licht gestrekte, magere benen steken de voeten diagonaal omhoog. Door de huid van de iets gezwollen buik is een netwerk van aderen zichtbaar. De lippen zijn al ingedroogd en de ogen verzonken in hun oogkassen (zie afb. 3-A). Geen haar, porie of pees ontbreekt.

Dead Dad is het uitgebreidst gedocumenteerde werk van Mueck.[58] Terugkerend onderwerp van reflectie is het effect dat het kunstwerk heeft op de beschouwer. Die wordt gefascineerd

[56] De term is afkomstig van Paul Claes (1988, p. 51).

[57] Wiggins (2003), p. 27.

[58] Vgl. onder meer: Graham-Dixon (2000); Greeves (2003), pp. 42-62; Heiner (2005), p. 64), Raine (2006); Stremmel (2004); Tumbler (2010) en Wells (2013), pp. 38-39.

door de hoge graad van mimetische perfectie: 'the eyes doubt what the brain is telling us'.[59] Kijkers rapporteren de gewaarwording dat het volle besef dat de figuur niet alleen dood, maar ook artificieel is, pas met vertraging komt. Juist doordat *Dead Dad* zo genadeloos dood is, heeft de toeschouwer de indruk dat de figuur net nog geleefd heeft. De vader is "echt dood":

> 'The greatness of Dead Dad is oxymoronic: its very completeness also tells us something is missing. The sculpture dispassionately records every delicate and indelicate bodily detail - detail that is alive with accuracy. Nothing is missing. (…)
>
> And yet this body is unmistakably dead. It is laid out - the opposite of foetal. We are not in the presence of sleep. (…)
>
> Everything is there still, but stilled, and something central has gone. The reduction in scale somehow suggests this loss. The body is lesser than life - for some, lighter by 21 grams, the weight of the soul: the alleged difference in body weight before and after death.' [60]

De weergave op kleinere schaal valt niet direct op dus, maar draagt wel bij aan de perceptie van de kijker en "opent" nieuwe betekenissen. De ongeveer 1 meter lange dode vader is bijvoorbeeld handzamer geworden. Hij zou gewiegd kunnen worden. Op een ingetogen manier verbeeldt de sculptuur zo ook een rolwisseling van generaties: de achtergebleven zoon wordt zelf vaderfiguur.

Dead Dad gaat over rouw, over de relatie ouder – kind en over de dunne breeklijn tussen leven en dood.

Tot slot onderstreept de verkleining ook het ding-karakter van het kunstwerk. Dat openbaart zich overigens ook in subtiele vormaspecten. Zo wijst Raine erop dat de penis 'op vier uur ligt' en gespiegeld wordt door de licht uitstaande duimen op dezelfde hoogte (die op hun beurt gespiegeld worden door de grote tenen). Het zijn kleine details die onthullen dat het beeld gecomponeerd is.

Intertekst

Ook kunsthistorici werden onmiddellijk geboeid door het hyperrealisme van *Dead Dad.* Zij plaatsen het werk in een traditie van extreem naturalisme die teruggaat tot de Noord-Europese schilderkunst van de late Gotiek en vroege Renaissance en de Spaanse religieuze beeldhouwkunst uit de zeventiende eeuw.[61]

De natuurgetrouwheid van kunstenaars als Jan van Eyck, Holbein en Dürer was in hun tijd revolutionair: zij schilderden mensen zoals ze waren, zonder imperfecties te verbloemen. De houding van *Dead Dad* spiegelt Hans Holbeins *Het lichaam van Christus in het graf* (1522, afb. 4). Beide lijken worden scrupuleus getoond, in grauwe kleuren en met oog voor ieder teken van verval. De christusfiguur heeft een lendendoek om en zijn schoongemaakte stigmata zijn zichtbaar. Zijn lichaam is uitgemergeld. Holbein toont hem levenloos, weerloos en alleen.

[59] Sharp (2021).

[60] Raine (2006).

[61] Vgl. Greeves (2003-b), pp. 33-34 en Letze (2018), p. 23.

Opvallend: Jezus wordt weergegeven op ware grootte. Zijn stijve rechterhand is zo levensecht geschilderd, dat die bijna van de baar af lijkt te gaan vallen (trompe-l'oeil-effect).

Een driedimensionale variant op het thema is de houten polychrome *Liggende Christus* van de Spaanse barokkunstenaar Gregorio Fernández van een eeuw later (afb. 5). Hoewel de jezusfiguur met gevoel voor theater op kussen en bed is gedrapeerd, valt ook hier op hoe realistisch de voorstelling is vormgegeven. Bijzondere materialen vergroten het werkelijkheidseffect: in de workshop van Fernández werden de ogen van glas gemaakt, de tanden van ivoor en de nagels van hoorn.[62] Christus' wonden laten weinig aan de verbeelding over:

> 'It cannot be denied that realistic polychrome sculpture is supremely literal. Our first sight of such pieces more closely resembles an encounter with a fellow human being than with what has been defined as a work of art. (…) They occupy an Everyman's zone between life and art. Sculptures were designed to provoke visceral, emotional, and empathetic reactions – pain, pity, shock and arousal, sometimes all at once'.[63]

Zowel Holbein als Fernández beelden Christus als een nabij, fysiek mens uit, die emoties opwekt bij de kijker. Het zeventiende-eeuwse beeld van Fernández heeft gefunctioneerd binnen de Contrareformatie, een tijdperk waarin opdrachtgevers de geloofsbeleving wilden stimuleren met expressieve, overweldigende kunst. De niets verhullende weergave van het dode lichaam van Jezus maakte dat de kijker zich direct met de Mensenzoon kon verbinden.

Muecks *Dead Dad* heeft stigmata noch religieuze connotaties. Het is letterlijk en figuurlijk een kunstwerk van het kleine gebaar geworden. Wel overheerst de nabije en sterfelijke lichamelijkheid van de dode man, net als in beide interteksten. Die resoneren bij de kijker en en versterken de betekenis van een modern memento mori.

2. *Angel* (1997: afbeelding 23)

Op een met verf bespikkelde kruk zit een mannelijke engel, voorovergebogen en met zijn hoofd in beide handen. Zijn van ganzenveren geconstrueerde vleugels staan uit. Lichaamsbeharing, gezicht en buikje doen vermoeden dat de engel van middelbare leeftijd is.

In vooraanzicht ziet de compositie er doordacht uit: de houding van zijn armen is in het verlengde van de diagonalen van de (bovenste) vleugelranden en de knokkels van zijn handen spiegelen de verenopbouw van de vleugels. De hielen en ballen van zijn voeten raken elkaar. Zo zetten zijn onderbenen in zekere zin ook de schuine lijnen van de onderzijde van zijn vleugels voort en krijgt de omtrek van het werk de vorm van een hart.

Centraal punt van het beeld vormt het hoofd. De engel maakt een melancholieke indruk. Hij kijkt naar beneden, in het niets, verzonken in overpeinzing. Op zijn voorhoofd tekent zich een raster van denkrimpels af (afb. 23-A). Alle verantwoordelijkheden en zorgen van een engel drukken regelmatig als een last op zijn schouder, lijkt de sculptuur te zeggen.

[62] Vgl. Cranfield (2009).

[63] Syson (2018), p. 17-18.

De sculptuur is niet groot: ineengedoken meet de engelfiguur van hoofd tot teen nog geen halve meter. De maatvoering van *Angel* roept minder (snel) een gevoel van vervreemding op dan bij andere beelden. Colin Wiggins merkt hierover op:

> 'it is perhaps easier to accept the apparent miniaturisation of a figure purporting to come from another world.' [64]

Sommige werken van Ron Mueck hebben humoristische elementen. In *Angel* is ook sprake van subtiele spot. Is de engel afgemat van al zijn belangrijke taken? Of neemt hij, gelet op de verfspetters op de poten van de kruk, gewoon pauze tijdens een vermoeiende schilderklus?

Intertekst

De houding van de engelfiguur knipoogt naar die van Rodins *Penseur* (afb. 24). Anders dan die beroemde denker heeft Muecks engel wel twee armen nodig om zijn hoofd vol gedachten te ondersteunen. Hij is redelijk gespierd maar zijn spierbundels zijn lang niet zo prominent als die van *De denker*. Dat hij met zijn voeten bij het dwarsbalkje van de kruk noch bij de grond kan, accentueert dat hij geen aards wezen is, hoe levensecht hij ook lijkt.

Inspiratie voor *Angel* deed Mueck op in de National Gallery in Londen, al voordat hij daar vanaf 1999 twee jaar lang Associate Artist werd. Het was de gevleugelde figuur van de Tijd op Tiepolo's *Allegorie met Venus en de Tijd* (afb. 25) waardoor de kunstenaar geboeid werd.[65] Op Tiepolo's wandschildering (oorspronkelijk een plafondschildering in een Venetiaans paleis van de familie Contarini) heeft de godin Venus haar pasgeboren zoon overhandigd aan Vader Tijd (herkenbaar aan de zandloper die met een riem om zijn middel hangt). Tussen hen in zweeft Cupido met zijn koker vol pijlen. Boven de belangrijkste personages zegenen de drie Gratiën de jonge baby door bloemen uit te strooien over het tafereel.

Allegorie van Venus en de Tijd is vol licht, lucht, kleur en energie. De enige "zwaardere" figuur is Vader Tijd: hij zit, enigszins ineengedoken, en is vrij massief. Zijn in donkere bruinen geschilderde lijf vangt meer schaduw dan zon. Verwachtingsvol kijkt hij naar Venus. Vader Tijd lijkt zich ervan bewust dat hij een verantwoordelijke taak heeft: hij heeft zijn zeis ervoor opzij-gelegd. Op dit schilderij personifieert hij in de eerste plaats de eeuwigheid – en niet zozeer de "gebruikelijke" sterfelijkheid, al markeert de zandloper dat de tijd niettemin onverbiddelijk door zal blijven lopen. Tiepolo's voorstelling van Vader Tijd is ongewoon: gevleugelde personages in de beeldende kunst zijn goden, engelen of allegorieën, die in actie of in al hun glorie worden afgebeeld, maar nooit (?) in rust.[66]

Muecks moderne personage-met-vleugels is een engel geworden en in al zijn gepeins een *menselijke* engel. Evenals Tiepolo heeft de beeldhouwer hem zittend vormgegeven, alleen nu in isolement en zonder betekenisvolle rekwisieten (die bij *Dead Dad* ook al ontbraken). Een opvallend interteksteem betreft het contrast van gevederde vleugels die allure suggereren

[64] Wiggins (2003), p. 19.

[65] Wiggins, curator van de National Gallery waar Mueck artist-in-residence was, doet melding van Tiepolo's werk als inspiratiebron (in: Wiggins (2003), p. 19).

[66] Vergelijk: Webberman (2021).

tegenover een in zichzelf gekeerde houding die allerminst majestueus overkomt. Lichtheid tegenover zwaarte. Het lijkt erop dat de maker vooral alludeert op deze houding van Vader Tijd die ambivalentie aanbrengt in diens verschijning. Tegelijk past het idee van Tiepolo's werk, dat gaat over de toekomst die een pasgeborene wacht,[67] ook goed in de thematiek van Muecks oeuvre: hoe is het om mens te zijn? Subtiele details van *Angel* suggereren dat de link met *Allegorie van Venus en de Tijd* meer omvat dan alleen het kopiëren van een specifieke pose. De hartvormige contouren van *Angel* corresponderen met waar Venus voor staat: de liefde. De haren van de engel zijn trouwens opvallend net gekamd in een kuifpunt midden op zijn voorhoofd. Zien we daar niet de vroegwijze V-vormige haarlijn van Venus' zoon in terug (zie afb. 25-A)?

3. *Crouching Boy* (1999-2002: afbeelding 21)

Gehurkt kijkt een jonge tiener in de spiegel. Hij heeft alleen een korte broek aan. Met gebogen armen houdt hij zijn handen net boven zijn hoofd.

Crouching Boy is een kleine versie van *Boy*, de meer dan tien keer zo grote jongen waarmee Mueck op de Biënnale van Venetië debuteerde (afb. 2). Opvallend aan dat beeld was de tegenstelling tussen het formaat en de houding van de jongeman: ondanks zijn grootte maakt die zich juist klein. Uit zijn blik spreekt dat hij waakzaam is.

In *Crouching Boy* heeft Mueck een attribuut toegevoegd – en daarmee een betekenislaag. De jongen kijkt niet weg, maar in een spiegel, naar zichzelf. Zijn opgetrokken wenkbrauwen kunnen verschillend geïnterpreteerd worden. De puber beziet zichzelf kritisch: in de spiegel toont zich alles wat er nog niet klopt aan zijn verschijning. Of er tekent zich in zijn oog tenminste twijfel af. Het zelfbeeld van de jonge adolescent is nog wankel, moet nog groeien.

De spiegel verbreedt de thematiek van het werk. *Crouching Boy* gaat onder meer over zien en gezien worden.[68] Over het beeld dat iemand van zichzelf heeft én over het beeld dat de buitenwereld van hem of haar heeft. Wat je herkent in de wereld of de ander, wordt bepaald door je eigen kijk of opstelling. De toeschouwer hoeft maar een stap te verzetten en hij is hier, dankzij het spiegeleffect, zelf getuige van. Op een metaniveau accentueert de spiegel dat we naar een geconstrueerd leven kijken: een afspiegeling van een afspiegeling dus.

Intertekst

In de kunstkritiek wordt slechts incidenteel een link gelegd tussen het werk van Ron Mueck en dat van Michelangelo.[69] Maar bij een "belezen" kunstkijker brengt *Crouching Boy* de gelijknamige marmeren plastiek van de renaissancemeester (afb. 22) in herinnering.[70]

[67] Kunsthistorici vermoeden dat de de figuur van Aeneas, Venus' enige mensenzoon, verwijst naar de (aanstaande) geboorte van een zoon in het illustere geslacht van de familie Contarini. Zie: Treves (2021).

[68] Vgl. Bastian (2003), p. 62.

[69] Zo legt James (2003) een verband tussen *Pregnant Woman* (2002) en Michelangelo's *David*.

[70] Vgl. Ivanova (2017).

Michelangelo maakte dit beeld in de laatste jaren dat hij in Florence was, waarschijnlijk met het voornemen om het in de decoratie van de Medicikapel te integreren.[71] Het werk is onvoltooid, getuige de duidelijk herkenbare beitelsporen en globaal uitgewerkte handen, voeten en gezicht. Er bestaan verschillende lezingen van het beeld: het zou een gewonde soldaat uitbeelden, een ongeboren ziel of een man in rouw – maar in ieder geval 'een verslagen individu, die niet zozeer lichamelijk als wel emotioneel lijdt'.[72]

De hurkhouding is niet het enige interteksteem. De sculpturen hebben meer overeenkomsten. Als eerste valt op dat beide beelden een sterk mimetisch karakter hebben, dat zich in het bijzonder laat zien in de sterk-realistische weergave van lichamelijke kenmerken als botstructuren (vergelijk de knieën eens) en spiergroepen (zie de rugpartijen op afb. 21-A en 22-A). Michelangelo's personage is gespierder (maar ook iets ouder) dan de moderne adolescent. De houding van de armen is verschillend en vertoont slechts een subtiele analogie: de linkerhand pakt de andere hand deels vast.

De werken hebben vooral ook een spanning gemeen: de gestaltes combineren kracht met kwetsbaarheid en introvertie. De figuur van Michelangelo vormt een samenballing van kracht en energie. Het beeld wekt de indruk alsof de jongeman door een onzichtbare kracht wordt tegengehouden. In de fysiek van Muecks jongen schemert ook groeiende kracht door, maar deze adolescent wordt nog door zijn reflexiviteit weerhouden. Zijn opgeheven armen lijken wel uit te drukken dat hij er bijna klaar voor is om zich te laten zien.[73]

Voegt een intertekstuele lezing iets toe aan een lezing van *Crouching Boy*? De twee *Crouching Boys* hebben een ambivalente houding gemeen, die de kijker uitnodigt om het verhaal van de afgebeelde figuren in te vullen. Hiernaast laten de overeenkomsten tussen de sculpturen van Michelangelo en Mueck ten minste zien dat Mueck in een humanistische artistieke traditie werkt, waarin een verfijnde weergave van de menselijke anatomie bijdraagt aan het oproepen van een gevoelswereld.

4. *Wild Man* (2005: afbeelding 36)

Op een houten kruk zit een man, naakt. Zittend meet de reus al bijna drie meter. Met zijn handen grijpt hij stevig de zitting vast; met opvallend grote voeten zet hij zich af tegen de grond. Hij houdt zijn armen en rug onnatuurlijk recht, terwijl hij zijn schouders heeft opgetrokken. Erg op zijn gemak is hij niet: gespannen kijkt hij weg.

Het beeld portretteert een *Wild Man*. Zijn naaktheid, lange haren en ruige baard en alle overige lichaamsbeharing suggereren dat hij niet "van hier", uit onze geciviliseerde wereld komt. De 'wilde man' vraagt om een narratief: het beeld nodigt de toeschouwer uit om een

[71] Hierop duidt een ontwerptekening van de Medicikapel uit het prentenkabinet van het British Museum. *Crouching Boy* is het enige werk van Michelangelo in de collectie van het Russische Hermitagemuseum. Doordat het bekende Londense V&A – Victoria and Albert Museum – een gipsen afgietsel (ca. 1884) bezit, is het heel goed mogelijk dat Mueck het beeld kent.

[72] Beschrijving op de website van het Hermitage (vertaling van mij, Mdb). Als *Crouching Boy* een strijder is met een wond in zijn voet, refereert Michelangelo wellicht aan de *Spinario*, een hellenistisch beeld van een jongen die een doorn uit zijn voet haalt in de Capitolijnse musea.

[73] Dat de figuur zijn armen omhoog houdt, heeft waarschijnlijk ook een praktische reden: in deze houding vormen de ledematen een tegengewicht, waardoor de sculptuur niet omvalt.

verklaring te bedenken: waar komt deze man vandaan? Wat doet hij hier? Waarom zit hij op een stoel? *Wild Man* roept associaties op met het oude gebruik om zonderlinge en uitheemse specimens van de mens tentoon te stellen op kermissen.[74] Ted Gott schetst hoe al vanaf de Grieken geschreven is over mensachtige, harige wezens uit verre landen. Door de eeuwen heen zijn er tekeningen gemaakt van de 'homo sylvestris', onder meer door Gesner en Dürer (zie: resp. afb. 35 en 37). Altijd is hij ook gedemoniseerd.[75] Nu zit er een in een museumzaal. Zijn grote formaat congrueert niet met zijn bange uitstraling.

De man is opmerkelijk wit. Wellicht is hij toch minder exotisch dan gedacht en leeft hij aan de randen van onze eigen maatschappij. Dit idee

> 'might explain why this very large male figure – in one sense, the very image of the powerful white male – grips his chair, body rigid with tension, and stares over the heads of viewers in an apparent paroxysm of fear.' [76]

Wild Man roept de vraag op: wie is bang voor wie?

Intertekst

De hierboven beschreven voorstellingen die *Wild Man* oproept, zijn beelden die deel uitmaken van onze cultuur en vaak met het begrip "homme sauvage" worden aangeduid. Op zich kunnen we deze beelden al beschouwen als interteksten. Er bestaat echter ook een meer specifieke intertekst: Mueck heeft zich voor *Wild Man* laten inspireren door een enorm grote (en groteske) sculptuur in Toscane: de *Colosso dell' Appennino* van de Vlaamse beeldhouwer Giambologna (afb. 38).[77] In een renaissancepark zo'n 12 km boven Florence, het grootste park van de familie Medici, heeft Giambologna in de zestiende eeuw een reusachtig beeld gemaakt van een reus, op een rotspartij aan de rand van een kunstmatig meer. Het is een site-specifiek kunstwerk geworden, bestaande uit rots, staal, stenen en pleisterwerk.

De zittende of hurkende kolossus is met planten en algen bedekt, wat in het bijzonder zijn baard en haren (zie afb. 38-A)nog ruiger maakt dan die uit zichzelf wellicht al waren. Zijn linkerbeen is opvallend gespierd en oefent kracht uit (zie afb. 38-B). Ook met beide armen zet de reus zich af. Hij lijkt zich wel uit de aarde (of het meer) op te richten. Tegelijk maakt hij met zijn in zichzelf gekeerde houding een wat vermoeide, melancholieke indruk, die niet correspondeert met zijn enormiteit:

> '[He] has little in common with the triumphant supermen of ancient sculpture or those devised by Michelangelo, Bartolommeo Ammannati, Bacio Bandinelli, and Cellini.' [78]

In *Wild Man* heeft Mueck enkele in het oog springende kenmerken van de *Colosso dell' Apenninno* hernomen: hoofd- en baardhaar van *Wild Man* spiegelen die van Giambologna's

[74] Zie: Buiter (2013).

[75] Gott (2010).

[76] Cranny-Francis (2012), p. 6.

[77] Aldus Mc Ateer (2015). Susan Mc Ateer is researcher geweest binnen het Artist Rooms-project waarbinnen de Tate Gallery en de National Galleries of Scotland gezamenlijke kunstaankopen hebben ondergebracht.

[78] Morgan (2016), p. 118.

reus, zijn lichaamsbeharing zou je als moderne equivalent van alle moerasresten (algen) kunnen zien en beide figuren zetten zich met armen en been of benen af. Tot slot is de tegenstelling tussen grote verschijning en "kleine" uitstraling van de *Appennino* zeker ook in *Wild Man* herkenbaar.

De parallellen tussen beide kunstwerken hebben nog méér interessante componenten, namelijk op thematisch vlak. De *Colosso dell'Appennino* verbeeldt het ontstaan van de bergketen van de Apennijnen. Het beeld staat in een lange culturele traditie waarin lokale landschapskenmerken als bergen en rivieren gepersonifieerd worden. In tuinen uit de Renaissance wemelt het van de rivier- en berggoden. Van het 'monsterlijke hoofd' van de *Colosso* bestaan verschillende interpretaties. Het beeld zou een personificatie zijn van een oeroude, mythische reus tijdens de scheppingsdaad – waarbij zijn hoofd een personificatie van het nog onaffe landschap zou zijn. Het hoofd kan ook gezien worden als een letterlijke uitbeelding van hoe de Apennijnen heel het Italiaanse schiereiland van water voorzien: uit de mond van de reus kan water het meer instromen.[79]

Een laatste overeenkomst ten slotte betreft de maatvoering: Giambologna speelde evenals Mueck met schaal: zijn 11 meter hoge *Colosso dell'Appennino* is in de kern immers een miniaturisering van zijn onderwerp: het bestaande gebergte van de Apennijnen.

Colosso dell'Appennino is een gelaagd kunstwerk. Het thematiseert de diffuse grens tussen natuur en cultuur. Dat doet het niet alleen door wat het voorstelt, maar ook door hoe het is geconstrueerd. De berg waarop de reus zit, herbergt kamers (het hoofd is een uitkijkpunt) en kunstmatige grotten, fonteinen en zogenaamde automata: als bezoekers van de tuin op een traptrede stapten, werden ze natgespoten.

Het motief van de gigant was populair in de zestiende-eeuwse tuinarchitectuur. Susan Stewart merkt hierover op:

> 'the gigantic becomes an explanation for the environment, a figure on the interface between the natural and human. […] Our impulse is to create an environment for the miniature, but such an environment is impossible for the gigantic: instead the gigantic becomes our environment, swallowing us as nature or history swallows us.' [80]

De allusie op Giambologna's *Colosso* verrijkt onze lezing van *Wild Man*. Ze verdiepen het motief van de tegenstelling natuur – cultuur, dat ook al in de 'wildeman'-allusie manifest was. Het kunstwerk stelt de kijker vragen, die niet alleen gaan over zijn verhouding tot anderen, maar ook over die zich verhoudt tot de natuurlijke wereld om zich heen.

5. *Drift* (2009: afbeelding 39)

Drift toont een volwassen man op een lichtgroen luchtbed. Hij draagt niet meer dan een boxershort met blauw-witte plantenprint en enkele accessoires: een zonnebril, een ketting, een horloge en een armbandje. Zijn teruggetrokken haargrens, de grijze haren tussen zijn

[79] Morgan (2016), p. 123.

[80] Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, 1984, p. 89. Geciteerd in: Morgan (2016), p. 116 en 198.

donkerblonde kapsel en een grijze stoppelwaas op zijn gelaat suggereren dat hij van middelbare leeftijd is. De plooien in zijn zij en rimpels rondom polsen en enkels (zie: afb. 39-B) ondersteunen de interpretatie dat deze man er al decennia op heeft zitten.

De figuur lijkt ontspannen te liggen, met zijn armen vrij wijd uitgestrekt, alsof hij ze te rusten legt op het water. *Drift* is tentoongesteld in onder meer London, Parijs, Victoria (Australië) en Fort Worth (VS), steeds als enige werk tegen een blauw gekleurde achterwand. De man is ongeveer twee derde van levensgroot. "Contact" met hem maken, is bijna onmogelijk: op de blauwe achtergrond lijkt hij weg te drijven, zodra je als toeschouwer dichterbij komt. En dan heeft hij ook nog eens een zonnebril op. Kijk je nog eens goed, dan dringt zich de vraag op hoe ontspannen de man is: zijn armen vertonen spierspanning en zijn mond is licht neergebogen.

Intertekst

De verticale positie van een eigenlijk horizontale houding brengt het bekendste beeld met gespreide armen in de westerse cultuur in herinnering: de gekruisigde Christus. Verschillende clues versterken deze associatie. Allereerst hangt *Drift* boven ooghoogte, zodat de toeschouwer er (net als in kerken en kapellen) voor naar omhoog moet kijken.[81] De lendendoek is vervangen door een zwembroek, de doornenkroon door een zonnebril. Ook de opvallend naar beneden wijzende voeten (zie afb. 39-B) functioneren als interteksteem: ze doen denken aan de genagelde voeten van veel kruisbeelden. Vanachter zijn zonnebril lijkt de figuur bijna uitdrukkingsloos op de toeschouwer neer te zien.

Eén detail onderstreept de kruisigingsallusie: het horloge dat de man draagt (afb. 39-A), laat 09:42 a.m. zien als tijd. Volgens *Marcus 15:25* zou Jezus ongeveer drie uur na zonsopgang (dat wil zeggen rond 9 uur in de ochtend) gekruisigd zijn.[82]

Cranny-Francis ziet een zekere 'passieve agressie' (zie de gespannen spieren) en maatschappij-kritiek in het werk. Het beeld geeft commentaar op de moderne mens, die zijn kruis moet dragen in de vorm van verveling:

> 'The profanity of the transposition reflects back onto the figure as an indictment of his lack of awareness, which is to say, the lack of awareness of those whose lives are so comfortable, yet empty, that even they cannot understand their own discontent.' [83]

De intertekstuele lading van het beeld is onmiskenbaar en versterkt de ambiguïteit van het werk. De kijker probeert het profane plaatje en de christelijke connotatie met elkaar te verbinden. "Lijdt" de man – onwetend of niet – of dobbert hij alleen maar ontspannen in een zwembad? Neemt hij alle tijd of drijft hij langzaam van ons weg, terwijl zijn tijd opraakt? Paton formuleert een algemeen antwoord, waarin hij aan de titel refereert:

[81] Op de overzichtstentoonstellingen over Mueck in Hauser & Wirth (London, 2012) en in Fondation Cartier (Parijs, 2013) hing *Drift* als enige kunstwerk alleen (en uitgelicht) op een verduisterde zaal: een manier van tentoonstellen die bijdroeg aan een gewijde sfeer.

[82] Vgl. Witkowski (2013).

[83] Cranny-Francis (2012), p. 21

> 'Life, Mueck seems to be saying, cannot be divided up into minor moments and grand ones. We are on the journey even when – especially when – we appear to be doing nothing. We are all profoundly adrift.' [84]

6. *Still Life* (2009: afbeelding 30)

Aan een touw met een haak hangt een geplukte kip; haar poten zijn samengebonden met ijzerdraad. De buikholte is leeggehaald. Het beest is net gewassen: aan haar snavel hangt nog een waterdruppel. Half doorschijnend spant het vel om borst en dijen. Bovenin de borst gaapt een snede in het bleke, bobbelige vel, die inkijk geeft in geelachtige vet- en vleesweefsels (afb. 30-A).

De voorstelling doet denken aan hoe, in zuidelijke landen, gevilde beesten hangen achter de toonbanken van slager of poelier. Waar Mueck er in zijn beeldhouwkunst naar streeft om menselijke figuren "tot leven te wekken", lijkt hij zich bij dit dierlijke wezen een nieuwe technische uitdaging te hebben gesteld:

> 'For Mueck, too, the subject presents a technical challange and a formal exercise in the description of scaly and clammy textures, in a bruise-toned palette of pinks, blues and purples with livid highlights in fresh blood-red.' [85]

Bevreemdende ervaring voor de museumbezoekers: het karkas is zo groot als een mens. Het opgeblazen formaat van de kip heeft een dubbele uitwerking. Cranny-Francis rapporteert dat *Still Life* een zeker horroreffect lijkt te hebben: op de expositie die zij meerdere keren heeft bezocht, stapten relatief weinig bezoekers op het werk af.[86] Aan de andere kant houdt het werk een spiegel voor. Door zijn scrutineuze weergave tot op het kleinste detailniveau (ontdek op afb. 30-B hoe de kip bijna menselijke vingers en teennagels heeft) en door zijn menselijke grootte confronteert *Still Life* de kijker met diens eigen lichamelijkheid. Het nodigt hem zelfs uit tot een vorm van identificatie:

> 'Mueck has modelled dead meat and given it a kind of humanity.' [87]

Intertekst

Still Life lijkt geen specifieke intertekst te hebben, al vertoont het beeld zeker opvallende overeenkomsten met de aan een keukenluik opgehangen dode kip die William Michael Harnett in 1888 schilderde (afb. 31). Waarschijnlijker dan een directe link tussen beide werken is dat zowel Harnett als Mueck zich heeft laten inspireren door het Nederlandse genre van het stilleven, dat vooral in de zestiende- en zeventiende eeuw populair was. Schilderstukken presenteerden de opbrengst van de jacht, het aanbod op de markt en de versvoorraad in de keuken met een hoge graad van naturalistische perfectie. Onder anderen Jan Weenix (zie afb. 32) en Melchior d'Hondecoeter schilderden op hun jachtstukken pluimvee en gevogelte;

[84] Paton (2010), p. 105.

[85] Greeves (2010), p. 107.

[86] Cranny-Francis (2012), p. 17.

[87] Greeves (2010), p. 111.

alleen lieten zij het verendek van de vogels altijd intact. Stillevens met naakte dieren of delen van dieren waren veel zeldzamer; het bekendst zijn waarschijnlijk de halve koe in de vleesstal van Pieter Aertsen (afb. 33) en de *Geslachte os* van Rembrandt.

Anders dan de (niet zelden exotische) vogels en de grote stukken rund bij de genoemde schilders heeft Mueck gekozen voor een allergewoonste hen. Een alledaags huisdier. Het is een onderwerpskeuze die de afstand tussen object (dier) en subject (toeschouwer) verkleint.

Susanne Greeves merkt op dat ook een vormkenmerk van *Still Life* bijdraagt aan de identificatiemogelijkheid van de toeschouwer: de vleugels van de vogel hangen uit en die 'pathetische armstompjes, in overgave uitgespreid' geven het beeld de vorm van een omgekeerde crucifix. De crucifixvorm kwamen we al tegen in *Drift* en is ook herkenbaar in een ouder werk van Mueck: *Baby* (afb. 32).[88]

De allusie op het stillevengenre roept de notie van vergankelijkheid op: op zeventiende-eeuwse stillevens is het zogenaamde *vanitas*-motief alomtegenwoordig. Die houden de kijkers voor dat niet alleen het afgebeelde, maar ook zijzelf voorbijgaan. Memento mori: dit thema, dat we al tegenkwamen in *Dead Dad*, wordt in *Still Life* opnieuw verbeeld.

7. *Youth* (2009: afbeelding 26)

Een zwarte tiener tilt zijn T-shirt op, om te zien waar het bloed op zijn verder witte shirt vandaan komt. Hij staat op blote voeten en draagt een laag uitgesneden spijkerbroek. Boven zijn baggy jeans steken het elastiek en merk van zijn boxershort uit. Deze modebewuste details maken hem een jongen van deze tijd, als niet in gangsta- dan toch zeker in hiphop-style. Met zijn rechterhand houdt de adolescent zijn shirt omhoog, terwijl zijn andere hand net zijn huid aanraakt. Hij kijkt naar beneden. Kan hij de steekwond in zijn zij zien? De plooien in het textiel lijken hem nog net het zicht op de wond te ontnemen. De frons in zijn voorhoofd laat zien dat de jongen verbaasd op onderzoek is: wat is hem overkomen?

Youth laat opnieuw op overgangsmoment zien. De sculptuur zou een film-still kunnen zijn. Het bewustzijn van de jongen bevindt zich tussen vraag en antwoord, ongeloof en weten, leven en dood misschien zelfs. Tussen kwetsbare onschuld en jeugdige overmoed ook. Net als de werken *Drift* en *Wild Man* veronderstelt *Youth* een narratief: wat is hier gebeurd?

<u>Intertekst</u>

De bloedende steekwond in de rechterzij is een bekend iconografisch motief. Het is een van de stigmata, de vijf wonden die Christus aan het kruis zouden zijn toegebracht. Volgens de overlevering is de wond in Christus' zij toegebracht door een Romeinse soldaat met de naam Longinus, die bij het kruis wachthield en met zijn lans (NB: het Griekse woord "lonchè" betekent: lans) wilde toetsen of Jezus (al) gestorven was. Uit de snede zouden bloed en water hebben gevloeid. Theologen hebben het stigma verbonden met de eucharistie (bloed) en

[88] Greeves (2010, p. 109) noteert dat de houding van deze babyfiguur die is van een aan zijn voeten omhooggehouden pasgeboren baby.

doop (water) – en zelfs met de geboorte van de Kerk (vergelijk de eerdere geboorte van Eva uit een rib van Adam).[89]

De wond is afgebeeld op veel kruisbeelden en piëta's, zoals op *De maagd Maria toont de Man van smarten* van Hans Memling (afb. 29). Caravaggist Giovanni Antionio Galli heeft een Christus geschilderd die de wond openhoudt en de kijker direct aankijkt. Uit zijn blik spreken verbazing en onbegrip (afb. 27). Het bekendste schilderij dat het stigma centraal stelt is van Caravaggio zelf. Het toont de heilige Thomas, die samen met twee apostelen hun uit de dood herrezen Meester is tegengekomen maar niet direct in diens wederopstanding gelooft (afb. 28). Christus toont zich empathisch en presenteert zijn wond. Thomas doet proefondervindelijk onderzoek en bekijkt de steekwond niet alleen, nee, hij betast die zelfs: Caravaggio focust op precies het moment tussen zien en voelen of ervaren. Thomas steekt zijn vinger letterlijk in het lichaam van Christus. Door de huidplooi boven de wond uit te lichten accentueert de schilder de vleselijkheid van Christus. Die lichamelijkheid onderstreept de dualiteit van de figuur Jezus Christus: die is (tot twee keer toe) vleesgeworden mens én God. Zowel Caravaggio als Galli plaatst de toeschouwer in de rol van Thomas en nodigt hem uit om (eventueel) ongeloof te laten varen.

In Muecks sculptuur zien we opvallende intertekstemen van beide schilderijen terug: de open wond, de opzijgehouden kledingplooien en de centrale plaats van beide handen. De jongen incorporeert de positie van zowel de christusfiguur als Sint-Thomas: hij toont de kijker zijn wond én kan zelf nog niet bevatten wat er gebeurd is (ook het gefronste voorhoofd is een terugkerend motief). Van een lans zal in onze moderne tijd geen sprake zijn geweest, maar een messteek in een straatgevecht is heel goed denkbaar. En waar Caravaggio vuil onder de nagels van Thomas schilderde, suggereert Mueck niet alleen met de outfit van zijn personage dat die een jongen van de straat is: laten de teennagels op zijn blote voeten niet ook vieze randen zien? Verschillende duiders van het beeld schetsen een context van (Londens) bendegeweld in de jaren '00.[90]

Cranny-Francis merkt op dat het miniatuurformaat van het beeld en de huidskleur van de jongen de kijker confronteren met aannames of vooroordelen:

> 'the tiny size of the figure is not simply a sentimental choice, equating small size with vulnerability; rather it deploys this common semiotic assumption (small = vulnerable) to challenge the assumptions and preconceptions that deflect us from recognizing the vulnerability that is a function of their youth and inexperience, and also of living in a society that conventionally positions [young Black men] as 'problematic' and 'potentially dangerous' because they are Black.' [91]

[89] Goosen (1997), p. 166.

[90] Vgl. Cranny-Francis (2017), pp 14-16; Joustra (2020), p. 72-73; Roosen (2017), p. 212; en Sharp (2021).

In Edwards (2016) spreekt Ron Mueck zich hierover uit: 'I was influenced by news stories, not photographs. There was an insane amount of knife crime among teenage boys occurring in London at the time. Some amazingly similar photos emerged after I had made the sculpture. No model was used for the work. I guess the pose I settled on was quite a natural one in the circumstances I was depicting. And of course the image of Christ showing Doubting Thomas his wound was in the mix.'

[91] Cranny-Francis (2012), pp. 14-15.

Door zijn sculptuur *Youth* te noemen, geeft Mueck aan dat het werk iets zegt over de jeugd. Kinderen en jongeren raken wel vaker gewond zonder dat ze direct doorhebben wat er aan de hand is. Maar door de diverse visuele intertekstuele referenties verkrijgt *Youth* meer zeggingskracht. Voor verrijzenis of verlossing lijkt geen plaats bij Mueck. Zijn jongensfiguur kan niettemin gelezen worden als een moderne martelaar. Caravaggio en Mueck:

> 'spreken op verschillende manieren over de broosheid van wezens, over het leven en de heiligheid die eraan wordt toegekend.' [92]

Aldus geeft *Youth* uitdrukking aan menselijke concepten of waarden. Het werk nodigt uit om te reflecteren over noties als kwetsbaarheid, sterfelijkheid en verantwoordelijkheid. In hoeverre kunnen we jongeren verantwoordelijk houden voor hun niet altijd verantwoordelijke gedrag?

> '*Youth* asks questions about the sin's of today's society. […] [Its] ambiguity is meaningful and holds many possible answers. Is he another Christ or perhaps another scapegoat, burdened with the sins of others and left to die far away in a metaphorical "wilderness"? […] *Youth* first and foremost demands an interrogation of our own sins and their consequences.' [93]

Conclusie

Het hyperrealistische oeuvre van Ron Mueck bevat diverse referenties aan bekende kunstwerken en artistieke motieven uit de westerse cultuurgeschiedenis. In deze afsluitende paragraaf bespreek ik enkele typen verwijzingen. Wat voor kunstwerken en tradities herneemt zijn werk? En hoe dragen de allusies bij aan hoe kijkers zijn sculpturen lezen?

De meest in het oog springende interteksten betreffen kunstwerken uit de christelijke traditie. *Drift*, *Still Life* (en *Baby*) variëren alle op de iconografie van Christus aan het kruis. Door zijn opvallende gelijkenissen met Holbeins *Het lichaam van Christus in het graf* en door het miniatuurformaat roept *Dead Dad* beelden op van piëta's. *Youth* knipoogt nadrukkelijk naar schilderijen die een scène uit het verhaal van de ongelovige Thomas verbeelden.

Wat opvalt, is dat Mueck zich weliswaar bedient van christelijke beeldentaal, maar geen religieuze lading geeft aan zijn kunst. Zijn kunstwerken functioneren in een moderne, overwegend seculiere wereld en gaan over mens-zijn überhaupt. De allusies op de overleden of weer opgestane christusfiguur activeren bij de kijker wel noties over humanistische waarden als kwetsbaarheid en sterfelijkheid:

> 'Evidently Mueck's *Dead Dad* cannot be seen as an interpretation of Christian iconography, or as conveying any religious kind of spirituality. Many of his other works are an emphatic portrayal of the very human vulnerability of anonymous contemporary characters—an old lady or a man in a boat, or a woman and her baby in the moments

[92] Deuzèmes (2022): 'parlent de la fragilité des êtres par des biais différents, de la vie et du sacré qu'on lui confère'. (Vertaling van mij, MdB).

[93] Joustra (2020), p. 72-73.

> after giving birth. These sculptures, endowed with an uncanny bodily presence, have an element of what Eleanor Heartney has called "incarnational imagination."' [94]

Anders dan Alexandrova in bovenstaand citaat zou ik willen stellen dat Mueck wel degelijk speelt met elementen uit de christelijke iconografie. Zijn allusies activeren immers juist het idee van Christus als mens: de mens als empathisch en twijfelend wezen en de mens in zijn vergankelijke lijfelijkheid. Christus als humanistisch icoon.

De kracht van het lichaam als metafoor verbindt ook een tweede groep interteksten. In zijn kunst zoekt Mueck naar krachtige beelden die meer zijn dan een technisch knappe mimetische weergave in 3D. Hij wil dat zijn beelden intrigeren, de blik van de kijker vasthouden en vragen oproepen. Refrein in de analyses in dit hoofdstuk: de sculpturen zijn ambigu en kunnen op verschillende, vaak tegengestelde wijzen gelezen worden. Met zijn voorkeur voor beelden met een grote visuele kracht is Mueck gefascineerd door artistieke vormen, 'menselijke' figuren, uit wier houding of verschijning ambivalentie spreekt. Houdingen waarin uiterlijk en innerlijk weerbarstig samengaan. Om op Baxandalls brief-theorie te variëren: de engel van Tiepolo, de reus van Giambologna en de hurkende jongeman van Michelangelo zullen in Muecks artistieke adressenboek hebben gestaan. Hij heeft alle drie de oorspronkelijke figuren verder 'vermenselijkt' en laat in zijn sculpturen nieuwe betekenissen oplichten. En ook hier geldt weer: met zijn allusies schrijft Mueck zichzelf dankbaar (Prettejohn!) de humanistische artistieke traditie in.

Tot slot heeft de intertekstualiteit in Muecks oeuvre een extra effect op hoe het publiek zijn beelden beschouwt. De allusies nodigen de kijker nadrukkelijk uit om het werk ook *intertekstueel* te lezen. In de woorden van Alexandrova:

> 'On an iconic level, Mueck's citation of Holbein's Dead Christ Entombed is not only a motif employed because of its visual power to convey death; the image itself also functions as a frame in which the body of an anonymous contemporary man is "placed." The "truth" of representation is undermined by Mueck's citation of Holbein's painting, which clearly indicates to a spectator familiar with it that what is before him is an artificial image, made by an artist. In Mueck's case, then, next to the meaning—confrontation with one's own mortality, the corporeal logic, irreversibility, and mourning—another meaning emerges, one related to art, artifice, and skill.' [95]

De referenties naar bestaande kunstwerken werken als kleine weerhaakjes, die de toeschouwer steeds weer de spiegel voorhouden dat wat hij ziet *niet echt* is – en hem tegelijk uitnodigen om op zoek te gaan naar andere verwijzingen, méér interteksten en meer betekenissen.

Zoals ik aan het begin van dit hoofdstuk al heb aangegeven, heb ik mijn onderzoek beperkt tot zeven kunstwerken. Het werk van Mueck bevat zeker meer intertekstualiteit. Het loont de moeite om het onderzoek uit te breiden. Dan zouden ook sculpturen meegenomen kunnen worden die in meer algemene zin (minder intensief 'visueel') refereren aan kunsthistorische beelden, symbolen en verhalen (bijvoorbeeld sprookjes). Cranny-Francis (2012) geeft van enkele sculpturen een deconstructivistische lezing. Enkele vragen die haar artikel oproept heb

[94] Alexandrova (2017), pp. 55.

[95] Alexandrova (2017), pp. 55-57.

ik in mijn analyses aangestipt. Het zou interessant zijn om in een omvangrijker onderzoek te betrekken welke culturele en filosofische vragen het werk van Mueck nog meer stelt.

Bibliografie

Algemeen

Alexandrova, Alena, 'Introduction: Situating Contemporary Art and Religion' en 'Images Between Religion and Art'. In: *Breaking Resemblance. The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*. New York: Fordham University Press, 2017, pp. resp. 1-15 en 98-126.

Baxandall, Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven & London: Yale University Press, 1985.

Bloom, Harold, 'Coleridge: The Anxiety of Influence'. In: *Diacritcs*, Vol. 2, No. 1 (1972), pp. 36-41.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1997 (1973).

Bryson, Norman, 'Intertextuality and Visual Poetics'. In: *Style*, Vol. 22, No. 2 (1988), pp. 183-193.

Claes, Paul, *Echo's echo's. De kunst van de allusie.* Amsterdam: De Bezige Bij, 1992 (oorspr. 1988).

Cranny-Francis, Anne, 'Sculpture as deconstruction: the aesthetic practice of Ron Mueck.' Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC: Sage Publications: *Visual Communication,* Vol 12, No. 1 (2012), pp. 3–25.

Dejager, Zoë, *De hyperrealistische voorstelling van de mens in de hedendaagse beeldhouw-kunst: een vergelijkende studie tussen Duane Hanson, John de Andrea en Ron Mueck.* Masterscriptie Universiteit Gent, 2008-2009.

Friedlander, Jennifer, 'Belief and the Aesthetic Destruction of Reality'. In: *Discourse*, Vol. 35, No. 3 (2013), pp. 384-399.

Goosen, Louis, *Van Andreas tot Zacheüs. Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*. Nijmegen: SUN, 1997.

Huerta, Monica Ines, *Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck.* Dissertation, University of Michigan, 2010.

Jonckheere, Koenraad, *Another History of Art. 2500 jaar Europese kunstgeschiedenis.* Veurne: Hannibal Books, 2020.

Landwehr, Margarete, 'Introduction: Literature and the Visual Arts: Questions of Influence and Intertextuality.' In: *College Literature,* Vol. 29, No. 3 (2002), pp. 1-16.

Moorman, Eric M.; Uitterhoeven, Wilfried, *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen: SUN, 1992 (1987)

Morgan, Luke, *The Monster in the Garden: reframing Renaissance landscape design.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.

Morgan, Thaïs E., 'Is There an Intertext in this Tekst? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality.' In: *American Journal of Semiotics.* Vol. 3, No. 4 (1985), pp. 1-40.

Müller, Silke, 'Sinnliche Präsenz und lebendige Gegenwart. Ron Muecks Bildmagie'. In: Fleckner, Uwe & Iris Wenderholm, *Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Boston: De Gruyter, 2017, pp. 137-157.

Prettejohn, Elizabeth, *Modern Painters, Old Masters. The Art of Imitation from the Pre-Raphaelites to the First World War*. New Haven & London: Yale University Press, 2017.

Raine, Craig, 'Mueck at Kanazawa', 2008. In: Craig Raine, *More Dynamite. Essays 1990-2012.* London, Atlantic Books, (e-book), 2013.

Roosen, Aaron, *Art & Religion in the 21st century.* London: Thames Hudson, 2017 (oorspr. 2015).

Wells, Rachel, *Scale in Contemporary Sculpture. Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size.* Farnham: Ashgate, 2013.

Catalogi en monografieën

Adams, Brooks; Jardine, Lisa; Maloney, Martin (e.a.), *Sensation. Young British Artists From the Saatchi Collection*. London: Royal Academy of Arts, 1997.

Amar, Talia; Landau, Suzanne; Barber, Anna, *Bizarre Perfection.* Jeruzalem: The Israel Museum, 2008.

Bastian, Heiner; Greeves, Susanna; Bastian, Céline, *Ron Mueck.* Berlin: Neue Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 2005.

Bastian, Heiner, 'On Several Sculptures by Ron Mueck'. In: Bastian e.a. (2005), pp. 54-68.

Blyth, Jenny, *Young British Art. The Saatchi Decade*. London: Booth-Clibborn Editions, 1999.

Cheng, Meiya, 'Ron Mueck'. In: Lai (2006), p. 101.

Cogeval, Guy, *Masculin / masculin: L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours.* Parijs: Flammarion, 2013.

Gott, Tedd, 'Wild Men of the Woods'. In: Hurlston (2010), pp. 78-83.

Greeves, Susanne; Wiggins, Colin, *Ron Mueck*. London: National Gallery, 2003.

Greeves, Susanne, 'Ron Mueck: A Redefenition of Realism'. In: Greeves & Wiggins (2003), pp. 43-62 en Bastian e.a. (2005), pp. 26-41.

Greeves, Susanna, 'Things of the Flesh'. In: Hurlston (2010), pp. 106-111.

Grynsztjen, Madeleine, *Supernova: art of the 1990s from the Logan collection*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2003.

Hoenjet, Frank; Modderkolk, Linda, *Child in Time. Visies van hedendaagse kunstenaars op jeugd en adolescentie.* Helmond: Gemeentemuseum Helmond, 2003.

Hurlston, David, *Ron Mueck*. Victoria: National Gallery of Victoria, 2010.

Joustra, Joost, *Sin. The Art of Transgression*. London: National Gallery, 2020.

Lai, Hsiangling, *SlowTech.* Taipei: Museum of Contemporary Art, 2006.

Letze, Otto; Ansenk, Emily; Perrel, Franklin Hill; Jooren, Marieke, *Hyperrealisme. Sculptuur.* Zwolle: Waanders, 2018.

Letze, Otto, 'Conditio humana: het beeld van de mens in de spiegel van de hyperrealistische sculptuur.' In Letze e.a. (2018), pp. 12-31.

Nakabayashi, Kazuo; Kuraya, Mika; Hosaka, Kenjiro, *A perspective on Contemporary Art: Continuity / Transgression*. Tokyo: The National Museum of Modern Art, 2002.

Ndalianis, Angela, 'Boy Wonder'. In: Hurlston (2010), pp. 94-99.

Overbeeke, Sonja, *Ron Mueck*. Haarlem: De Hallen, 2003.

Paton, Justin: 'A Man In Time'. In: Hurlston (2010), pp. 100-105.

Sharp, Jasper, 'Ron Mueck. 25 Years of Sculpture 1996-2021'. Exhibition Essay bij de overzichtstentoonstelling van Thaddaeus Ropac, Londen, 2021.

Stremmel, Kerstin, 'Dead Dad'. In: Stremmel, Kerstin; Uta Grosenick, *Realism*. Keulen: Taschen, 2004. Pp. 68-69.

Swarts, Susanne; Bos, Barbara; Cousijn, Marian (e.a.), *Highlights Collectie Voorlinden*. Wassenaar: Voorlinden, 2017.

Tanya Sirakovich, 'Ron Mueck, Two Women, 2005'. In: Amar (2008), pp. 64-67.

Trumble, Angus, 'Dead Dad'. In: Hurlston (2010), pp. 36-41.

Syson, Luke; Wagstaff, Sheena; Bowyer, Emerson Bowyer; Kumar, Brinda, *Like Life. Sculpture, Color and The Body*. New York City: Metropolitan Museum of Art, 2018.

Wiggins, Colin, 'Ron Mueck at the National Gallery'. In: Greeves (2003), pp. 19-41.

Overige artikelen en media

Buiter, Rob, 'De exotische mens tentoongesteld'.Gepubliceerd op: *NEMO Kennislink*, 5 april 2013.

Cranfield, Nicholas, 'How heaven becama as Spanish as the Armada'. In: *Church Times*, 21 oktober 2009. (Geraadpleegd op 29 juli 2022).

Deuzèmes, Jean, 'L'incrédulité selon le Caravage et Ron Mueck. Les figures de Thomas'. Gepubliceerd op: Saint-Merry Hors-les-Murs, 15 april 2022. Geraadpleegd op 21 juli 2022.

Edwards, Owen, 'The Hyperreal Magnetism of Ron Mueck's Truly Huge "Big Man"'. In: *Smithsonian Magazine*, 29 september 2016.

Glueck, Grace, 'Giant Baby, Dead Dad and Others, Realer Than Real'. In: *The New York Times*, 10 november 2006.

Graham-Dixon, Andrew, 'Father Figure'. In: *Sunday Telegraph Magazine*, 16 april 2000, pp. 20-21.

Hagan, Sean, 'Ron Mueck: From Muppets to motherhood'. In: *The Guardian*, 6 augustus 2006.

Ivanova, Elena, 'More Real than Real. 'From the Womb to the Grave: The Journey of Life by Ron Mueck at MFAH'. In: *ISSUE*, Volume 23, No. 7 (2017), pp. 4-5.

James, Bruce, 'Stand and Deliver'. In: *Sydney Morning Herald*, 1 januari 2003, p. 18.

Landi, Ann, 'Ron Mueck: Beyond the Movies'. In: *Sculpture Review*, Volume 58, No. 3 (2009), pp. 24-31.

Leydier, Richard, 'Le réalisme de Ron Mueck'. In: *Art Press*, No. 288, pp. 24-28, 2003.

Mc Ateer, Susan, 'Ron Mueck. Wild Man, 2005'. Gepubliceerd op: https://www.tate.org.uk/art/artworks/mueck-wild-man-ar00034, februari 2015. (Geraadpleegd op: 20 juni 2022).

Palmer, Judith, 'Eyeball to eyeball with Mueck and his works.' In: *The Independent*, 2 juni 1998.

Raine, Craig, 'The Body Beautiful'. In: *The Guardian*, 12 augustus 2006.

Sitzia, Emilie; Louise Palmer: '"Wild Man". Floortalk with artist Louise Palmer.' Christchurch Art Gallery, 20 oktober 2010. Zie: http://emiliesitzia.com/lectures/. (Geraadpleegd op 19 juli 2022).

Strongman, Lara, 'Studio Visit. Ron Mueck'. In: *B.196* (2019). Online publicatie op: https://christchurchartgallery.org.nz/bulletin/196/studio-visit (geraadpleegd op: 12 juni 2022).

Tanguy, Sarah, 'The Progress of *Big Man*: A Conversation with Ron Mueck'. In: *Sculpture. A Publication of the International Sculpture Center*, V3 No. 6 (2003).

Treves, Letizia, 'Tiepolo's "Allegory With Venus and Time"'. Videolezing op de website van The National Gallery, 2021. (Geraadpleegd op 25 juli 2022).

Webberman, Rachel, 'Deities, Angels, and Allegories: Winged Figures of the NCMA'. Gepubliceerd op: ncartmuseum.org, 22 juli 2021. (Geraadpleegd op 25 juli 2022).

Witkowski, Viktor, 'Ron Mueck At The Fondation Cartier'. Gepubliceerd op: Same Old Art, 10 juli 2013 (geraadpleegd op: 18 juli 2022).

Bijlage: kunstwerken

Afbeelding 1: Ron Mueck, Pinocchio *(H 84 x W 20 x D 20 cm; polyesterhars, glasvezel, synthetisch haar, katoen). Collectie Amy en John Phelan, Aspen en Palm Beach, en Anthony d'Offay, Londen, 1996.*

Afbeelding 2: Ron Mueck, Boy *(H 450 cm; polyesterhars, glasvezel, hout, staal, katoen). Hier te zien in Arsenale, Venetië. Tegenwoordig te zien in: ARoS Aarhus Art Museum, 1999.*

Afbeelding 3: Ron Mueck, Dead Dad *(H 20 x W 102 x D 38 cm; siliconen, polyurethaan, styreen, haar). Chicago: Stefan T. Edlis Collection, 1996-1997.*

Afbeelding 4: Hans Holbein de Jongere, Het lichaam van Christus in het graf *(H 30 x W 220 cm; tempera op paneel). Kunstmuseum, Bazel, 1522.*

Afbeelding 5: Gregorio Fernández, Cristo yacente *(H 46 x W 191 x D 74 cm; hout, verf, ivoor, glas, stierenhoorn). Valladolid: Museo Nacional de Escultura , 1625-1630.*

Afbeelding 3-A: Ron Mueck, Dead Dad *(detail).*

Afbeelding 6: Ron Mueck, Big Baby 2 *(H 85 x W 71 x D 70 cm; polyesterhars, glasvezel, siliconen, synthetisch haar). Rotterdam: Caldic Collectie, 1997.*

Afbeelding 7: Ron Mueck, Old Woman in Bed *(H 24 x W 95 x D 56 cm; polyesterhars, glasvezel, siliconen, polyurethaan, synthetisch haar, katoen, polyester). Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2002.*

Afbeedling 8: Man in Blankets *(H 43 x W 60 x D 71 cm; polyesterhars, glasvezel, polyurethaan, synthetisch haar, wol). Marguerite and Robert Hoffman, Dallas, 2000.*

Afbeelding 9: Ron Mueck, Mother and Child *(detail; H 24 x W 89 x D 38 cm; polyesterhars, glasvezel, siliconen, synthetisch haar). München: Museum Brandhorst, 2001.*

Afbeelding 10: Ron Mueck, Big Man *(2000, H 206 x W 117 x D 209 cm; polyesterhars, glasvezel). Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC, 2001.*

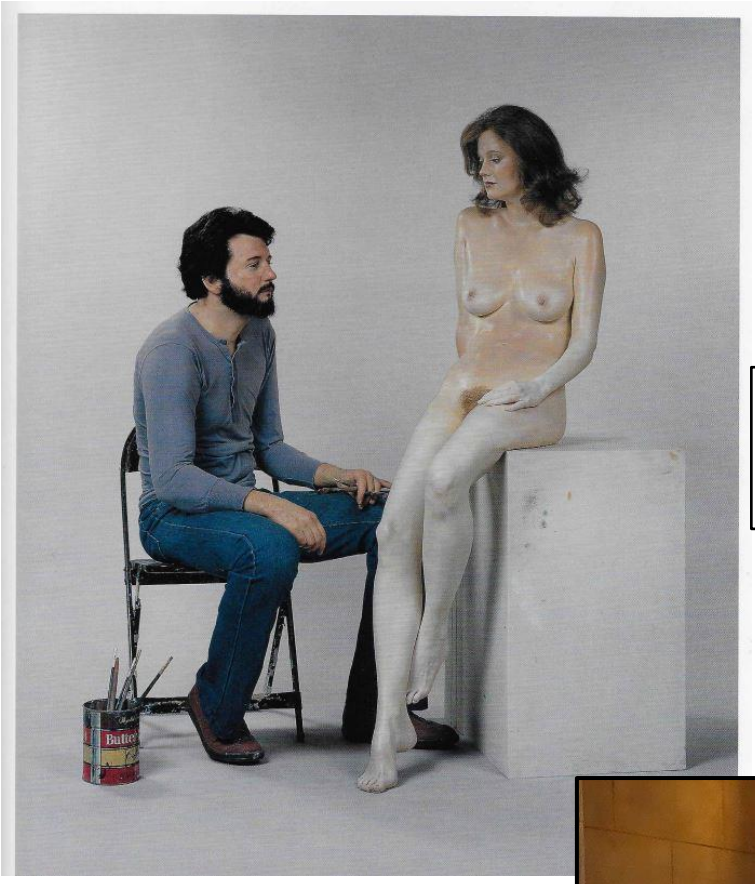
Afbeelding 11: Ron Mueck, Ghost *(H 202 x W65 x D 80 cm; polyesterhars, glasvezel, siliconen, synthetisch haar, katoen). Liverpool: Tate Gallery, 1998.*

Afbeelding 12: Duane Hanson, House Painter *(H 180 x W 64 x D 68 cm; mixed media)*. Catherene and John Madar Collection, 1984/88.

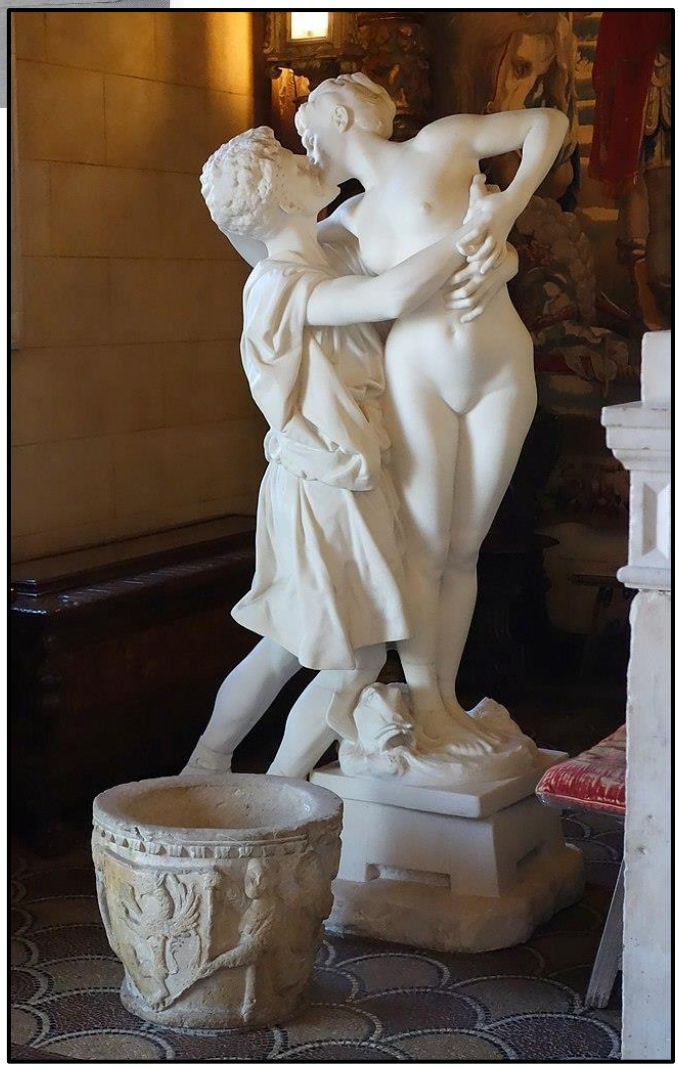
Afbeelding 13: Duane Hanson, Tourists II *(lifesize; mixed media). Florida: Collection Hanson, 1988.*

Afbeelding 14: John DeAndrea, Dying Gaul *(H 64 x W 160 x D 64 cm; painted bronze en mixed media). 2010.*

Afbeelding 15: John DeAndrea, Linda *(detail; H 27 x W 58 x D 170 cm; polyvinyl, haar en olieverf). Denver Art Museum, 1983. Rood omcirkeld: afdruk van kledingstuk.*



Afbeelding 16: John De Andrea, Self-Portrait With Sculpture *(H 158 x W 81 cm x D 62 cm; polyvinyl en olieverf). New York City: Metropolitan Museum, Collection of Foster Goldstrom, 1980.*

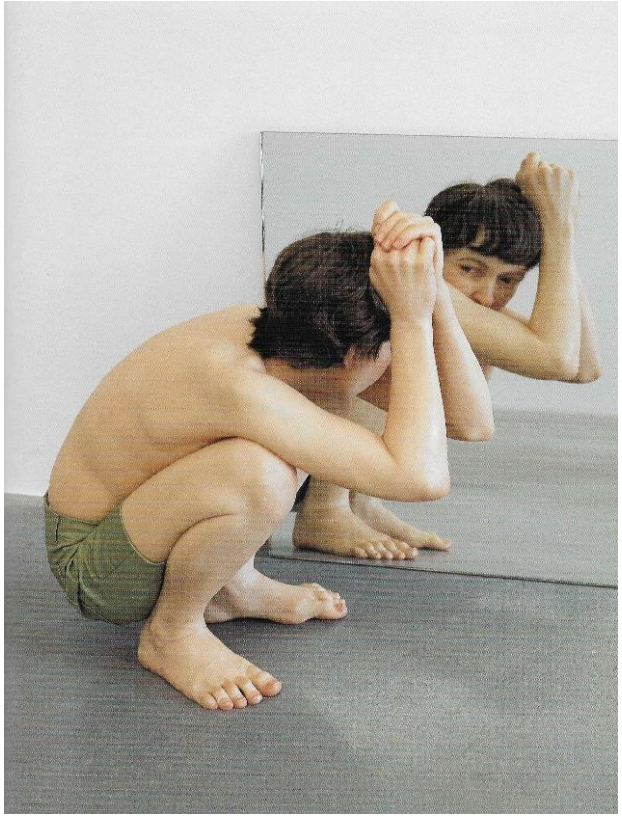


Afbeelding 17: Jean-Léon Gérôme, Pygmalion en Galatea *(H 193 cm; marmer). California State Parks: Hearst Castle, 1890.*

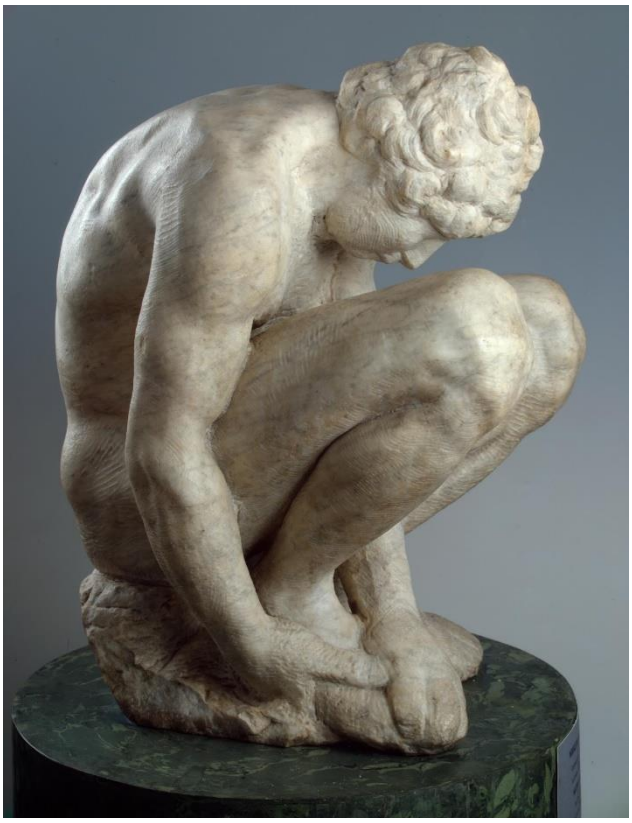
Afbeelding 18: Gustave Courbet, L'Atelier du Peintre *(detail; olieverf op doek). Parijs: Musée D'Orsay (1855).*

Afbeelding 19: John De Andrea, Allegory: After Courbet *(H 172 x W 152 x D 190 cm; polyvinyl acetaat en siliconen,* olie*verf en synthetisch polymeerverf). Perth: The Art Gallery of Western Australia, 1988.*

Afbeelding 20: Frederick Sandys, Medea *(H 61 x W 46 cm; olieverf op paneel met bladgouden achtergrond). Birmingham Musem & Art Gallery, 1869.*



Afbeelding 21: Ron Mueck, Crouching Boy *(H 43 x W 46 x D 28 cm; polyesterhars, glasvezel, synthetisch haar, stof, spiegel). Privécollectie, 1999-2002.*



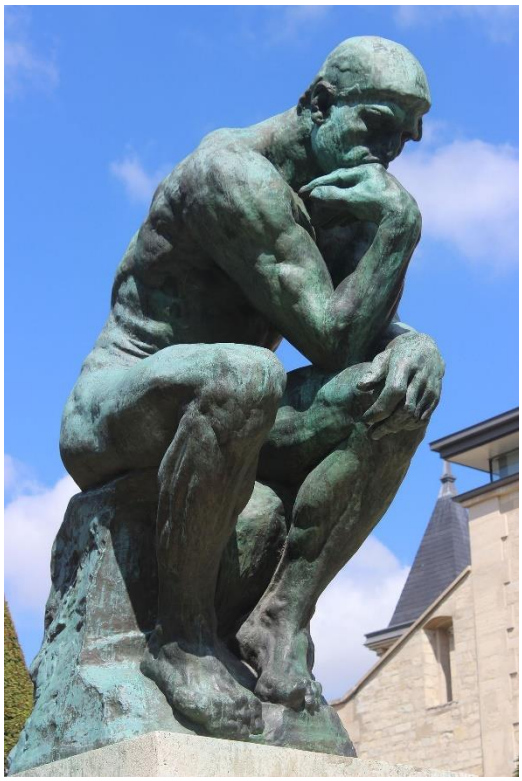
Afbeelding 22: Michelangelo Buanarroti, Crouching Boy *(H 56 x W 40 x D 42 cm; marmer). Sint-Petersburg: Hermitage, ca. 1530-1534.*

Afbeelding 12-A: Michelangelo Buonnaroti, Crouching Boy *(achteraanzicht).*

Afbeelding 21-A: Ron Mueck, Boy *(achteraanzicht).*

Afbeelding 23: Ron Mueck, Angel *(H 110 x W 87 x D 81 cm; siliconen, aluminium, ganzenvleugels, synthetisch haar, hout). Marguerite and Robert Hoffman, Dallas, 1997.*

Afbeeldina 23-A: detail.

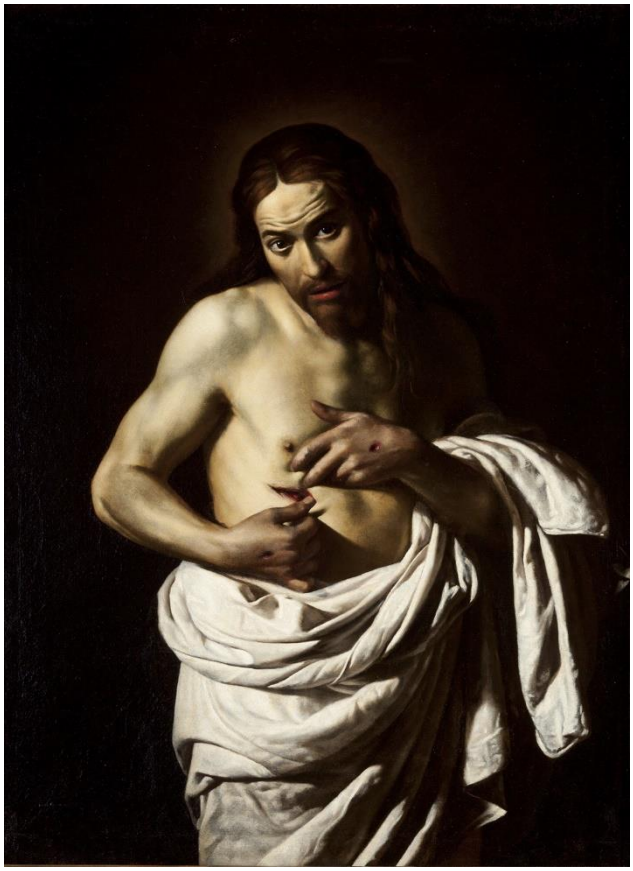


Afbeelding 24: Auguste Rodin, Le Penseur *(H 189 x W 98 cm X D 140 cm; brons). Parijs: Musée Rodin, 1880.*

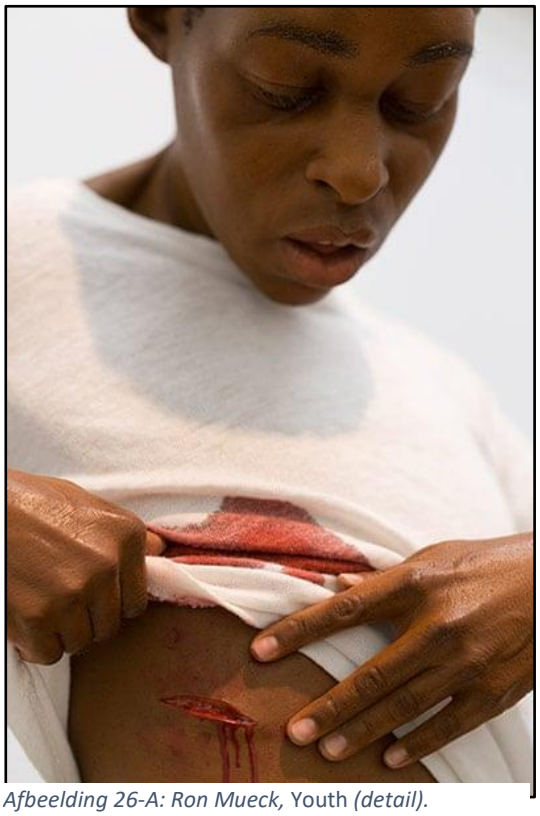
Afbeelding 25-A: Giovanni Battista Tiepolo, Allegorie met Venus en de Tijd *(detail).*

Afbeelding 25: Giovanni Battista Tiepolo, Allegorie met Venus en de Tijd *(H 292 x W 190 cm; olieverf op doek). Londen: National Gallery, ca. 1754-1758.*

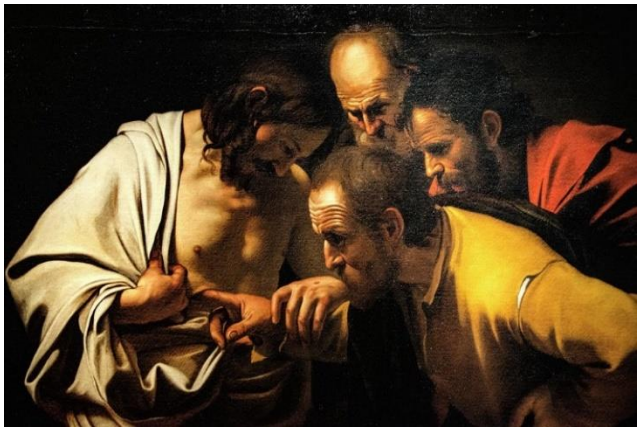
Afbeelding 26: Ron Mueck, Youth *(H 65 x W 28 x D 16 cm; siliconen, polyurethaan, staal, synthetisch haar, katoen). London:* Thaddaeus Ropac Gallery, *2009.*



Afbeelding 27: Giovanni Antonio Galli, Christ Displaying His Wounds *(H 132 x W 98 cm; olieverf op doek). Schotland: Perth Museum and Art Gallery, ca. 1630.*



Afbeelding 26-A: Ron Mueck, Youth *(detail).*



Afbeelding 28: Caravaggio, Het ongeloof van Sint-Thomas *(H 107 x W 146 cm; olieverf op doek). Potsdam: Sanssouci, 1601-1602.*

Afbeelding 29: Hans Memling, De maagd Maria toont de Man van smarten *(H 27 cm x W 20 cm; olieverf op eikenhout). Victoria: National Gallery of Victoria, 1475 of 1479.*

Afbeelding 30: Ron Mueck, Still Life *(H 215 x W 89 x D 50 cm; siliconen, polyurethaan, aluminium, veren, roestvrij staal, nylon koord). Londen: Thaddaeus Ropac Gallery, 2009.*

Afbeelding 30-A: Ron Mueck, Still Life *(detail).*

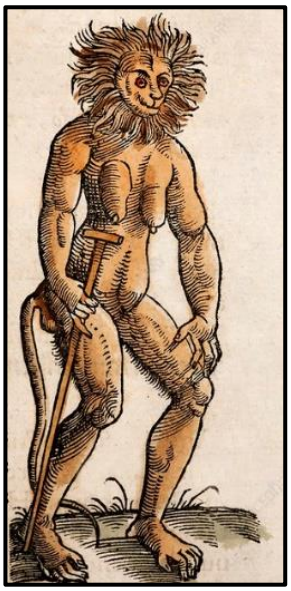
Afbeelding 31: William Michael Harnett, For Sunday's Dinner *(H 94 x W 54 cm; olieverf op canvas). The Art Institute of Chicago, 1888.*

Afbeelding 30-B: Ron Mueck, Still Life *(detail).*

Afbeelding 32: Ron Mueck, Baby *(H 25 x W 12 x D 7 cm; dental plaster). Verschillende collecties, 2001.*

Afbeelding 33 Jan Weenix, Jachtstilleven in een nis *(H 82 x W 67 cm; olieverf op doek). Privébezit, 1670.*

Afbeelding 34: Pieter Aertsen, Vleeskraam bij een herberg *(H 123 x W 175). Maastricht: Bonnefantenmuseum, ca. 1551-1555.*

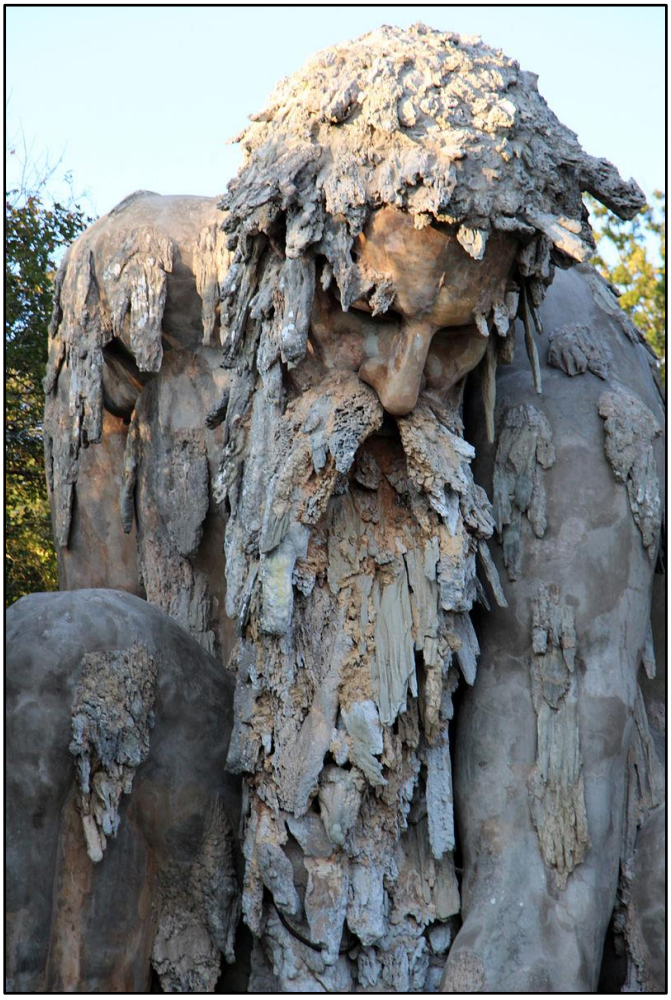


Afbeelding 35: Conrad Gesner, Wild Man *(W 31 x H 47 cm; houtgravure). Zürich: Christof Froshover, 1557.*

Afbeelding 36: Ron Mueck, Wild Man (*H 285 x W 162 x D 108 cm; polyesterhars, glasvezel, siliconen, aluminium, hout, synthetisch haar). McClelland Gallery + Sculpture Park, Langwarrin (2005).*

Afbeelding 37: Albrecht Dürer, Oswolt Krell *(detail: rechterpaneel), (H 50 x W16 cm; olieverf op houten paneel). München: Alte Pinakothek, 1499).*

Afbeelding 38: Giambologna, Colosso Appennino *(H 11 m; rots, lava- en baksteen, pleisterwerk). Pratolino: Villa Demidoff, ca. 1579-1583).*



Afbeelding 38-A: Giambologna, Colosso dell'Apenninno *(detail).*

Afbeelding 38-B: Giambologna, Colosso dell'Apenninno *(detail).*

Afbeelding 39: Ron Mueck, Drift *(H 118 x W 96 x D 21 cm; siliconen, synthetisch haar, polyesterhars, glasvezel, polyurethaan, aluminium, plastic, stof). Londen: Thaddaeus Ropac Gallery, 2009.*

Afbeelding 39-A: Ron Mueck, Drift *(detail). Foto: David Levene, for* the Guardian*.*

Afbeelding 39-B: Ron Mueck, Drift *(detail).*