

ZWAR WIT

MARCEL VAN EEDEN RINUS VAN DE VELDERAQUEL MAUJURENIE SPOELSTRA

Over de keuzes en de consequenties van het werken in zwart-wit in de hedendaagse tekenkunst

Radboud Universiteit Nijmegen

Master Kunst & Cultuurwetenschappen: Kunstgeschiedenis

Student: Sandra Mackus

Studentnummer: s4142314

Begeleider: mevr. dr. M.Gieskes

8 juli 2017

Het wit tussen regels
Ook het wit tussen woorden

Dat is iets anders dan
'daar staat niets'
of
'daar gebeurt niets'

Wit wordt gezien
omdat het op papier
niet alleen is

Vergezeld wit geeft richting aan ogen

Richting lijkt er ook altijd
te zijn als je gewoon
om je heen kijkt: toch hoeft
er niet speciaal iets te gebeuren

Dat is het verschil met papier:
zolang er wit is
volgen er meestal wel
scènes of gebeurtenissen

Wit is een oude meester

K. Schippers (1936)

Uit: Een leeuwerik boven het eiland. Gedichten, Querido, Amsterdam 2003.

Voorwoord

Deze masterscriptie, getiteld: ‘ZWART WIT. Over de keuzes en de consequenties van het werken in zwart-wit in de hedendaagse tekenkunst’, is het resultaat van (bijna) tien jaar lang studeren. Na vierenhalf jaar aan de Academie Beeldende Vorming (2006-2011) in Tilburg te hebben gestudeerd, ben ik in 2011 aan de Radboud Universiteit in Nijmegen met de driejarige bachelor kunstgeschiedenis begonnen om, na een tussenjaar in 2015, aan dezelfde universiteit met de master Kunst & Cultuurwetenschappen van start te gaan. Tijdens al deze studiejaren heb ik heel wat uren in de trein doorgebracht, die ik meestal al tekenend doorkwam door alles wat ik in de trein tegenkwam (vooral foto’s uit kranten) na te tekenen. Bij gebrek aan ander materiaal tekende ik altijd met een zwarte balpen in een tekendummy, waardoor ik automatisch en zonder vooropgezette gedachten zwart-wit tekeningen maakte. Het bleek de basis voor mijn beeldend werk, want wat eerst als tijdverdrijf diende groeide op de academie langzaam uit tot mijn beeldend werk. Ook op kunsthistorisch gebied werd mijn interesse voor zwart-wit beelden gewekt. Tussen de gekleurde schilderijen van William Turner ontdekte ik – tijdens een studiereis van de academie naar Londen – in de National Gallery een grisaille van de Franse kunstenaar Louis-Léopold Boilly. Zijn kleine, monochrome werk *Une jeune fille à la fenêtre* (afb. 1) (na 1799) trok mijn aandacht binnen de rijkdom aan kleuren van de rest van het museum en ontlokte een interesse voor schilderijen en later vooral ook voor tekeningen in zwart-wit. In deze masterscriptie heb ik de kans gekregen om deze fascinatie die zowel vanuit theoretisch als praktisch oogpunt gevoed is, verder te onderzoeken.

Ik heb het geluk gehad om van gedachten te mogen wisselen met de kunstenaars Marcel van Eeden en Rinus Van de Velde over wat het betekent om te tekenen in zwart-wit, waarvoor ik hen wil bedanken. Verder wil ik mijn scriptiebegeleider mevr. dr. M. Gieskes bedanken voor de uitvoerige en kritische besprekingen en voor haar steun die ervoor zorgde dat ik met meer zelfvertrouwen naar mijn werk heb leren kijken. Mijn studietijd bleek zowel een figuurlijke maar helaas ook letterlijke weg van vallen en opstaan te zijn, die ik zonder de steun van mijn omgeving nooit zou hebben volbracht. Vandaar dat ik tot slot mijn ouders en in het bijzonder mijn moeder wil bedanken, voor de onvoorwaardelijke hulp en kansen die ik van ze gekregen heb.

Ospel, mei 2017.

Inhoudsopgave

Inleiding	6.
De opkomst van de autonome tekenkunst	8.
Zwart-wit	12.
Deel I	14.
1. Vroeger was alles beter	15.
1.1. Tijd en nostalgie	16.
1.1.1. Van ziekte tot cultureel fenomeen	16.
1.1.2. Nostalgie als gemoedstoestand	17.
1.1.3. Nostalgie als stijl	17.
1.1.4. Zwart-wit en nostalgie	20.
1.2. (On-)vervalste authenticiteit	23.
1.2.1. Schijnwerkelijkheid	23.
1.2.2. Fotografische authenticiteit	24.
1.2.3. Hyperrealiteit	27.
1.2.4. Zoektocht naar oprechtheid	29.
2. Tussen feit en fictie: Marcel van Eeden en Rinus Van de Velde	32.
2.1. Marcel Van Eeden en zijn <i>Encyclopedie van mijn dood</i>	32.
2.2. Het fictieve dubbelleven van Rinus Van de Velde	39.
2.3. Neoromantici	43.
2.4. Verhalenvertellers	49.
2.5. Zwart-wit	53.
2.6. Het objectieve en kunstmatige zwart-wit	55.
2.6.1. <i>Het objectieve zwart-wit: fotografie</i>	56.
2.6.2. <i>Het kunstmatige zwart-wit: suspense</i>	59.
2.7. Filmische storyboards	61.

Deel II	64.
3. Terug naar de essentie	65.
3.1. Teken en als elementaire uiting van denken	66.
3.2. Tussen schilder- en tekenkunst: Agnes Martin	70.
3.3. Het elementaire van de zwart-wit tekening	75.
3.4. Roland Barthes' <i>Le Neutre</i>	77.
4. Verstilde kracht: Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra	80.
4.1. Verwoesting in daad en beeld: Raquel Maulwurf	80.
4.2. Licht in de duisternis: Renie Spoelstra	86.
4.3. Het sublieme landschap	89.
4.3.1. <i>Het sublieme landschap van Maulwurf: Armando en Turner</i>	91.
4.3.2. <i>Het sublieme landschap van Spoelstra: Friedrich en Richter</i>	95.
4.4. De essentie van destructie en leegte	97.
Conclusie	101.
Afbeeldingen	103.
Bronnen	156.
Bijlage I: Interview Marcel van Eeden	169.
Bijlage II: Interview Rinus Van de Velde	176.
Verklaring van authenticiteit	192.

Inleiding

Sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw is de tekenkunst, zowel nationaal als internationaal, sterk in opkomst. Ofschoon de mens al eeuwenlang tekent, heeft de tekenkunst zich de afgelopen decennia binnen de kunstwereld als medium verzelfstandigd en staat de tekening niet langer (uitsluitend), als voorstudie of schets, in dienst van een schilderij of beeldhouwwerk.¹ Deze opkomst van de autonome tekening gaat gepaard met een grote belangstelling voor het medium, die af te leiden is uit het toenemende aantal expliciet aan tekenkunst gewijde tentoonstellingen², kunstbeurzen³ en evenementen⁴, uit de belangstelling door galeriehouders en kunstverzamelaars, alsmede uit de oprichting van het Drawing Centre Diepenheim in 2011.⁵ Steeds meer (jonge) kunstenaars kiezen ervoor om zich op het medium toe te leggen en breiden de grenzen van wat een tekening kan zijn uit.⁶

De tekening heeft de afgelopen jaren een diversiteit aan verschijningsvormen gekregen en beperkt zich niet langer tot een schets in potlood, krijt of inkt op een (klein) vel papier. Terwijl de tekenkunst zich voorheen van de schilderkunst onderscheidde door zijn papieren drager, kunnen tekeningen tegenwoordig op allerhande ondergronden – zoals doek, de muren van de tentoonstellingsruimte, het menselijk lichaam, gras en plastic – alsook met een grote diversiteit aan materialen – bijvoorbeeld textiel, krijt, pen, aquarelverf en metaal – worden gemaakt. Een tekening kan zelfs een ruimtelijke vorm aannemen, of in de gedaante van een animatie of performance worden gepresenteerd. Critici moeten daarom voortdurend bijstellen wat als een tekening kan worden opgevat.⁷ Een werk als *Line made by Walking* (1967) (afb. 2) van Richard Long – dat uit een foto van een stuk gras bestaat waarin de kunstenaar een lijn heeft aangebracht door over het gras op en neer te wandelen – wordt vanwege zijn grafische uitstraling nog altijd als een tekening gezien, ondanks dat er geen potlood of stuk houtskool aan te pas is gekomen. De verscheidenheid aan wat een tekening kan zijn maakt het lastig om tot een omsloten definitie van de hedendaagse tekenkunst te komen.⁸ Dit onderzoek pretendeert daar geen verandering in aan te brengen. Omdat de ontwikkeling van de autonome tekenkunst nog in de kinderschoenen staat en er daarom weinig afstand van kan worden genomen, is het mijns inziens lastig om op de hedendaagse tekenkunst in zijn geheel te reflecteren. Daarentegen kan wel naar eigentijdse tendensen binnen de tekenkunst worden gekeken, in de hoop meer grip te krijgen op (de ontwikkeling van) het medium.

¹ Kramer en Wind 2011, 9, 13.

² Voorbeelden zijn de tentoonstellingen *All About Drawing* (Stedelijk Museum Schiedam, 2011), *Drawing, The Bottom Line* (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) Gent, 2016) en de kunstmanifestatie *Drawing Front* (een samenwerking tussen diverse Nederlandse musea en tentoonstellingsruimten, 2016).

³ Zoals de jaarlijkse kunstbeurzen *Amsterdam Drawing* (Amsterdam) en *Paris Dessin Contemporain* (Parijs).

⁴ Een voorbeeld is het internationale tekenfestival *The Big Draw*.

⁵ Het Drawing Centre Diepenheim is een kunstvereniging die zich specifiek op hedendaagse tekenkunst richt. Samen met het in Londen gevestigde Drawing Room en The Drawing Center in New York behoort het tot de drie tekencentra in de wereld.

⁶ Kramer en Wind 2011, 9.

⁷ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 13-15.

⁸ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 15-16.

Struinend door de vele teken tentoonstellingen en –kunstbeurzen van de afgelopen jaren, is mij opgevallen dat binnen de diversiteit aan werken een overeenkomst te vinden is in de afwezigheid van kleur. De meerderheid van de tekenaars lijkt ervoor te kiezen uitsluitend in zwart-wit te werken.⁹ Deze keuze voor zwart-wit valt op binnen een (kunst-)wereld die door kleur wordt gedomineerd alsook visueel in kleur wordt waargenomen. Zowel nationale als internationale, bekende als minder bekende en figuratieve als non-figuratieve tekenaars werken in zwart-wit. Marijn Akkermans, Jérôme Zonder, Marc Nagtzaam, Robbie Cornelissen, Paul van Dongen, Carlijn Mens, Claire Harvey, Peter Hauenschild en Georg Ritter vormen een willekeurige greep uit het aanbod aan tekenaars die nauwelijks tot geen kleur toelaten in hun werk. Deze keuze om in zwart-wit te werken heeft gevolgen voor de uitstraling en de betekenis van hun werken. Want, hoewel zwart-wit in eerste instantie een logisch gevolg van het voorhanden zijnde tekenmateriaal als grafiet, inkt, zilverstift, houtskool en krijt lijkt te zijn, kan de tekenaar ook voor gekleurde materialen als kleurpotlood, ecoline, pastelkrijt en aquarelverf kiezen. Het werken in zwart-wit lijkt dus een bewuste keuze te zijn.

Opvallenderwijs wordt er in tentoonstellingscatalogi over tekenkunst nauwelijks op dit monochrome idioom ingegaan. Uit de afwezigheid aan publicaties over dit onderwerp blijkt dat er sowieso weinig aandacht voor beeldende kunstwerken in zwart-wit is. Met de tentoonstelling *Monochrome: Painting in Black and White*, die in het najaar van 2017 in de National Gallery in Londen plaats zal vinden, wordt er voor het eerst een poging ondernomen om een overzicht – vanaf de Middeleeuwen tot en met de eenentwintigste eeuw – van monochrome kunstwerken in zwart-wit te geven.¹⁰ In deze tentoonstelling zal waarschijnlijk ook inhoudelijk op het werken in zwart-wit worden ingegaan en het niet alleen als verbindend thema worden gebruikt om een diversiteit aan kunstenaars, kunstwerken en kunstdisciplines te kunnen tonen. Want dat is wat er is gebeurd in de – voor zover bekend – enige twee Nederlandse tentoonstellingen die aan beeldende kunstwerken in zwart-wit zijn gewijd: de tentoonstelling *Zwart & Wit* (2013) in het Gorcums Museum (Gorcum)¹¹ en de tentoonstelling *Zwart. Van houtskool tot high-res* (2017) in Museum Kranenburgh (Bergen).¹² De tentoonstellingsmakers hebben nauwelijks getracht een inhoudelijke verklaring voor het werken in zwart-wit te geven, maar hebben uitsluitend een opsomming van kunstenaars en kunstwerken gepresenteerd.

Dit onderzoek poogt meer duidelijkheid te verkrijgen in de vraag *waarom* hedendaagse tekenaars voor een zwart-wit idioom kiezen, alsmede inzicht te verkrijgen in de consequenties die dit

⁹ Met zwart-wit tekeningen wordt bedoeld dat de tekenaar met een zwart of donkergrijs tekenmedium op een witte drager werkt. Hoewel veel tekenaars ook in grijs(-tinten) werken, is ervoor gekozen om niet specifiek op grijs in te gaan, omdat de in dit onderzoek besproken tekenaars: Marcel van Eeden, Rinus Van de Velde, Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra, in zwart-wit werken en nauwelijks grijs-tinten gebruiken.

¹⁰ Zie website National Gallery: <https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/monochrome-painting-in-black-and-white> (laatst geraadpleegd: 14 mei 2017).

¹¹ Augustijn 2013.

¹² Bevinding na bezoek tentoonstelling maart 2017. Zie website Museum Kranenburgh: <http://www.kranenburgh.nl/agenda/event/280/Zwart-van-houtskool-tot-high-res#.WSxetSLSt8> (laatst geraadpleegd: 25 mei 2017).

idioom voor hun beeldend werk heeft. Aan de hand van het werk van de vier tekenaars Marcel van Eeden, Rinus Van de Velde, Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra – die (bijna) uitsluitend in zwart-wit werken – ga ik op zoek naar de beweegredenen en de (bewuste en onbewuste) gevolgen van hun monochrome palet. Een groot deel van het onderzoek zal dan ook fenomenologisch van aard zijn, in de zin dat de besprekingen van de kunstwerken overwegend op eigen observaties zijn gebaseerd. Daarbij maak ik kritisch gebruik van literatuuronderzoek, met name tentoonstellingscatalogi, en baseer ik mij tevens op de informatie afkomstig uit interviews die ik met twee van de vier kunstenaars: Marcel van Eeden en Rinus Van de Velde, heb gehouden.¹³ Deze besprekingen zullen tevens binnen een theoretisch kader op basis van literatuuronderzoek worden geplaatst, om de werken binnen de context van maatschappelijke en historische ontwikkelingen alsmede binnen de context van het medium te kunnen situeren.

Dit onderzoek bestaat uit twee delen. In het eerste deel wordt ingegaan op de nostalgische connotaties van zwart-wit, alsook op het gevoel van authenticiteit en oprechtheid dat door zwart-wit beelden wordt opgeroepen. Deze toepassing van zwart-wit als middel om nostalgie en authenticiteit op te roepen wordt tevens ingekaderd binnen de ontwikkelingen van onze eigentijdse, hyperreële samenleving. Dit eerste hoofdstuk, dat als theoretisch kader dient, vormt de opmaat voor het tweede hoofdstuk waarin de tekenaars Marcel van Eeden en Rinus Van de Velde besproken en met elkaar vergeleken worden. Beide kunstenaars spelen in hun werk een spel tussen feit en fictie, dat inhoudelijk, maar ook in hun zwart-wit idioom, tot uiting lijkt te komen.

In het tweede deel van het onderzoek ligt de nadruk op het gebruik van zwart-wit als middel om tot de essentie van het beeld te geraken. Zo wordt in het derde hoofdstuk, dat opnieuw als theoretisch kader fungeert, een verband met het medium tekenkunst gelegd, dat al als een primaire en elementaire uiting kan worden opgevat. Vervolgens wordt in het vierde hoofdstuk het beeldend werk van Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra vergeleken om te bekijken hoe beide kunstenaars, via hun tekeningen in zwart-wit, tot de essentie van (de thematiek van) hun werk komen.

De opkomst van de autonome tekenkunst

Vergeleken met de geschiedenis van de schilderkunst en de architectuur is de ontwikkeling van de autonome tekenkunst onderbelicht en minder bekend. Daarom zal ik, voordat ik specifiek inga op de zwart-wit tekening, deze hieronder globaal uiteenzetten. De geschiedenis van de autonome tekenkunst is, zoals reeds aangegeven, een recente ontwikkeling die nog niet in zijn geheel lijkt te overzien. Vandaar dat alleen op de vroegste ontwikkeling en op een aantal recente tendensen in zal worden gegaan.

¹³ De uitgeschreven versies van deze interviews zijn als bijlagen toegevoegd.

Gedurende de kunstgeschiedenis heeft de tekenkunst altijd een ondergeschikte rol gehad. Al bij het openslaan van een willekeurig overzichtswerk van de (moderne) kunstgeschiedenis valt op dat er nauwelijks tot geen tekeningen getoond worden. Toch gaat aan bijna alle schilderijen, sculpturen en bouwwerken die in deze boeken als meesterwerken worden gepresenteerd, een schets of tekening vooraf. Deze tekeningen worden echter, nadat ze hun functie als hulpmiddel hebben vervuld, door de kunstenaar weggegooid of opgeborgen.¹⁴ Christian Rattemeyer geeft in het boek *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing* (2013) aan dat, bij hoge uitzondering, het werk *Erased de Kooning Drawing* (1953) van Robert Rauschenberg (afb. 3) als een meesterwerk kan worden beschouwd.¹⁵ Het is een twijfelachtige eer dat juist deze tekening als meesterwerk geselecteerd wordt, aangezien het werk niet zozeer een tekening maar een uitgewiste tekening toont. Het werk lijkt eens te meer de ondergeschikte status van de tekenkunst te benadrukken, omdat er aan Rauschenbergs werk, net als bij andere beeldende werken, een tekening vooraf is gegaan die voor het uiteindelijke werk is uitgewist.

De ondergeschikte status van de tekenkunst is mogelijk ook te wijten aan het feit dat tekeningen onderdeel uitmaken van het alledaagse leven. Terwijl het maken van schilderijen, beeldhouwwerken en gebouwen is voorbehouden aan de opgeleide kunstenaar of architect, heeft iedereen als kind weleens getekend, aan de telefoon gedoodeld of een plattegrond op een vel papier geschetst.¹⁶ Pietje Tegenbosch geeft in haar artikel 'De stem van de tekening' (1995) zelfs aan dat tekenen als een primaire behoefte kan worden opgevat alsook als een van de meeste elementaire vormen van communicatie, aangezien een kind eerder kan tekenen dan schrijven. Omdat de tekenkunst onlosmakelijk deel uitmaakt van ons leven, is het waarschijnlijk moeilijker om tekeningen binnen de context van de kunstwereld te waarderen.¹⁷

In de loop van de twintigste eeuw is de tekenkunst langzamerhand van een relatief minderwaardig hulpmiddel in een onafhankelijk medium veranderd.¹⁸ Tegenbosch beschouwt de Romantiek als de wegbereider van de autonomie van de tekenkunst, omdat in deze periode voor het eerst aandacht voor de schets is ontstaan als een 'uiting van de geniale en oorspronkelijke geest van de kunstenaar'.¹⁹ In een tijd waarin de kunstenaar voor het eerst als een zelfstandig individu werd opgevat, dat los van kerk of koningshuis functioneerde, werd in de schets de autonomie van de kunstenaar gevonden.²⁰ Volgens kunsthistoricus Jurrie Poot heeft niet alleen de Romantiek, maar ook de inwisseling van handgeschept voor machinaal ontwikkeld papier bijgedragen aan de verzelfstandiging van de tekening, omdat het ervoor heeft gezorgd dat er vanaf het eind van de negentiende eeuw grotere papierformaten

¹⁴ Rattemeyer 2013, 8.

¹⁵ Rattemeyer 2013, 8.

¹⁶ Rattemeyer 2013, 8.

¹⁷ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 13.

¹⁸ Kramer en Wind 2011, 9.

¹⁹ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 15.

²⁰ Kramer en Wind 2011, 9.

voorhanden kwamen.²¹ Tevens haalt hij als reden de toenemende aandacht voor tekenen binnen het (kunstvak-)onderwijs in het begin van de twintigste eeuw aan – zoals onder andere terug te zien was in de *Vorkurs* van het *Bauhaus*.²²

Met de tentoonstelling *Lof der Tekenkunst* (1973) in het Van Abbemuseum in Eindhoven kondigde Carel Blotkamp als eerste de autonomie van de tekenkunst in Nederland aan. In deze tentoonstelling waren onder andere werken van Ad Dekkers, Carel Visser, Rob van Koningsbruggen en Jan Schoonhoven te zien, die de tekenkunst als een zelfstandig uitdrukkingmiddel inzetten. In hun werken experimenteerden ze onder andere met lijn, punt en vlak – oftewel met de basiselementen van de tekenkunst. Deze kunstenaars ‘tekenen om het tekenen’ schrijft Blotkamp in de tentoonstellingscatalogus.²³ In dezelfde catalogus merkt hij op dat de opleving van de tekenkunst samenvalt met de (weder-)opkomst van de beeldhouwkunst in Amerika en Europa in de jaren zestig van de twintigste eeuw.²⁴ Veel beeldhouwers gebruiken de tekenkunst om onder andere de compositie, vorm en proporties van hun beeld op voorhand te bestuderen, en zo tijd en kosten te besparen.²⁵ Wat Blotkamp niet benoemt is dat er in de jaren zestig ook veel conceptuele en post-minimalistische kunstenaars hebben geëxperimenteerd met het maken van tekeningen.²⁶ Aangezien tekeningen minder pretentieus zijn dan bijvoorbeeld een schilderij of sculptuur, hebben deze kunstenaars voor de tekenkunst gekozen om de beschouwer zo weinig mogelijk af te leiden van het achterliggende concept van hun werk en stappen ze af van de traditionele kunstmedia.²⁷

²¹ De afmetingen van handgeschept papier waren beperkt tot de maten van het schepraam. Nu er grotere formaten leverbaar waren, ontstond ook een groeiende interesse voor het papier zelf, zoals onder andere blijkt uit de ‘paper-cuttings’ van Matisse. Papierkunst heeft zich inmiddels tot een eigen discipline binnen de kunstwereld ontwikkeld. Papier wordt niet langer alleen als drager opgevat, maar als een materiaal dat zowel een twee-, drie- als vierdimensionale vorm aan kan nemen. In Nederland wordt om de twee jaar bijvoorbeeld een papierbiënnale in Rijswijk georganiseerd. In: Beeren en Poot 1991, 5.

²² Om de studenten, die aan het Bauhaus gingen studeren, van tradities en conventies te bevrijden leerden ze in de zogenaamde voor cursus – die vooraf ging aan hun andere vakken – op een onbevooroordeelde manier met materialen om te gaan. Zo liet Johannes Itten, die van 1919 tot 1923 verantwoordelijk was voor deze basiscursus, zijn leerlingen allerhande grijsnuances tussen wit en zwart tekenen, om ze een gevoel voor toonnuances bij te brengen. Daarnaast liet hij de studenten onder andere lijn- en materiaalstudies, licht-donker analyses en bijvoorbeeld structuuroefeningen maken. In: Beeren en Poot 1991, 6.

²³ Blotkamp 1973, 1.

²⁴ Blotkamp 1973, 1-2.

²⁵ Henry Moore, die zich al gedurende de Tweede Wereldoorlog als een aanzienlijk tekenaar had getoond toen hij, in opdracht van de Britse overheid, tekeningen maakte van mensen die zich in de ondergrondse metrostelsels schuilhielden, maakte tekeningen die boven de functie van voorstudie uitstegen. Want, naast dat de tekeningen inzicht geven in de zoektocht van de kunstenaar naar nieuwe vormen voor zijn beeldhouwwerken, speelt de kunstenaar ook een spel met lijnen, kleuren, licht- en schaduwwerking en de compositie van de diverse elementen op het beeldvlak – elementen die in feite overbodig zijn voor de voorstudie van zijn beeldhouwwerken. Dat tekeningen voor Moore een belangrijk medium waren om zijn beeldende ideeën te verwerken blijkt ook uit het feit dat hij van ieder grafisch werk dat hij maakte een afdruk aan het Lehmbrock Museum in Duitsland schonk. Het gevolg is dat het museum nu zo’n vijfhonderd grafiekwerken van Moore bezit. In: Beeren en Poot 1991, 6.

²⁶ Rattemeyer 2013, 9.

²⁷ Hoewel veel tekeningen de vorm van voorstudies aannamen en aan de basis lagen van werken die uiteindelijk vorm kregen in performances of happenings, beschouwde een kunstenaar als Sol LeWitt zijn werktekeningen als zijn beste werken, vanwege hun directheid. In: Fuchs 1975.

Op hetzelfde moment dat Blotkamp de opkomst van de tekenkunst proclameerde, was er op Nederlandse kunstacademies een tegenbeweging gaande. Sinds de jaren zeventig is het niet langer mogelijk om in tekenkunst af te studeren en behoort het leren tekenen (naar de waarneming) niet meer automatisch tot het vaste curriculum. Diana Wind geeft in de inleiding van de tentoonstellingscatalogus *All About Drawing* (2011) aan dat veel jonge kunstenaars sinds de jaren tachtig echter bewust voor de tekenkunst kiezen. Tekenkunst wordt door hen ingezet als een middel om te ontsnappen aan de grenzen van de huidige kunstwereld, wat Wind typeert als een herintrede van de romantiek in de beeldende kunsten – waarop later in dit onderzoek terug zal worden gekomen.²⁸ Teken en beperkt zich hierbij, zoals reeds aangegeven, niet langer tot het trekken van lijnen met behulp van grafiet, houtskool of pen en inkt op papier, maar manifesteert zich in sterk uiteenlopende materialen, dragers en stijlen. Waar tekeningen voorheen kleine objecten waren die meestal zittend aan tafel of in een klein schetsboekje in de hand of op schoot werden gemaakt, zijn veel tekeningen de laatste decennia toegenomen in grootte en worden ze, net als schilderijen, vaak staand aan een wand gemaakt. Walter Benjamins opvatting over het verschil tussen tekenkunst en schilderkunst, die volgens hem niet in de materialiteit maar in de presentatiewijze van het werk zit, is daarmee van de baan. Terwijl tekeningen volgens Benjamin horizontaal worden vervaardigd en gepresenteerd, worden tegenwoordig de meeste tekeningen, net als schilderijen, verticaal – vaak zonder lijst maar met spijkertjes aan de muur – opgehangen.²⁹ Het intieme karakter van de tekening is daarmee ingewisseld voor monumentaliteit.

De werken die Blotkamp in zijn tentoonstelling in het Van Abbemuseum exposeerde, waren non-figuratief, omdat het voornamelijk leden van de Nederlandse Nul-beweging waren die met de basiselementen van de tekenkunst experimenteerden.³⁰ Vanaf het einde van de jaren zeventig is echter een belangstelling voor figuratieve, narratieve tekeningen op te merken, die zijn hoogtepunt in het begin van de eenentwintigste eeuw bereikte. Deze figuratieve tekeningen moeten volgens Laura Hoptman als *projectieve tekeningen* (een term die ze ontleent aan Yves-Alain Bois) worden opgevat, omdat ze iets nabootsen dat al eerder is verbeeld. Daarmee verschillen ze van de *ideationele tekeningen* die juist de nadruk op het proces en het materiaal van de tekening leggen.³¹ Waar de abstracte tekeningen op zichzelf betrokken waren, zijn de figuratieve tekeningen op bijvoorbeeld (wetenschappelijke) illustraties, ornamentele tekeningen of op voorbeelden uit de commerciële of industriële wereld gebaseerd.³² Ook voor de inhoud van hun werk ontleen de figuratieve tekenaars hun afbeeldingen vaak aan tijdschriften, het internet of andere bronnen. De Franse criticus Nicolas Bourriaud heeft deze toe-eigening in de vorm van het citeren en kopiëren van andermans beelden met

²⁸ Kramer en Wind 2011, 9.

²⁹ Kramer en Wind 2011, 10-11.

³⁰ Kramer en Wind 2011, 11.

³¹ Rattemeyer 2013, 10.

³² Rattemeyer 2013, 10.

de term *postproduction* beschreven, een term die hij gebruikte om de strategieën van filmregisseurs en computerprogrammeurs te beschrijven, die bestaande teksten, beelden, geluiden en objecten hergebruikten voor hun films en software, maar volgens Rattemeyer ook op de beeldende kunst kan worden toegepast. Rattemeyer geeft aan dat de aandacht voor figuratieve tekeningen samenhangt met de globalisering van de (kunst-)wereld, waardoor de kunstenaar (via de digitale media) toegang heeft tot een onuitputtelijke hoeveelheid inspiratiemateriaal voor zowel de inhoud als de stijl van hun werk.³³

Deze globalisering van de kunstwereld zorgde er tevens voor dat de autonome tekenkunst, die zich in eerste instantie institutioneel voornamelijk in Nederland ontwikkelde, vanaf de jaren negentig door veel landen in Europa, Azië en de Verenigde Staten werd nagevolgd. De autonome tekenkunst heeft zich inmiddels ontwikkeld tot een internationaal veld, waarbinnen kunstenaars op zeer gevarieerde wijze werk maken. Omdat de tekening inmiddels een prominente(re) plaats binnen de kunstwereld heeft gekregen, wordt deze niet langer (uitsluitend) als een ondergeschikt medium gezien.³⁴

Dat betekent overigens niet dat de tekenkunst niet langer als schets of voorstudie wordt ingezet, integendeel. Poot geeft in de tentoonstellingscatalogus *Op ware grootte: tekeningen* (1991) aan, dat de hedendaagse tekenkunst in drie categorieën kan worden onderverdeeld: de persoonlijke tekeningen of primaire krabbels, de relatieve tekeningen en de zelfstandige tekeningen. De persoonlijke tekeningen zijn met name gedachtespinsels van de kunstenaar die niet voor andermans ogen bedoeld zijn, maar door de kunstenaar zelf bewaard worden. De relatieve tekeningen zijn de voorstudies voor de werken die uiteindelijk in een ander medium worden uitgevoerd. Tot slot gaat Poot in op de zelfstandige tekeningen, die volgens hem in eerste instantie moeilijk van de relatieve tekeningen zijn te onderscheiden, maar gekenmerkt worden doordat ze los van andere werken staan.³⁵ Oftewel, de zelfstandige, of autonome tekeningen zijn bewust als tekening gemaakt, zonder het voornemen om ze uiteindelijk in een ander medium uit te voeren. De autonome tekening is niet langer een onderdeel binnen het ontstaansproces van een ander werk, maar is zelf het eindproduct.³⁶ Het is deze laatste categorie waar in dit verslag op wordt ingegaan.

Zwart-wit

Net als tekeningen ontbreken over het algemeen ook beeldende werken in zwart-wit in de overzichtswerken van de kunstgeschiedenis. En toch zijn er door de eeuwen heen meerdere werken in zwart-wit gemaakt.³⁷ De meeste olieverfschilderijen zijn sowieso van een zwart-witte ondergrond

³³ Rattemeyer 2013, 10-12.

³⁴ Tekenkunst heeft echter nog altijd een lagere status in vergelijking tot de beeldhouwkunst en schilderkunst, wat terug te zien is in de prijsklasse van tekeningen, die aanzienlijk lager is.

³⁵ Beeren en Poot 1991, 7-8.

³⁶ Kramer en Wind 2011, 19.

³⁷ Augustijn 2013, 13.

voorzien – de zogenaamde doodverflaag of onderschildering – waarmee kunstenaars vanaf de late Middeleeuwen lichtpartijen en dus plasticiteit in het kunstwerk aanbrachten, voordat ze deze ondergrond van kleur voorzagen.³⁸ Grisailles werden daarentegen niet overgeschilderd, maar waren bedoeld om bijvoorbeeld de illusie van ruimtelijke beeldhouwwerken te creëren, zoals bijvoorbeeld op de buitenluiken van het *Lam Gods* (1432) van de gebroeders Van Eyck te zien is. De buitenluiken van Noord-Europese retabels werden vaak van grisailles voorzien, waarmee kunstenaars een contrast tussen de kleurrijke en feestelijke binnenkant – die tijdens hoogtij- en feestdagen getoond werd – en de monochrome buitenkant – die tijdens alle andere (gewone) dagen getoond werd – bewerkstelligden.³⁹

In de jaren zestig van de twintigste eeuw zetten kunstenaars uit de Nul-beweging, alsook conceptuele en minimalistische kunstenaars, het zwart-wit idioom voornamelijk in om afstandelijkheid, objectiviteit en koelheid op te roepen. Kunstenaars als Ellsworth Kelly, Frank Stella en Jan Schoonhoven werkten in zwart-wit om zich op de vorm en de contouren van hun werken te kunnen concentreren en zich niet af te laten leiden door kleur, die een te emotionele en subjectieve waarde zou hebben.⁴⁰ Hoewel deze kunstenaars zich met hun werken onder andere afzetten tegen het abstract-expressionisme, werkten ook kunstenaars als Jackson Pollock en Franz Kline vaak in zwart-wit. Het zijn echter de spontane schildersgebaren die het verschil tussen het koele en afstandelijke zwart-wit in een werk van Stella, Schoonhoven of Kelly, en het expressieve zwart-wit van Pollock en Kline maken. Kunstenaars als Kazimir Malevich, Mark Rothko en Ad Reinhardt gebruikten zwart-wit op hun beurt om deels een diepere (spirituele) lading in hun werk op te roepen.⁴¹

Vanwege het gebrek aan informatie en de diversiteit aan voorbeelden, gaat het te ver om een historisch overzicht van beeldende kunstwerken in zwart-wit te geven. Bovenstaande voorbeelden zijn dan ook vooral bedoeld om duidelijk te maken dat zwart-wit op verschillende manieren en om uiteenlopende redenen is ingezet gedurende de kunstgeschiedenis. Zoals ook uit dit onderzoek blijkt, zijn de keuzes voor en de gevolgen van dit monochrome palet niet zo zwart-wit als het in eerste instantie lijkt.

³⁸ Westgeest e.a. 2011, 95-96.

³⁹ Barthes 2002, 81-82.

⁴⁰ Augustijn 2013, 13-14.

⁴¹ Augustijn 2013, 13-14.

Deel I

1. Vroeger was alles beter

Het is wellicht een van de bekendste tegeltjeswijsheden die ons land rijk is: ‘vroeger was alles beter’. Met deze spreuk wordt de eigen tijd als gebrekkig voorgesteld en tegen een positief beeld van de (nabije) geschiedenis afgezet. Vaak wordt er vanuit de eigen tijd met weemoed naar het verleden gekeken en naar de goede oude tijd verlangd. Of men nu hunkert naar de jaren tachtig, de jaren vijftig, of de tijd van Ot en Sien – nostalgie is van alle tijden.⁴²

Met nostalgie wordt het sterke verlangen naar een tijd of plek in het verleden bedoeld.⁴³ Dit verlangen naar het verleden neemt volgens Katharina Niemeyer in het boek *Media and nostalgia; yearning for the past, present and future* (2014) sinds het begin van de eenentwintigste eeuw explosief toe en is onder andere te herkennen aan de groeiende aandacht voor vintage(-zaken), de opkomst van televisieseries zoals *Mad Men* – waar de vintagelook van de jaren zestig zelfs belangrijker lijkt dan het plot – films als *The Artist* (2011) en *Hugo* (2011), alsmede aan de ontwikkeling van bepaalde digitale fotoapplicaties, waarmee een kleurenfoto bijvoorbeeld in een ouderwetse polaroid kan worden veranderd.⁴⁴

De manier waarop de film *The Artist* nostalgie uitdrukt is interessant. Deze film ademt een sfeer van het Hollywood uit de jaren twintig en dertig uit, wat enerzijds een gevolg is van het gebruik van vintageobjecten – in de vorm van kleding, decors en attributen. Anderzijds zijn het de afwezigheid van gesproken taal en, naar mijn idee voornamelijk, de toepassing van zwart-wit, die de film in een andere tijd plaatsen. Zwart-wit kan in deze context als een (esthetisch) effect worden opgevat dat historische connotaties oproept. Of, zoals de film- en televisiehistoricus Paul Grainge in zijn dissertatie *Nostalgia and the black and white image* (2000) naar aanleiding van Woody Allens zwart-wit film *Manhattan* (1979) aangeeft: ‘[it] creates a quality of pastness in a film that is set in the present.’⁴⁵

Het verhaal van *The Artist*, dat over de opkomst van de geluidsfilm en de verdwijning van de zwijgende film gaat, herinnert zijdelings aan de twist over het inkleuren van zwart-wit films in de jaren tachtig. De Amerikaanse mediamagnaat en oprichter van de kabeltelevisie, Ted Turner, wilde uit commercieel belang oude zwart-wit films inkleuren. Kleur zou deze films opnieuw onder de aandacht brengen en hun marktwaarde verhogen. Tegenstanders betreurden het verlies van de authentieke waarde van zwart-wit films als gevolg van het inkleuren en stelden vragen over het intellectuele

⁴² Socioloog dr. Bart van Heerikhuizen geeft in zijn lezing ‘Waarom denken zoveel mensen dat vroeger alles beter was?’ aan dat deze nostalgische verlangens passen bij de moderniteit en een gevolg van de industriële samenleving zijn. Zie: <https://www.youtube.com/watch?v=H8PIY-nADj0>

⁴³ Niemeyer 2014, 1.

⁴⁴ Niemeyer 2014, 1.

⁴⁵ Grainge 2000, 1. Er is geen handelseditie van Grainges proefschrift verschenen, maar hij heeft naar aanleiding van zijn proefschrift wel een artikel gepubliceerd: Paul Grainge, ‘TIME’s Past in the Present: Nostalgia and the Black and White Image’, in: *Journal of American Studies* 1999, 33 (3), 383-392.

eigendom van de oorspronkelijke filmmakers. Zwart-wit zou volgens hen specifieke esthetische eigenschappen hebben, waardoor dergelijke films niet als ‘films zonder kleur’ moeten worden opgevat, die uitsluitend een gevolg van een technische beperking van het medium zijn.⁴⁶

Uit het bovenstaande blijkt dat zwart-wit enerzijds de capaciteit heeft om het heden als verleden te representeren en nostalgische connotaties op te roepen; anderzijds straalt zwart-wit een waarde van authenticiteit uit.⁴⁷ In dit inleidende hoofdstuk zal op deze twee effecten van het gebruik van zwart-wit worden ingegaan. Aangezien er nauwelijks over de consequenties van de toepassing van zwart-wit in de beeldende kunsten is geschreven, zal in dit hoofdstuk de nadruk liggen op de reeds beschreven consequenties van zwart-wit in fotografie en film. Vanuit dit theoretische kader zal vervolgens in het tweede hoofdstuk een overstap naar het gebruik van zwart-wit in de hedendaagse tekenkunst worden gemaakt, naar het werk van de kunstenaars Marcel van Eeden en Rinus Van de Velde.

1. Tijd en nostalgie

1.1. Van ziekte tot cultureel fenomeen

De term nostalgie werd voor het eerst in 1688 gebruikt door de Zwitserse arts Johannes Hofer in zijn proefschrift om een medisch verschijnsel aan te duiden, dat hij bij Zwitserse huurlingen had aangetroffen die in het buitenland zaten. Nostalgie stamt af van de Griekse woorden *nostos*: ‘naar huis terugkeren’ en *algos*: ‘pijn’, waarmee Hofer een vorm van heimwee (uit het Duits: *Heimweh*) aanduidt. Hij beschouwt het als een melancholisch verlangen naar het geboorteland als gevolg van een fysieke en geografische verplaatsing, dat tot diverse lichamelijke klachten en uiteindelijk tot zelfdoding kan leiden. Enkel (het vooruitzicht van) terugkeer naar het geboorteland leidt tot genezing.⁴⁸

Aan het einde van de negentiende eeuw wordt nostalgie voor het eerst als een psychiatrische aandoening opgevat, waarbij niet het verlangen naar een geografisch thuisland, maar het verlangen naar een ervaring, object of persoon uit het verleden centraal staat. Nostalgie is sindsdien niet langer aan ruimte gerelateerd, maar aan tijd.⁴⁹ Dit had ook consequenties voor de genezing. Waar nostalgie als ziekte nog te genezen leek, was het als psychiatrische aandoening ongeneeslijk, aangezien men – zoals Immanuel Kant al in zijn *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) benadrukte – niet letterlijk naar huis, maar naar een onbereikbare tijd in het verleden verlangt.⁵⁰

⁴⁶ Grainge 2000, 257-262.

⁴⁷ Met authenticiteit wordt in dit verslag de betekenis echt, oprecht en waar gehanteerd.

⁴⁸ Grainge 2000, 31.

⁴⁹ Leone 2015, 9.

⁵⁰ Hutcheon en Valdés 2000, 19.

Vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw verloor nostalgie zijn medische betekenis en gaven cultuurhistorici en sociologen een nieuwe waarde aan de term. Grainge onderscheidt hierbij twee vormen van nostalgie die uit de literatuur zijn op te maken: de ‘nostalgia mood’ en de ‘nostalgia mode’. In het eerste geval wordt nostalgie als een gemoedstoestand of stemming opgevat, die wordt bepaald door een verlangen naar en een verlies van het verleden. In het tweede geval wordt nostalgie als een gecommuniceerde stijl beschreven die hand in hand gaat met geheugenverlies.⁵¹ Beide vormen van nostalgie zullen in de volgende subparagrafen afzonderlijk worden toegelicht. In het belang van dit onderzoek zal echter de nadruk op de ‘nostalgia mode’ liggen.

1.1.2. Nostalgie als gemoedstoestand

Een belangrijke verschuiving, zoals Massimo Leone in zijn artikel ‘Longing for the past: a semiotic reading of the role of nostalgia in present day consumption trends’ aangeeft, is dat nostalgie met de aanvang van het postmodernisme, niet langer aan de psychologie van het individu wordt gekoppeld, maar aan gemeenschappen en samenlevingen.⁵² Nostalgie wordt als een collectief verlangen naar het verleden beschreven, waarbij het verleden niet als een historische werkelijkheid, maar als een geïdealiseerde en geconstrueerde verbeelding moet worden opgevat – als een geconceptualiseerd gouden tijdperk.⁵³

Grainge haalt in zijn proefschrift diverse theoretici, als Fred Davis, Bryan S. Turner en Stuart Tannock, aan, die de ontwikkeling van nostalgie gedurende de tweede helft van de twintigste eeuw als een reactie op een (gevoelsmatige) ervaring van discontinuïteit, verlies of gemis in het heden interpreteren. In een tijd die door snelheid en grote veranderingen wordt gekarakteriseerd, wordt het verleden als een stabiele, onschuldige, veilige en coherente entiteit voorgesteld die als substituut voor het heden dient.⁵⁴ Hutcheon en Niemeyer benadrukken de technologische vooruitgang en het globaliseringproces als oorzaken voor het nostalgische verlangen in de eenentwintigste eeuw.⁵⁵ Er is heimwee naar dat wat binnen een samenleving en cultuur vernietigd wordt ten behoeve van deze vooruitgang.⁵⁶ Zo kan de opkomst van de sociale media er bijvoorbeeld voor zorgen dat naar echte communicatie wordt verlangd.⁵⁷

1.1.3. Nostalgie als stijl

De Amerikaanse literatuurcriticus Frederic Jameson, die door Grainge in zijn proefschrift wordt aangehaald, vat nostalgie niet op als een gemoedstoestand maar als een (esthetische) stijl, die hij als

⁵¹ Grainge 2000, 27-28.

⁵² Leone 2015, 9.

⁵³ Hutcheon en Valdés 2000, 20.

⁵⁴ Grainge 2000, 33-36.

⁵⁵ Leone 2015, 2. en Hutcheon en Valdés 2000, 20.

⁵⁶ Keightley en Pickering 2006, 920.

⁵⁷ Niemeyer 2014, 2.

kenmerkend voor de postmoderne 'crisis van historiciteit' beschouwt.⁵⁸ Al in de openingszin van zijn boek *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* geeft hij aan dat de postmoderne mens zijn historisch besef heeft verloren: 'It is safest to grasp the concept of the postmodern as an attempt to think the present historically in an age that has forgotten how to think historically in the first place.'⁵⁹

Het postmodernisme wordt door Jameson als een logisch gevolg van het voltooide moderniseringsproces opgevat.⁶⁰ De (artistieke) drang tot vernieuwing, individualiteit en uniciteit was uitgeput, waardoor de postmoderne kunstenaar enkel terug kon grijpen op reeds bedachte stijlen. Waar de avant-gardist voorwaarts ging, keek de postmodernist, aldus Jameson, achterom. Daarmee verdween tevens het elitaire karakter van het utopische modernisme en werden hoge en lage kunst met elkaar vermengd in de postmoderne tijd. Het postmodernisme, dat het beste als een wijdverspreid cultureel fenomeen kan worden opgevat, is volgens Jameson het gevolg van de opkomst van een nieuw type samenleving die na de Tweede Wereldoorlog is ontstaan: de zogenaamde consumptiemaatschappij, informatiemaatschappij of postindustriële samenleving, die op zijn beurt een gevolg van het multinationale, late kapitalisme is.⁶¹ Kunst en cultuur zijn binnen deze samenleving onderdeel geworden van de warenproductie. Een gevolg daarvan, zegt Jameson, is dat de kunst oppervlakkig is geworden. Als voorbeeld, om het onderscheid tussen het moderne en postmoderne kunstwerk te verduidelijken, vergelijkt hij Vincent van Goghs *Schoenen* (1886) (afb. 4) en Andy Warhols *Diamond Dust Shoes* (1980)⁶² (afb. 5).⁶³ Terwijl de schoenen van Van Gogh, ondanks dat ze niet waargetrouw zijn, volgens Jameson tot een hermeneutische interpretatie uitnodigen – doordat het gehavende schoeisel in combinatie met de groen- en bruintinten, alsmede de ruwe verfbehandeling, de beschouwer hoogstwaarschijnlijk aan het boerenleven laat denken – is de collectie vrouwenschoenen in het werk van Warhol losgekoppeld van iedere sociale en historische context en geeft deze de beschouwer geen aanleiding tot een eventuele diepere interpretatie.⁶⁴ De gebruikswaarde van Warhols schoenen is uitgewist en de schoenen worden louter als oppervlakkige en inwisselbare consumptiegoederen gepresenteerd; alsof Warhol een reclameposter heeft ontworpen.⁶⁵

⁵⁸ Grainge 2000, 6-7.

⁵⁹ Jameson 1991, VII.

⁶⁰ Het postmodernisme moet aldus Jameson, niet als een radicale breuk ten opzichte van het modernisme worden opgevat, aangezien het voortborduurde op elementen die al in de modernistische tijd aanwezig waren en waarop de postmodernisten teruggripen.

⁶¹ Jameson 1982, 11.

⁶² Warhol heeft meerdere versies van de *Diamond Dust Shoes* gemaakt. Aan welk werk Jameson refereert is onduidelijk. In de afbeeldingenlijst is daarom voor een willekeurig exemplaar gekozen.

⁶³ Jameson borduurt hierbij voort op Heideggers interpretatie van Van Goghs werk, die aangeeft dat de schoenen van Van Gogh tot een interpretatie van het boerenleven uitnodigen. In: Jameson 1991, 7.

⁶⁴ Jameson 1991, 6-8. Voor ons zijn de schoenen van Warhol inmiddels ook weer gedateerd en kunnen we de afgebeelde schoenen aan een tijdsperiode koppelen. Warhol speelt daarentegen wel bewust met elementen als oppervlakkigheid en consumptiegoederen in zijn werk.

⁶⁵ De schoenen zijn eindeloos reproduceerbaar – wat mijns inziens door de (reproductie-)techniek van de zeefdruk extra onderstreept wordt - en ze zijn inwisselbaar geworden, doordat ze van iedereen kunnen zijn (geweest) en door iedereen gedragen kunnen worden.

Jameson geeft aan dat de postmoderne mens in een eeuwig heden leeft, doordat de postmodernist weinig vermogen heeft om zijn eigen verleden te behouden. In zijn artikel 'Postmodernism and Consumer Society' (1992) stelt Jameson dat de (digitale) media bijdragen aan dit historische geheugenverlies, doordat ze als externe opslagmedia aanzetten tot vergeten.⁶⁶ Grainge geeft echter aan dat diezelfde (digitale) media juist ook van belang zijn om toegang te krijgen tot (herinneringen uit) het verleden en ze dus een belangrijke rol binnen de (collectieve) verbeelding van het verleden vervullen. Ze slaan herinneringen op en maken ze voor eenieder – bijvoorbeeld via het internet – toegankelijk. Het is deze omgang met (digitale) media die er, volgens Grainge, voor gezorgd heeft dat onze gewaarwording van het verleden veranderd is.⁶⁷

In de postmoderne tijd is de mens van zijn (historische) verleden vervreemd geraakt en is zijn relatie tot de (eigen) tijd veranderd – doordat het door de continue aanvoer van informatiestromen en mediabeelden moeilijk is om een gevoel van continuïteit te behouden. Als reactie hierop is echter een obsessie met het verleden ontstaan.⁶⁸ Het gaat hierbij niet om een verlangen naar een gouden tijd, maar het (lukraak) hergebruiken en combineren van beelden en stijlen uit het verleden om een historisch gevoel te creëren. Teneinde een gevoel van geschiedenis en historiciteit op te roepen bedient de postmoderne mens zich volgens Jameson van de 'nostalgia mode' - een esthetische vorm van *pastness*.⁶⁹

Als voorbeeld bespreekt Jameson de nostalgische film, die in plaats van een historische werkelijkheid, enkel een sfeer en een gevoel van het verleden oproept die op stereotypen is gebaseerd. De inhoud is daarbij ondergeschikt aan de sfeer en stijl. Zelfs het futuristische *Star Wars* kan volgens Jameson als een nostalgische film worden opgevat, doordat het teruggrijpt op elementen die de Amerikanen zouden kunnen herkennen uit televisieprogramma's die tussen de jaren dertig en de jaren vijftig werden uitgezonden.⁷⁰

De nostalgische film bedient zich van de *pastiche*, die door Jameson als karakteristiek voor het postmodernisme wordt beschouwd. De *pastiche* is volgens hem, net als de parodie, gebaseerd op een vorm van imitatie. Terwijl de parodie deze nabootsing ondermijnt of uitdaagt en satirische bijbedoelingen heeft, kent de *pastiche* geen diepere lading en blijft deze daardoor een neutrale en oppervlakkige kopie. Beelden en stijlen uit het verleden worden eindeloos gereproduceerd en kennen geen diepere lading. De (kunst-)geschiedenis lijkt een grabbelton te zijn geworden waaruit lukraak stijlen kunnen worden gehaald, die zonder een diepere betekenis worden geïmiteerd. De ruilwaarde van een object is dus belangrijker dan zijn gebruikswaarde, zoals Jameson illustreerde aan de hand van

⁶⁶ Jameson 1998, 20.

⁶⁷ Grainge 2000, 80.

⁶⁸ Deze 'obsessie met het verleden' is ook te herkennen aan de aandacht voor memory studies in het laatste kwart van de twintigste eeuw.

⁶⁹ Jameson 1991, 18-19.

⁷⁰ Jameson 1998, 7-8.

Warhols schoenen. Het zijn min of meer lege omhulsels geworden die naar believen kunnen worden ingezet, of zoals Jameson aangeeft: ‘we seem condemned to seek the historical past through our own pop images and stereotypes about the past, which itself remains forever out of reach.’⁷¹

1.1.4. Zwart-wit en nostalgie

Het is Grainge die aan de bovenstaande twee opvattingen het zwart-wit beeld als een esthetische vorm van nostalgie koppelt. Aangezien hij zich noch volledig in de interpretatie van nostalgie als gemoedstoestand, noch in de opvatting van nostalgie als stijl kan vinden, positioneert hij zich tussenbeide. Ten opzichte van de theoretici die nostalgie als gemoedstoestand opvatten, geeft Grainge aan dat nostalgie niet gereduceerd moet worden tot een reactie op een ervaring van ongenoegen of verlies in het heden. Nostalgie moet volgens Grainge ook als een van de vele stilistische en commerciële trends en smaakpatronen van onze tijd worden opgevat.⁷² Het gaat inderdaad wat ver om de toepassing van zwart-wit filters voor de smartphone of de verkoop van zwart-wit posters enkel als een gevolg van weemoed naar het verleden te interpreteren. De populariteit van zwart-wit beelden kan niet los worden gezien van zijn commerciële verkoopbaarheid. Zwart-wit wordt strategisch door bedrijven in reclamecampagnes en door bijvoorbeeld de mode-industrie ingezet, aangezien het visueel trendy, smaakvol en chique is en zich onderscheidt van de (reclame-)beelden in kleur.⁷³ Grainge geeft aan dat het als een vorm van ‘retro’⁷⁴ of ‘retrochic’ kan worden opgevat.⁷⁵ Zwart-wit wordt ingezet als een sfeer van een vervlogen tijd, in de hoop de verkoopcijfers te laten stijgen.⁷⁶ De toepassing van zwart-wit als een commerciële strategie hoeft mijns inziens echter niet altijd los te worden gezien van de nostalgische gemoedstoestand, aangezien bedrijven bewust – om hun product van andere producten te laten onderscheiden – op collectieve verlangens naar het verleden kunnen inspelen door een band tussen hun product en (verloren) waarden uit het verleden op te roepen.

Als Grainge aangeeft dat zwart-wit als een trend of smaakpatroon kan worden opgevat, nadert hij Jamesons opvatting van de nostalgia mode, waarbij het verleden in de vorm van een pastiche geconsumeerd wordt in de postmoderne cultuur. Hoewel Jameson niet expliciet over het gebruik van zwart-wit spreekt, kan het naar mijn idee als een esthetische vorm van *pastness* worden opgevat,

⁷¹ Jameson 1998, 10.

⁷² Grainge 2000, 17-18. Grainge gaat in zijn dissertatie dieper in op de gevolgen van marktwerking, vooral in relatie tot de babyboom generatie die aan het eind van de twintigste eeuw een middelbare leeftijd bereikt, alsook met betrekking tot de groeiende aandacht voor de erfgoedindustrie. In: Grainge 2000, 75, 87.

⁷³ Voorbeelden van bedrijven die zwart-wit expliciet in hun reclamecampagnes gebruiken en door Grainge in zijn proefschrift worden aangehaald zijn Apple, Gap en Armani. In: Grainge 2000, 100, 155.

⁷⁴ Retro wordt volgens Jenss door een niet-sentimenteel teruggrijpen naar het verleden gekenmerkt en verschilt daardoor van nostalgie, die op een sentimenteel verlangen naar het verleden is gestoeld. In: Jenss 2015, 3. Elizabeth E. Guffey geeft in haar boek *Retro; the culture of revival* (2006) aan dat retro echter wel als een soort helend elixer kan worden opgevat voor het nostalgische verlangen. Guffey 2006, 24.

⁷⁵ De term retrochic werd in de Parijse avant-garde van de jaren zestig gebruikt om een tegencultuur te beschrijven die zich afzet tegen de standaard marketing- en consumptiestrategieën door stijlen uit het verleden toe te passen. In de mode-industrie wordt hiervoor de term ‘nostalgia industry’ gebruikt. In: Grainge 2000, 83.

⁷⁶ Grainge 2000, 88.

doordat zwart-wit een sfeer van het verleden oproept waarbij de inhoud van het beeld van ondergeschikt belang is.

Grainge maakt echter bezwaar tegen de opvatting van Jameson, door aan te geven dat geësthetiseerde vormen van nostalgie niet alleen als een oppervlakkige pastiche moeten worden opgevat, maar wel degelijk historische betekenis kunnen oproepen.⁷⁷ Ondanks dat de ‘zwart-wit coating’ van zichzelf inhoudloos is, kan het door de massamedia gebruikt worden om betekenis op te roepen. Doordat zwart-wit beelden een uitzondering vormen in de constante toevoer van gekleurde beelden, kunnen ze belang en gewicht aan een afbeelding geven.⁷⁸ Als voorbeeld geeft Grainge het gebruik van zwart-wit afbeeldingen in het Amerikaanse *Time Magazine*. Sinds het tijdschrift in 1989 volledig in kleur wordt uitgegeven, worden zwart-wit foto’s enkel gebruikt voor speciale gebeurtenissen (voorheen was het andersom). Enerzijds dient het als een vorm van visuele articulatie, anderzijds geeft het een suggestie van diepgang, introspectie en indringendheid. In de overvloed aan gekleurde beelden suggereert een zwart-wit beeld (culturele) betekenis. De foto wordt aangeduid als een gebeurtenis die herinnerd moet worden. Zoals Grainge aangeeft: ‘if colour reports, monochrome chronicles’.⁷⁹

Zwart-wit voorziet een afbeelding van historische betekenis en verandert een nieuwsbericht in een stabiele, gedenkwaardige gebeurtenis. Grainge geeft het voorbeeld van Diana, de prinses van Wales, waarvan twee foto’s direct na haar dood in *Time Magazine* zijn gepubliceerd; de eerste in kleur, de tweede in zwart-wit (afb. 6a en 6b). Hoewel beide foto’s na het auto-ongeluk zijn gepubliceerd, heeft enkel de zwart-wit versie de uitstraling van een gedenkfoto. De afwezigheid van kleur verleent een bepaalde zwaarte, ontroering en diepgang aan de foto. Grainge noemt zwart-wit daardoor een ‘aesthetic of gravitas’.⁸⁰

Zwart-wit kan recente foto’s, zoals in het geval van prinses Diana, in een historische herinnering veranderen. Grainge geeft in zijn proefschrift aan dat zwart-wit in de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw bewust door de Amerikaanse media werd ingezet om een stabiele nationale identiteit te creëren binnen een multiculturele samenleving die door de gevolgen van de Koude Oorlog en door globaliseringprocessen onder druk stond.⁸¹ Zwart-wit werd ingezet als een herinneringsconstructie, aangezien het een ‘esthetische taal’ is die onlosmakelijk met de fotografie en film van voor de jaren

⁷⁷ Grainge 2000, 18.

⁷⁸ Grainge 1999, 389.

⁷⁹ Grainge 1999, 385-386.

⁸⁰ Grainge 2000, 118, 120.

⁸¹ Grainge 2000, 10, 93-94. In de jaren tachtig zette president Ronald Reagan nostalgie in als een middel om een mythische, nationale identiteit te creëren. Een aura van pastness werd ingezet als belofte voor de toekomst. Het gebruik van zwart-wit kan volgens Grainge als een van de door hem gebruikte strategieën worden opgevat. In: Grainge, 2000, 69, 72.

vijftig is verbonden.⁸² Zwart-wit wordt als een documentair effect gebruikt. Het roept een aura van het archief op en voorziet beelden op deze manier van een historische betekenis.⁸³

Alison Novak geeft in haar boek *Defining identity and the changing scope of culture in the digital age* (2016) aan dat: ‘inscribing oneself in a black and white photo is to historicize the self, to tell one’s story through other eyes and other times.’⁸⁴ Het hier en nu wordt door het gebruik van zwart-wit geschiedenis, en krijgt op deze manier betekenis. Zwart-wit roept een tijdelijke kloof op, waardoor zelfs bij een recente foto afstand in tijd kan worden gesuggereerd.⁸⁵ Hoewel Novak dit ontstaan van afstand niet verklaart, lijkt het mij een gevolg van onze waarneming. Aangezien wij de wereld in kleur waarnemen, kunnen wij ons makkelijker identificeren met foto’s in kleur dan in zwart-wit.⁸⁶ Zwart-wit lijkt een eigen wereld te suggereren die voor ons ontoegankelijk en onaanraakbaar is. Daarnaast lijken zwart-wit beelden automatisch gerelateerd aan de foto’s en camerabeelden die tot het midden van de twintigste eeuw – als gevolg van de beperkingen van de media – noodzakelijkerwijs zwart-wit waren.

Zwart-wit kan dus een verstrijking van tijd veronderstellen, zonder dat deze daadwerkelijk heeft plaatsgevonden. In de filmwereld wordt volop gebruik gemaakt van zwart-wit om bijvoorbeeld tijdsprongen als flashbacks vorm te geven binnen de context van een kleurenfilm. Zwart-wit dient ook hier als een visuele onderbreking en plaatst de gebeurtenissen in het verleden. Grainge geeft aan dat het gebruik van zwart-wit in bijvoorbeeld eigentijdse advertenties en foto’s de kijker simultaan naar de toekomst en het verleden laat reizen, doordat het heden als een toekomstig verleden moet worden begrepen. Bij het bekijken van een eigentijdse zwart-wit foto kijken we als het ware via de toekomst terug naar de eigen tijd, alsof deze al geschiedenis is geworden. Zwart-wit markeert zodoende in het heden wat in de toekomst als historie moet worden opgevat.⁸⁷ Hoewel zwart-wit een foto of afbeelding in het verleden plaatst, verwijst het echter nooit naar een specifieke periode of plaats. Grainge benadrukt daarom dat een zwart-wit beeld zowel tijd als tijdloosheid aanduidt.⁸⁸ In die zin kan zwart-wit als een esthetisch register worden beschouwd met een lukrake verhouding ten opzichte van het verleden.

⁸² Grainge geeft aan dat zwart-wit foto’s ook als een vorm van lieu de mémoire kunnen worden opgevat, zoals deze door Pierre Nora in zijn boek *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* (1989) wordt geschetst. Nora geeft aan dat de opkomst van de industriële, moderne samenleving - die een versnelling van de geschiedenis teweeg heeft gebracht - gevolgen had voor het (pre-industriële) *Milieu de mémoire* waarin herinneringen spontaan ontstonden en het verleden door middel van (stichtings-)mythologieën en verhalen van helden vorm kreeg. Aangezien dit spontane geheugen verdwenen is bedient de moderne mens zich van plaatsen waarin het geheugen kan worden bewaard – de zogenaamde lieux de mémoires. Monumenten, musea, maar volgens Grainge ook zwart-wit foto’s zouden als een vorm van deze ‘prothese herinnering’ kunnen worden opgevat. In: Grainge 2000, 144.

⁸³ Grainge 2000, 4.

⁸⁴ Novak 2016, 247.

⁸⁵ Novak 2016, 247-248.

⁸⁶ Dit is mijns inziens ook een van de redenen waarom oorlogsfotografie tot de dag van vandaag in zwart-wit wordt getoond. Kleurenfoto’s zijn confronterender doordat ze (visueel) onderdeel van onze eigen wereld uitmaken.

⁸⁷ Grainge 1999, 389-390.

⁸⁸ Grainge 2000, 105.

1.2. (On-)vervalste authenticiteit

1.2.1. Schijnwerkelijkheid

Via applicaties als Instagram, Camera Noir en Hipstomatic voor de smartphone kan een digitale kleurenfoto met één druk op de knop in een (zwart-wit) foto worden veranderd die door een ouderwetse, analoge fotocamera lijkt te zijn gemaakt. Waar in een groot deel van de twintigste eeuw (oude) media werden verbannen ten gunste van de nieuwste technologische ontwikkelingen, is er aan het eind van de twintigste en voornamelijk in de eenentwintigste eeuw een hernieuwde aandacht voor de oude media op te merken, en dan met name voor de waarde van de beperkingen van deze media. Het is de *Hipster* – een subcultuur die aan het begin van de eenentwintigste eeuw is ontstaan – die een opvallende voorliefde voor oude technologieën en ‘uitstervende media’ vertoont. Het krassende geluid van de pick-up en de gele waas van de polaroidfoto wordt door hen gewaardeerd en past bij hun zoektocht naar individualisering en authenticiteit.⁸⁹ Terwijl digitale foto’s oneindig gereproduceerd kunnen worden zonder onderling te verschillen, kan een met de hand ontwikkelde foto in de donkere kamer juist (ongewilde) afwijkingen bevatten die de foto als het ware authentiek maakt en onderscheidt van de rest. Het zijn deze afwijkingen die de Hipster omarmt en waarmee deze zich probeert te onderscheiden van de mainstream; de homogene samenleving.⁹⁰

De hang naar authenticiteit, die onder andere in de subcultuur van de Hipster is terug te vinden, beschouwt Anneke Smelik in haar artikel ‘Op het eerste gezicht; de glijdende grens tussen echt en onecht’ (2006) als een reactie op onze samenleving die door *simulacra*, oftewel schijnwerkelijkheden, wordt gevormd.⁹¹ Smelik borduurt hierbij voort op het gedachtegoed van de Franse filosoof Jean Baudrillard die in zijn *Simulacres et Simulation* (1981) aangeeft dat de mens in de postmoderne tijd vervreemd is geraakt van de echte wereld. Als gevolg van veranderingen die in de economie en de communicatietechnologieën – en dan voornamelijk de (digitale) media – hebben plaatsgevonden, is de scheiding tussen fictie en werkelijkheid, of tussen ‘schijn en ‘zijn’, zoals Smelik in haar artikel aangeeft, opgeheven.⁹² De relatie tussen ‘object’ en ‘teken’ is voor Baudrillard inwisselbaar geworden, omdat een teken niet langer onlosmakelijk verbonden is aan een originele referent; een object.⁹³

Om zijn gedachtegoed te verklaren, opent Baudrillard zijn *Simulacres et Simulation* met een fabel van de Argentijnse dichter Jorge Luis Borges, die het verhaal vertelt over cartografen die zo’n gedetailleerde kaart van een keizerrijk maakten dat deze precies overeenkwam met de werkelijkheid. Na verloop van tijd veranderde het keizerrijk echter in een woestijn en getuigde enkel de inmiddels

⁸⁹ Hipsters willen daardoor ook niet als Hipsters bestempeld worden, aangezien dit hun juist weer in een hokje plaatst en hun zoektocht naar individualiteit en uniciteit teniet doet. In: Schiermer 2014, 170.

⁹⁰ Schiermer 2014, 176.

⁹¹ Smelik 2006, 29.

⁹² Smelik 2006, 26.

⁹³ Malpas 2005, 122.

gerafelde kaart van zijn bestaan. De kaart werd een simulatie van het rijk, waarvan de referent was verdwenen. Baudrillard stelt vervolgens dat dergelijke kaarten in onze samenleving al vanaf het begin niet aan een werkelijke referent verbonden zijn. Sterker nog, het is vaak de kaart – oftewel de ‘gesimuleerde werkelijkheid’ – die vooraf gaat aan de echte werkelijkheid. De kaart is in dit geval een simulacrum geworden; een schijnvertoning, die niet langer een werkelijkheid reflecteert maar deze simuleert.⁹⁴

Baudrillard onderscheidt vier fasen in de ontwikkeling van het simulacrum. Hij geeft aan dat afbeeldingen in de eerste fase een reflectie van de realiteit zijn, die in de tweede fase als gevolg van enkele aanpassingen (enigszins) van de realiteit gaan afwijken. Vervolgens wordt de afbeelding in de derde fase door de afwezigheid van een realiteit gekarakteriseerd – zoals de overgebleven kaart uit de fabel van Borges illustreerde. Tot slot belandt de afbeelding in de fase van het simulacrum, waarbij iedere relatie met de werkelijkheid verloren is gegaan.⁹⁵

Dankzij allerhande technologische ontwikkelingen is onze werkelijkheid gemedialiseerd. De (digitale) media hebben onze relatie tot de echte wereld veranderd. Zonder bijvoorbeeld ook maar een stap in de VS te hebben gezet weten we hoe het land eruit ziet en hebben we een bepaald verwachtingspatroon als we er daadwerkelijk naartoe gaan. De media gaan dus vaak vooraf aan onze ervaring van de werkelijkheid. Smelik geeft aan dat dit ook gevolgen voor de ervaring van kunst heeft. Voordat we de Mona Lisa in het echt zien, hebben we al honderden reproducties van haar bekeken. Deze reproducties kaderen onze ervaring in en maken het moeilijk(er) om het aura van het originele kunstwerk te ervaren.⁹⁶ De digitale media maken het dan ook lastig om een – voor zover die bestaat – authentieke ervaring op te doen.

1.2.2. Fotografische authenticiteit

Walter Benjamin sprak al in 1936, in zijn ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’, over het verlies van aura van het kunstwerk als gevolg van de opkomst van de moderne technologie. Waar het hier en nu bepalend is voor een schilderij, tekening of beeldhouwwerk, is dit hier en nu bij mechanische technieken als fotografie en film afwezig.⁹⁷ Terwijl er maar één *Nachtwacht* van Rembrandt van Rijn bestaat, kan er geen originele foto van bijvoorbeeld een kunstfotograaf als Ed van der Elsken worden aangewezen. Waar *De Nachtwacht* aan een specifieke plaats en tijd is gebonden en historische getuigenissen als beschadigingen, restauraties en bezitsverhoudingen een aura van authenticiteit creëren, kan er in de film- en fotografiewereld geen onderscheid tussen origineel en

⁹⁴ Baudrillard 1981, 1-2. Ik gebruik de Engelse vertaling van het boek: *Simulacra and Simulation* (1981).

⁹⁵ Baudrillard 1981, 6-7.

⁹⁶ Smelik 2006, 25-26.

⁹⁷ Benjamin 2008, I-II.

kopie worden gemaakt. Foto's en films kunnen eindelijk gereproduceerd worden en zijn niet langer aan een specifieke plek verbonden.⁹⁸

Susan Sontag bagatelliseert in *On Photography* (1977) dit verlies aan aura met betrekking tot de fotografie, door aan te geven dat foto's binnen de context van een museum of galerie wel degelijk als authentiek kunnen worden opgevat, wat volgens haar ook geldt voor foto's die door de fotograaf zelf en naar de originele negatieven zijn ontwikkeld.⁹⁹ Een aspect dat Sontag niet noemt, is dat een fotograaf tevens voor een gelimiteerde oplage kan kiezen, waardoor een foto exclusiever kan worden gemaakt. Er moet mijns inziens echter uitgekeken worden dat authenticiteit en exclusiviteit niet als inwisselbare begrippen worden gehanteerd, aangezien een kunstwerk dat authentiek is wel exclusief kan zijn, maar een exclusief kunstwerk niet automatisch authentiek hoeft te zijn. Ondanks dat een fotograaf voor een gelimiteerde oplage kan kiezen, kan een kapotte foto in principe nog altijd ingewisseld worden voor een ander identiek exemplaar, wat bij een vernietigd schilderij onmogelijk is.

Wanneer we er dus van uitgaan dat foto's en films geen of in ieder geval in mindere mate een aura van authenticiteit bezitten, is de opmerking dat zwart-wit foto's en films een waarde van authenticiteit uitstralen, opmerkelijk te noemen – aangezien zij net zo eindelijk gereproduceerd en verspreid kunnen worden als hun evenbeelden in kleur. Ze zijn dus, als we Benjamins theorie navolgen, evenmin authentiek te noemen. Het zijn mijns inziens echter de connotaties van de analoge fotografie, die de zwart-wit beelden gevoelsmatig authentiek maakt.

Grainge haalt in zijn artikel 'TIME's Past in the Present: Nostalgia and the Black and White Image' (1999) Susan Sontag en de Franse literatuurcriticus Roland Barthes aan, aangezien beiden aan zwart-wit een status van authenticiteit zouden verbinden.¹⁰⁰ Sontag beschouwt kleur in de fotografie als een belemmering omdat 'the cold intimacy of color seems to seal off the photograph from patina'.¹⁰¹ Hoewel ze haar gedachten nauwelijks verklaart, geeft ze aan dat kleurenfoto's op een andere manier verkleuren dan zwart-wit foto's.¹⁰² Het is opmerkelijk dat Sontag juist de slijtage van zwart-wit foto's roemt, aangezien het de kleurenfoto's zijn die na verloop van tijd in kwaliteit verslechteren en zwart-wit foto's over het algemeen consistent blijven en daardoor bijvoorbeeld ook worden ingezet voor archieven. Ook Barthes vat kleur op als een obstakel en beschouwt het als een kunstmatige en cosmetische toevoeging. 'I always feel [...] that [...] color is a coating applied *later on* to the original truth of the black-and-white photography.'¹⁰³ Daarmee lijkt hij aan te geven de zwart-wit foto als authentiek op te vatten. Het is opvallend, aangezien Barthes in hetzelfde boek de objectiviteit van de fotografie bevreemdt.

⁹⁸ Smelik 2006, 25.

⁹⁹ Sontag 1977, 140.

¹⁰⁰ Grainge 1999, 383.

¹⁰¹ Sontag 1977, 140-141.

¹⁰² Sontag 1977, 140-141.

¹⁰³ Barthes 1980, 81.

Dat foto's en films vaak als objectief worden bestempeld, komt door hun mechanische karakter en indexicale relatie tot dat wat is afgebeeld.¹⁰⁴ Dat wat gefotografeerd of gefilmd is heeft altijd een onlosmakelijke verbintenis met wat zich voor de lens heeft afgespeeld.¹⁰⁵ Althans, dat geldt vooral voor de analoge fotografie. In de tijd dat Barthes en Sontag bovenstaande theorieën opschreven, bestond de digitale camera nog niet, waardoor zij zich uitsluitend op de analoge fotografie hebben geconcentreerd. In relatie tot de digitale fotografie zijn het voornamelijk analoge foto's die een karakter van authenticiteit uitstralen. Enerzijds komt dit doordat bij analoge foto's kleurvervormingen en chemische 'fouten' tijdens het ontwikkelproces in de donkere kamer kunnen ontstaan, die een foto min of meer in een authentiek artefact kunnen veranderen. Anderzijds is bij de analoge fotografie een onlosmakelijke ruimte-tijd relatie tussen de fotograaf en dat wat zich voor de lens bevond, aanwezig. Een analoge foto straalt vaak een vorm van (historische) getuigenis uit, doordat het als objectief wordt beschouwd.¹⁰⁶ Hoewel analoge foto's ook gemanipuleerd kunnen worden, is dit vaak gecompliceerder en zijn de manipulaties ook beter te achterhalen in verhouding tot de digitale fotografie. Zoals Smelik aangeeft, kán een digitale foto een indexicale relatie met de werkelijkheid hebben, maar kan deze ook volledig door de computer geconstrueerd zijn.¹⁰⁷ Zoals het woord analoog – dat 'overeenkomstig' betekent – al aangeeft, legt de analoge camera precies dat wat voor de lens van de camera zichtbaar is vast op een lichtgevoelige film, een fotorolletje, dat vervolgens in de donkere kamer wordt ontwikkeld en een tastbaar object oplevert.¹⁰⁸ Een digitale foto is daarentegen een onstoffelijk gegeven, doordat de digitale fotocamera allereerst een voorstelling in een cijfercode vertaalt, waarmee de foto mijns inziens al een vertaling van de werkelijkheid is, die vervolgens op een elektronisch apparaat kan worden vertoond, waarop de foto tevens makkelijk manipuleerbaar is.¹⁰⁹

Grainge merkt in zijn dissertatie op dat de toenemende aandacht voor het zwart-wit beeld in de jaren negentig samenviel met de mogelijkheid om foto's digitaal (makkelijker) te manipuleren. Zwart-wit wordt als integer en waarheidsgetrouwer opgevat en daardoor ingezet als een reactie op de manipuleerbare, digitale beelden in kleur.¹¹⁰ Dat zwart-wit inmiddels echter ook een *special effect* of in ieder geval een vorm van (digitale) manipulatie is, doet er blijkbaar niet toe.¹¹¹

¹⁰⁴ Meyer 2010, 107.

¹⁰⁵ Smelik 2006, 25.

¹⁰⁶ Renaningtyas, Rizky Mutiaz en Syarif 2014, 1-3.

¹⁰⁷ Smelik 2006, 28.

¹⁰⁸ In tegenstelling tot de digitale fotografie bestaat er ook maar één origineel negatief bij de analoge fotografie.

¹⁰⁹ Ed KrÄama geeft in zijn artikel 'Cinematic Drawing in a Digital Age' (2010) aan dat digitalisering voor veralgemenisering zorgt, doordat alles – beeld, geluid, etc. – in getallenreeksen wordt omgezet die vervolgens in een ander medium vertaald kunnen worden. Een digitale foto kan daardoor bijvoorbeeld op de computer worden weergegeven. Het analoge beeld is daarentegen een gevolg van fotochemische processen. In tegenstelling tot de digitale fotografie is er bij de analoge fotografie geen sprake van een vertaling in een code, maar van een directe, indexicale relatie doordat het een afdruk van licht op een emulsie is. Terwijl een analoog signaal continu in tijd en amplitude is, wordt een digitaal signaal gereduceerd tot een uniforme cijfercode bestaande uit reeksen van enen en nullen. In: KrÄama 2010.

¹¹⁰ Grainge 2000, 115.

¹¹¹ Zwart-wit foto's zijn net zo makkelijk te manipuleren als kleurenfoto's. Opnieuw gaat het hier alleen om een gevoel van authenticiteit dat door zwart-wit foto's wordt opgeroepen.

Zwart-wit foto's zijn dus gevoelsmatig verbonden aan het predigitale tijdperk, aangezien het analoge camerabeeld tot de jaren vijftig gedwongen zwart-wit was. Hoewel de technieken van de kleurenfoto's en kleurenfilms al eerder waren uitgevonden, werden deze vanwege de hoge kosten nauwelijks gebruikt. Een zwart-wit foto roept automatisch de connotatie op analoog te zijn. Ik kan mij daarom voorstellen dat binnen de fotografie- en filmwereld een zwart-wit foto gevoelsmatig authentiekter overkomt dan een kleurenfoto.

1.2.3. Hyperrealiteit

'[...] [L]e réel n'est plus le réel [...]', geeft Baudrillard aan in zijn *Simulacres et Simulation* (1981).¹¹² Doordat de digitale media beelden kunnen construeren waarin werkelijkheid en fictie niet meer van elkaar te onderscheiden zijn, zijn we in een hyperrealistische cultuur beland.¹¹³ De realiteit kan dankzij de nieuwste technologieën vaak realistischer worden weergegeven dan we deze daadwerkelijk zouden kunnen waarnemen. Beelden kunnen er geloofwaardig en natuurgetrouw uitzien, ondanks dat ze enkel via de computer geconstrueerd zijn. Voorbeelden zijn de dinosaurussen die in de *Jurassic Parc* films te zien zijn en de vele monsters en fabelfiguren in andere (sciencefiction) films.¹¹⁴ Ze komen (in eerste instantie) realistisch over, of zoals Smelik aangeeft: '[het] komt indexicaal over zonder het te zijn'.¹¹⁵ Het zijn lege beelden die naar niets anders dan zichzelf of naar andere *simulacra* verwijzen.

Een gevolg van deze hyperreële cultuur, waarin we onze referentiekaders van de werkelijkheid en geschiedenis verloren hebben – is het onvermogen om er afstand van te nemen en dat wat we zien te bevragen.¹¹⁶ Baudrillard geeft als voorbeeld de Golfoorlog, die wij enkel via de beelden op televisie en foto's in de krant kennen. De weergave van deze oorlog kwam volgens Baudrillard niet overeen met de realiteit, aangezien bijvoorbeeld beelden van dood en lijden zorgvuldig geweerd werden. Hij beweert zelfs in zijn boek *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1995), dat de Golfoorlog niet plaats heeft gevonden. Daarmee ontkende hij niet letterlijk de oorlog, maar gaf hij aan dat de beelden die door de media zijn uitgezonden geen objectief verslag toonden, maar pasten binnen de promotiecampagne van de westerse idealen en werden ingezet als een vergoelijking van het geweld.¹¹⁷

Zoals reeds aangegeven, kan de hang naar authenticiteit in onze samenleving als een nostalgische reactie op onze hyperrealistische mediacultuur worden opgevat. Als tegenreactie op de schijnwerkelijkheid, wordt naarstig naar waarheid, echtheid, originaliteit en authenticiteit gezocht.

¹¹² Uit het originele, Franse boek: Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Parijs 1981. 26.

¹¹³ Baudrillard 1981, 14.

¹¹⁴ Zoals Baudrillard over de *science fiction* film aangeeft dat het als een (omgekeerde) reactie op de limieten van de eigen wereld kan worden beschouwd die op dat moment volledig in kaart waren gebracht, kan naar mijn idee ook de toepassing van zwart-wit als een omkering worden opgevat als gevolg van een maatschappij die verzadigd is door visuele beelden in kleur. In: Baudrillard 1981, 120.

¹¹⁵ Smelik 2006, 28.

¹¹⁶ Malpas 2005, 90.

¹¹⁷ Malpas 2005, 126-127.

Smelik bespreekt in deze context de groeiende belangstelling voor de documentaire en de *reality show*.¹¹⁸ De interesse voor zwart-wit beelden kan hier naar mijn idee aan worden toegevoegd.

Een voorbeeld kan gevonden worden in Steven Spielbergs film *Schindler's List* (1993), die gebaseerd is op het waargebeurde verhaal van Oskar Schindler, een lid van de nazibeweging, die ten tijde van de Tweede Wereldoorlog honderden Joden wist te redden door ze op de werknemerslijst van zijn emailfabriek te plaatsen. Met uitzondering van de begin- en eindscène, is de film volledig in zwart-wit opgenomen. Spielberg noemt zwart-wit een 'truth serum'.¹¹⁹ Ondanks de fictieve elementen in de film, roept voornamelijk de toepassing van zwart-wit een gevoel van (documentaire) authenticiteit op.¹²⁰ Het zorgt ervoor dat de grenzen tussen werkelijkheid en fictie vervagen. Grainge geeft aan dat zwart-wit een visueel effect van herinnering en getuigenis opwekt. Doordat mensen die de Tweede Wereldoorlog nooit zelf hebben meegemaakt, deze alleen via fotografische en filmische reproducties in zwart-wit kennen, is het zwart-wit beeld voor hen waarheidsgetrouwer dan een film in kleur.¹²¹ Zou de film in kleur zijn, dan was het overduidelijk een reconstructie geweest. De film heeft veel kritiek gekregen, enerzijds door critici die vinden dat een fictieve Hollywoodfilm niet het geschikte medium zou zijn om de Holocaust te verbeelden, anderzijds omdat de Holocaust überhaupt niet te representeren zou zijn.¹²² Een groot deel van de kritiek lijkt een gevolg van de toepassing van zwart-wit te zijn. Door het gebruik van zwart-wit wordt de fictieve film als een waargebeurde documentaire gepresenteerd en maakt het, zoals Grainge aangeeft, van de kijker een getuige: 'the newsreel quality of the black-and-white seemed to fade the barriers of time, making (the footage) feel like an ongoing horror that I was witnessing firsthand'.¹²³ Ondanks het gebruik van zwart-wit als zogenaamd waarheidsserum, wordt ook hier de scheiding tussen waarheid en schijn opgeheven en maakt ook Spielbergs film onderdeel uit van onze hyperreële samenleving. Zwart-wit is door Spielberg enkel ingezet als een filmisch middel om een gevoel van waarheid en een effect van plechtigheid en ernstigheid op te roepen.¹²⁴

¹¹⁸ Smelik 2006, 25, 28. Ook in de erfgoedindustrie is een hang naar authenticiteit op te merken. De bezoeker wil een echte ervaring opdoen, waarop veel musea en andere culturele instellingen inspringen door de bezoeker een belevenis aan te bieden zodat de bezoeker een zo direct mogelijke ervaring kan opdoen. In: Smelik 2006, 28.

¹¹⁹ Fensch 1995. Hoewel Spielberg de keuze voor de term 'truth serum' verder niet toelicht, is deze misschien deels etymologisch te verklaren. Serum komt van het Latijnse woord serum, dat wei betekent. Het woord wei is synoniem voor het woord bloedvocht, waarmee hij, zo vermoed ik, verwijst naar het bloedvergieten ten tijde van de Holocaust.

¹²⁰ Het documentaire of authentieke effect van Schindler's list wordt ook veroorzaakt doordat Spielberg de film op de oorspronkelijke locatie in Polen heeft opgenomen en gebruik heeft gemaakt van de zogenaamde *handheld* cameratechniek. In: Grainge 2000, 208.

¹²¹ Grainge 2000, 208, 217-218.

¹²² Claude Lanzmanns documentaire *Shoah* (1985) bijvoorbeeld toonde daarom niet de Holocaust zelf, maar overgebleven restanten van de vernietigingskampen en sprak met overlevenden en daders.

¹²³ Grainge 2000, 219.

¹²⁴ Grainge geeft in zijn dissertatie aan dat het zwart-wit in *Schindler's List* eveneens nostalgische connotaties naar oude Hollywoodfilms oproept. In: Grainge 2000, 223.

Baudrillard had de komst van de film *The Artist*, waarmee dit hoofdstuk geopend werd, min of meer al voorspeld in zijn *Simulacres et Simulation*: ‘On parle de refaire des films muets, meilleurs sans doute eux aussi que ceux d’époque.’¹²⁵ Hij zegt dit in verband met de bespreking van films als *The Last Picture Show* (1971), *Chinatown* (1974) en *Barry Lyndon* (1975), die in de jaren zeventig van de twintigste eeuw werden gemaakt en een sfeer van de films uit de jaren vijftig oproepen. Volgens Baudrillard zijn deze films in eerste instantie nauwelijks te onderscheiden van filmproducties uit de jaren vijftig. Het enige verschil is dat ze (in technisch opzicht) “beter” zijn.¹²⁶ Ook voor *The Artist* geldt mijns inziens dat de film in eerste instantie van vóór de jaren zestig lijkt te zijn, maar verraden de haarscherpe beelden waarin gebreken zoals ruis afwezig zijn, al snel dat het een eigentijdse productie is. Net als Jameson geeft Baudrillard aan dat in films een gevoel van geschiedenis kan worden opgeroepen, maar dat deze niets meer dan lege vormen van representatie zijn waarin ieder verband met de historie of historische werkelijkheid afwezig is. Baudrillard spreekt echter niet over oppervlakkige pastiches, maar geeft aan dat de remakes volmaakter zijn dan het origineel; het zijn hyperrealistische weergaven van de ‘oude films’. Voor Baudrillard zijn deze films een zoveelste bewijs van de verdwijning van de werkelijkheid die door simulaties wordt vervangen.¹²⁷ De toepassing van zwart-wit kan dus ook als een lege representatieve vorm worden beschouwd die de vroegere (authentiek aandoende) films simuleert.

Terwijl de toepassing van zwart-wit dus enerzijds als een reactie op onze hyperrealistische cultuur (Baudrillard) en de postmoderne crisis van historiciteit (Jameson) kan worden gezien, moet anderzijds worden opgemerkt dat het een product van diezelfde cultuur is. Naar mijn idee wekt zwart-wit in een eigentijds film of foto namelijk enkel de schijn van een lang vervlogen tijd op en geeft het slechts de suggestie authentiek te zijn. Het pretendeert diepgang te creëren in een samenleving die in veel opzichten door oppervlakkige pastiches wordt gekarakteriseerd. Het suggereert traagheid in een door snelheid gekenmerkte maatschappij en het roept echtheid op in een cultuur van simulacra. Zwart-wit blijkt echter een tevergeefse (nostalgische) ontsnappingspoging te zijn uit een wereld die zijn banden met de geschiedenis en de werkelijkheid verloren heeft. Deze ontsnappingspoging blijkt een algemene tendens in de eenentwintigste eeuw te zijn, waar tot slot in de laatste paragraaf van dit hoofdstuk dieper op wordt ingegaan.

1.2.4. Zoektocht naar oprechtheid

Volgens Baudrillard heeft de geschiedenis, met de komst van de hyperrealistische cultuur, zijn eindpunt bereikt. In navolging van Hegels opvatting dat ‘the progress of history is the development of a rational grasp of reality’, geeft hij aan dat de werkelijkheid door hyperrealistische modellen is

¹²⁵ Uit het originele, Franse boek: Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Parijs 1981. 73.

¹²⁶ Baudrillard 1981, 48.

¹²⁷ Baudrillard 1981, 44-47.

vervangen die, zoals reeds aangegeven, niet kunnen worden bekritiseerd of bevraagd, aangezien realiteit en hyperrealiteit (bijna) inwisselbaar zijn. Dit onvermogen tot reflectie en afstand nemen zorgt er aldus Baudrillard voor, dat het onmogelijk is om een historisch perspectief in te nemen. Tevens is het de snelheid waarmee digitale communicatiemiddelen ons voortdurend van informatie voorzien, die ervoor zorgt dat we ons niet over het historische belang en de betekenis van een gebeurtenis kunnen bezinnen. Omdat het moderniseringsproces zichzelf voorbij is gelopen, kunnen we de ontwikkelingen op allerhande gebieden – of het nu op technologisch, politiek of economisch vlak is – niet meer overzien. Rust en een mate van afstand nemen zijn, volgens Baudrillard, vereist om geschiedenis te kunnen construeren. Het zijn precies die elementen waar het in de hyperrealistische cultuur aan ontbreekt.¹²⁸

Sinds het eind van de twintigste eeuw wordt Baudrillards verkondiging van het einde van de geschiedenis door diverse critici en academici bijgesteld. Zij merken op dat in een tijd van terroristische aanslagen, klimaatveranderingen, digitale revoluties en financiële crisissen, opnieuw een collectief verlangen naar oprechtheid en betekenis is ontstaan. Terwijl de postmodernisten van de jaren tachtig en negentig zaken als waarheid, werkelijkheid, vooruitgang, utopie en hoop hebben verworpen of met de nodige scepsis hebben benaderd, is er sinds de laatste twee decennia sprake van een omwenteling.¹²⁹ Met termen als (*New*) *Sincerity* (David Foster Wallace), *digimodernism* en *pseudomodernism* (Alan Kirby), *automodernism* (Robert Samuels) of de meer algemeen gebruikte term *post-postmodernisme*, proberen diverse critici en academici deze omwenteling te definiëren.¹³⁰ Cultuurfilosofen Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker introduceren in hun artikel ‘Notes on metamodernism’ (2010) de term *metamodernisme*, waarmee ze, net als de anderen, tot een definiëring van de tendensen binnen de eigentijdse cultuur proberen te komen. Vermeulen en Van den Akker omschrijven het metamodernisme als ‘the oscillation between a typically modern commitment and a markedly postmodern detachment’.¹³¹ Enerzijds herkennen ze bij eigentijdse musici, kunstenaars en schrijvers een modernistisch idealisme, dat echter – vanwege de sporen die het postmodernisme heeft achtergelaten – niet langer naïef is.¹³² Metamodernisten worden door Vermeulen en Van den Akker dan ook pragmatische idealisten of geïnformeerde naïevelingen genoemd.¹³³ Oftewel, ze proberen het tegen beter weten in.

De toepassing van zwart-wit lijkt te passen binnen het collectieve verlangen naar oprechtheid en betekenis. Zwart-wit roept, zoals eerder aangegeven, connotaties van authenticiteit en diepgang op. Net als de postmodernist zal echter ook de eigentijdse metamodernist moeten bekennen dat het enkel om een effect gaat. Tot slot lijkt niet alleen de keuze voor zwart-wit, maar ook de keuze voor de

¹²⁸ Malpas 2005, 93-95.

¹²⁹ Vermeulen en Van den Akker 2013.

¹³⁰ Vermeulen en Van den Akker 2010, 7.

¹³¹ Vermeulen en Van den Akker 2010, 2.

¹³² De term meta is afgeleid van de Griekse term *metaxis*, die door Plato als “tussen” werd gebruikt. In: Vermeulen en Van den Akker 2010, 6.

¹³³ Vermeulen en Van den Akker 2010, 5.

tekenkunst – die als een relatief traditioneel en ambachtelijk medium kan worden opgevat – te passen binnen deze zoektocht naar oprechtheid. Tekeningen vallen op binnen een tijd die door digitale media, bewegende beelden en geluiden wordt gekenmerkt. Ed KrÄma beschouwt de tekenkunst in zijn artikel ‘Cinematic Drawing in a Digital Age’ (2010) zelfs als een archaisch medium in relatie tot de mechanische reproductiemedia en merkt op dat het verschil tussen deze media met de inzichtelijkheid in het maakproces van doen heeft. Terwijl de digitale media geen inzicht geven in het handschrift van de maker is aan de tekenkunst juist onlosmakelijk ‘the idea of the authentic corporeal trace’ verbonden. Een tekening maakt het werkproces zichtbaar en toont de uren werk die de kunstenaar eraan heeft besteed.¹³⁴ Kortom, een tekening poogt oprecht te zijn door zich onverholen aan de buitenwereld te presenteren.

¹³⁴ KrÄma 2010.

2. Tussen feit en fictie: Marcel van Eeden en Rinus Van de Velde

Als reactie op de hyperrealistische cultuur en de daaraan onlosmakelijk verbonden medialisering van onze samenleving, verkennen diverse kunstenaars aan het eind van de twintigste en in de eenentwintigste eeuw de grenzen tussen werkelijkheid en fictie, oftewel tussen authenticiteit en schijn in hun werk.¹³⁵ Deze verkenning is zowel in het werk van de Nederlandse, maar in Zwitserland woonachtige kunstenaar Marcel van Eeden (Den Haag 1965) als in het werk van de Belgische kunstenaar Rinus Van de Velde (Leuven 1983) terug te vinden. Terwijl Van Eeden een *Encyclopedie van mijn dood* ontwikkelt waarin hij naar foto's en ander beeldmateriaal van vóór zijn geboortjaar werkt die hij vervolgens naar zijn hand zet¹³⁶, beleeft Van de Velde een leven op papier dat hij in werkelijkheid niet leidt.¹³⁷ Beide kunstenaars gebruiken hoofdzakelijk de tekenkunst als (zelfstandig) medium om hun beeldende ideeën vorm te geven. Van Eeden tekent voornamelijk met negropotlood en Van de Velde met houtskool, waardoor hun beeldende werken meestal uit zwart en grijs tinten op wit of soms, in het geval van Van Eeden, (zacht-)geel papier bestaan.¹³⁸

In dit hoofdstuk zal bekeken worden welke functie(s) en betekenis(sen) deze toepassing van zwart-wit in het werk van beide kunstenaars heeft en wordt specifiek ingegaan op de toepassing ervan in relatie tot hun zoektocht naar de grenzen tussen feit en fictie. Hiervoor zal eerst afzonderlijk op beide kunstenaars worden ingegaan om ze vervolgens, aan de hand van een aantal overkoepelende thema's, met elkaar te vergelijken.

2.1. Marcel Van Eeden en zijn *Encyclopedie van mijn dood*

Het werk van Van Eeden kan het beste omschreven worden als een encyclopedische reconstructie van de wereld van vóór zijn geboorte. De Nederlandse kunstenaar is gefascineerd door het 'niet-zijn' ofwel het 'niet-bestaan' van de mens.¹³⁹ Van Eeden geeft aan dat het leven enkel een korte onderbreking van onze elementaire staat van afwezigheid is en stelt dat de periode vóór je geboorte gelijk is aan de tijd ná je dood.¹⁴⁰ Aangezien over de periode van na zijn dood vooralsnog niets te zeggen of – in dit geval – te tekenen valt, grijpt hij terug naar zijn 'hiervoormals' en baseert hij zich op beeldmateriaal uit bijvoorbeeld tijdschriften, reisgidsen, atlassen, (kunst-)boeken en kranten van vóór 1965.¹⁴¹ In deze werken zit echter ook een verwijzing of zelfs een verzoening met de tijd na zijn dood besloten. Geïnspireerd door de Duitse filosoof Arthur Schopenhauer – die niet begreep waarom de mens bang is voor de dood aangezien de tijd voor de geboorte (meestal) geen angst aanjaagt – en de door Schopenhauer geïnspireerde Roemeense filosoof Emil Cioran – die zelfs stelde dat je beter niet

¹³⁵ Smelik 2006, 28.

¹³⁶ Zink (red.) e.a. 2009, 49.

¹³⁷ Stamps, Tempel en Van Hoorebeek 2016, 5.

¹³⁸ Tegenwoordig worden deze potloden uit racistische overwegingen vaak Neropotloden genoemd.

¹³⁹ Zink (red.) e.a. 2009, 271.

¹⁴⁰ Arkesteijn 2007, 3.

¹⁴¹ Heyting 2003.

geboren had kunnen worden, aangezien hij het niet-zijn als paradijs bestempelde – bereidt Van Eeden zich – in zoverre dat het mogelijk is – al tekenend voor op de tijd dat hij opnieuw afwezig zal zijn.¹⁴²

Van Eeden gelooft echter niet in een totale afwezigheid, aangezien je als het ware in de materie – zoals in de moleculen en het DNA van je voorouders en je nageslacht – aanwezig bent. ‘De bloemkool die ik tekende, zou door mijn ouders gegeten kunnen zijn en een deel ervan werd ik. Je bent eigenlijk overal als je er nog niet bent.’¹⁴³ Terwijl Van Eeden op geen enkele tekening zelf aanwezig is, is hij dus indirect toch aanwezig.¹⁴⁴ Dick Tuinder geeft in zijn artikel ‘Marcel van Eeden, kunstenaar met tijdhoogtevrees’ (2006) aan, dat zijn werk zelfs als een zelfportret kan worden opgevat: ‘een zelfportret van degene die hij was, toen hij er nog niet was’, wat door Van Eeden zelf bevestigd wordt.¹⁴⁵

Ofschoon deze gedachte naar mijn idee misschien wat ver gaat, is Van Eeden in ieder geval impliciet in zijn beeldend werk aanwezig doordat hij, naast dat hij eigenhandig de strepen op het papier zet, met zijn werk een persoonlijke beeldende geschiedschrijving vastlegt. Net zo goed als onze geschiedschrijving een subjectieve constructie van het verleden is, construeert ook Van Eeden, door intuïtief te kiezen wat hij wel en niet natekent uit het beschikbare archief aan beeld- en fotomateriaal, zijn eigen voorgeschiedenis.¹⁴⁶ Want, hoewel zijn oorspronkelijke voornemen het vastleggen van zijn volledige voorgeschiedenis was, werd hij vanwege de onuitvoerbaarheid van dit plan gedwongen tot het maken van keuzes.¹⁴⁷ Het is via deze keuzes binnen het arsenaal aan foto’s en beeldmateriaal dat we meer over de kunstenaar zelf te weten komen en we het werk vanuit deze invalshoek volgens mij als een zelfportret kunnen opvatten.

Van Eeden laat zijn keuzes vaak door actuele gebeurtenissen beïnvloeden. Wanneer een bepaalde oorlog aan de orde van de dag is, kiest hij er – bewust of onbewust – voor om oorlogsbeelden uit het verleden na te tekenen. En ook op een feestdag als Sinterklaas bijvoorbeeld, zoekt Van Eeden naar beeldmateriaal van vóór 1965 dat met deze feestdag van doen heeft.¹⁴⁸ Van Eeden noemt het werk dan ook een dagboek van zijn leven.¹⁴⁹ Dit idee van een dagboek lijkt in eerste instantie haaks op zijn (conceptuele) project van de *Encyclopedie van mijn dood* te staan, omdat een dagboek juist aan het leven is verbonden. Hoewel het werk niets uit het leven van Van Eeden zelf toont, kan het vanwege de inhoudelijke keuzes die de kunstenaar in het heden maakt, toch als een soort dagboek worden opgevat. Van Eeden actualiseert het beeldmateriaal, door te bepalen wat hij wel en niet van het

¹⁴² Zink (red.) e.a. 2009, 53, 55, 57. Zijn digitale tekenlogboek waarop hij dagelijks in de periode 2001 t/m 2007 een tekening uploadde, gaf hij de titel ‘Cioran’, waarmee hij naar de Roemeense filosoof verwees.

¹⁴³ Van Houts 1995.

¹⁴⁴ Van Eeden trekt de vergelijking met een fotograaf die, hoewel deze de foto’s maakt, zelf afwezig is in zijn foto’s. In: Gioni 2006, 5.

¹⁴⁵ Mebius 2006 en Interview Marcel van Eeden (Bijlage I).

¹⁴⁶ Reinders 2013/2014, 27.

¹⁴⁷ Arkesteijn en Diederichsen 2003, 9.

¹⁴⁸ Van Houts 1995.

¹⁴⁹ Zink (red.) e.a. 2009, 275.

verleden toont, alsook door de beeldende keuzes die hij maakt tijdens de omzetting van het beeldmateriaal in een tekening.

Meestal wordt Van Eedens werk door een vraag voor een expositie ingegeven en laat hij zich inspireren door de locatie, de stad of het land waar de tentoonstelling plaats gaat vinden.¹⁵⁰ Hierbij laat hij bewust grootse historische gebeurtenissen of belangrijke personen achterwege en kiest hij voor banale foto's waarop alledaagse, relatief onbelangrijke gebeurtenissen, objecten of personen staan afgebeeld. Als verklaring hiervoor geeft hij dat het grootste deel van het leven uit dergelijke onbeduidende aangelegenheden bestaat. Deze futiele, bijna vergeten foto's uit de geschiedenis kunnen ook makkelijker worden omgezet tot nieuwe (fictieve) verhalen – die een steeds grotere rol in zijn werk zijn gaan spelen – aangezien, in tegenstelling tot de grote historische gebeurtenissen, niemand er weet van heeft, waardoor de kunstenaar makkelijker fictie en werkelijkheid door elkaar kan gebruiken.¹⁵¹ De keuze om zich met name op fotografisch beeldmateriaal van vóór 1965 te richten, zorgt er tevens voor dat de meerderheid van zijn beeldmateriaal uit de eerste helft van de twintigste eeuw komt, omdat de fotografie pas sinds het eind van de negentiende eeuw toegankelijk is geworden voor het grote publiek.¹⁵²

Foto's vormen voor Van Eeden de beste belichaming van het niet-bestaan, want 'dichterbij [het verleden] kun je niet komen'.¹⁵³ Hij vindt het fascinerend dat foto's je inzicht geven in een tijd waarin je zelf nog niet aanwezig was.¹⁵⁴ Door dit beeldmateriaal na te tekenen en uit zijn oorspronkelijke context te halen eigent hij zich een foto toe en probeert hij het naar zijn eigen tijd te brengen en het moment weer even tot leven te wekken.¹⁵⁵ Via het verwerven van kennis over het verleden kan hij er gevoelsmatig deel van uitmaken.¹⁵⁶ Dankzij (eventuele) vertekeningen en de keuzes die de kunstenaar maakt in de uitsnede, in wat hij wel of niet tekent en welke partijen hij donker(der) of juist niet aanzet, actualiseert hij de foto's in het heden en zet hij de geschiedenis dus min of meer naar zijn eigen hand.¹⁵⁷ In zijn oeuvre is dit naar zijn hand zetten van het beeldmateriaal en de geschiedenis een steeds belangrijkere rol gaan spelen.

Zijn eerste tekeningen, die hij in het begin van de jaren negentig maakte, toonden met name Haagse stadsgezichten.¹⁵⁸ Oude gebouwen, flats, interieurs, restaurantscènes, maar vooral ook veel trams en spoorhuisjes zijn afgebeeld, waarin de mens vaak de grote afwezige is en, wanneer deze al aanwezig is, enkel de rol van passieve voorbijganger aanneemt (afb. 7a, 7b).¹⁵⁹

¹⁵⁰ Interview NEST 9 maart 2017.

¹⁵¹ Zink (red.) e.a. 2009, 233.

¹⁵² Ruyters 1994, 8.

¹⁵³ Zink (red.) e.a. 2009, 271.

¹⁵⁴ Van Houts 1995.

¹⁵⁵ Ruyters 1994, 8.

¹⁵⁶ Peters en Van Eeden 1998, 7.

¹⁵⁷ Ruyters 1994, 8.

¹⁵⁸ Feenstra 1995.

¹⁵⁹ Ruyters 1994, 7-8.

Al snel verlegde de kunstenaar zijn grenzen en kon ieder aspect uit de wereld als onderwerp dienen, althans alles wat aan beeldmateriaal van vóór 1965 beschikbaar was. Inhoudelijk waren deze werken dan ook zeer uiteenlopend. Figuratieve voorstellingen werden dan door advertenties uit de krant en dan door abstracte tekeningen afgewisseld, en in zijn tentoonstellingen hingen tekeningen van rustieke berglandschappen naast bijvoorbeeld tekeningen van een felle, uitslaande brand. Doordat Van Eeden voor een standaardformaat papier van 19 bij 14 centimeter en vanaf 1997 ook het formaat 19 bij 28 centimeter koos, dezelfde lijsten gebruikte, iedere dag één tekening maakte en (bijna) alle tekeningen in negropotlood uitvoerde – hier en daar aangevuld met kleurpotlood of aquarel – werd de suggestie van een serie opgeroepen, ook al ontbrak inhoudelijk ieder verband.¹⁶⁰

Vanaf 2004 begon Van Eeden met het maken van zijn eerste beeldverhalen, zoals in zijn series *Celia* (2004-2006), *K.M. Wiegand: Life and Work* (2005-2006), *Der Archäologe. Die Reisen des Oswald Sollmann* (2007), *Witness for the Prosecution* (2008-2009) en *The Hotel* (2012-2013).¹⁶¹ Ook binnen deze beeldverhalen maakte hij nog altijd gebruik van beeldmateriaal van vóór 1965, maar door er teksten aan te verbinden, die de kunstenaar eveneens ontleende aan bronmateriaal van vóór 1965, suggereerden de series een narratief verband.¹⁶² Dit verband werd versterkt doordat Van Eeden terugkerende personages aan de teksten toevoegde. Het ontbrak in deze beeldverhalen echter aan een coherent narratief, aangezien de combinaties tussen tekst en beeld, alsmede de volgorde van de werken, willekeurig en op (intuïtief) toeval waren gebaseerd. Van Eeden bedacht deze series niet op voorhand, maar ze ontstonden associatief en in de loop van de tijd.¹⁶³ Evenals de beelden waren de tekstpassages uit diverse bronnen afkomstig en stonden ze los van elkaar. In sommige series werden zinnen onderbroken en niet afgemaakt.¹⁶⁴ Robbert Roos noemt Van Eedens werken dan ook ‘discontinue stripverhalen’.¹⁶⁵ De bezoeker is geneigd (causale) verbanden tussen de onderlinge tekeningen te zoeken binnen de vaak willekeurig opgehangen werken. Van Eeden geeft aan dat de connecties tussen tekst en beeld en tussen de onderlinge werken bij deze series enkel in ons brein

¹⁶⁰ Arkesteijn en Diederichsen 2003, 8. Het werk van Van Eeden herinnert hierdoor sterk aan het werk van de conceptuele kunstenaar On Kawara. Deze uit Japan afkomstige kunstenaar begon vanaf 1965 aan zijn levenslange project dat bekend staat onder de naam *Today Series*, waarvoor hij iedere dag, op een uniforme wijze, de datum van de dag waarop hij schilderde, op een schilderij zette. Van Eeden begon zijn artistieke carrière ook met het maken van monochrome doeken waarop hij een datum uit het verleden plaatste. Toen hij ontdekte dat On Kawara hem voor was, week hij hier vanaf. Waar On Kawara met zijn werken dagelijks een teken van leven gaf, houdt Van Eeden zich juist bezig met het leven voorafgaand aan zijn leven, oftewel met de dood. Ook al houdt Van Eeden zich nu (voornamelijk) met figuratieve tekeningen bezig, is hij nog altijd als een systematisch en conceptueel kunstenaar te beschouwen, in de zin dat hij zijn onderliggende concept op een consequente en systematische werkwijze uitvoert, getuige de potloodtekeningen die hij dagelijks op een standaardformaat papier maakt. In: Bitterli, Blomberg en Van Eeden 2010, 32.

¹⁶¹ Zink (red.) e.a. 2009, 65. Voor een voorbeeld van een beeldverhaal (*The Hotel*), zie: <https://www.marcelvaneeden.nl/works/the-hotel-part-1>

¹⁶² Van Eeden wilde oorspronkelijk schrijver of dichter worden, maar aangezien hij ontdekte dat tekenen hem beter lag dan schrijven, werd hij uiteindelijk beeldend kunstenaar. In deze beeldverhalen lijkt hij tot een consensus te zijn gekomen. Hier zal verder in dit verslag op in worden gegaan.

¹⁶³ Zink (red.) e.a. 2009, 227.

¹⁶⁴ Zink (red.) e.a. 2009, 61, 63.

¹⁶⁵ Roos 2006-2007, 17.

worden opgeroepen, dat geneigd is tot logisch redeneren en ordenen. Dat er geen continuïteit tussen de onderlinge teksten en beelden bestaat, wordt volgens Van Eeden zonder problemen door de beschouwer geaccepteerd.¹⁶⁶ Deze kan vrijelijk associëren en zijn eigen verhalen construeren.¹⁶⁷

Van Eeden maakt gebruik van drie fictieve (hoofd-)personages in zijn werk: Karl McKay Wiegand, Oswald Sollmann en Matheus Boryna, die in verschillende verhalencycli (op onverwachte momenten) terugkeren en elkaar onderling nu en dan ook tegenkomen. Ze dienen enkel als bordkartonnen figuren die hij als pionnen inzet om zijn verhalen te creëren. De personages hebben alle drie een voorliefde voor (het verzamelen en soms ook het zelf maken van) kunst en hun leven speelt zich in de eerste helft van de twintigste eeuw af.¹⁶⁸ Van Eeden heeft de naam van het fictieve karakter K.M. Wiegand ontleend aan de echt bestaande hebbende, maar nauwelijks bekende Amerikaanse botanist K.M. Wiegand (1873-1942). Op papier beklimt hij bergen, is hij een succesvol kunstenaar, oorlogscommandant, fotograaf, journalist, cartoonist en zelfs gangster, terwijl de echte Wiegand deze avonturen in werkelijkheid nooit beleefd heeft.¹⁶⁹ Oswald Sollmann dankt zijn naam aan twee werkelijk bestaande personen: Lee Harvey Oswald (1939-1963), de moordenaar van president Kennedy, en Torald Hermann Sollmann (1874-1965), een hoogleraar farmacologie, wiens naam Van Eeden per toeval in een tijdschrift van *Time* uit 1934 is tegengekomen.¹⁷⁰ Boryna heeft de kunstenaar gebaseerd op de Duitse psychiater Hans Prinzhorn die in de jaren twintig van de twintigste eeuw een collectie ‘outsider kunst’ van zijn patiënten verzamelde.¹⁷¹

Hoewel zijn verhalen op historische feiten zijn gebaseerd, combineert Van Eeden ze met fictieve elementen, zoals blijkt uit de toevoeging van de personages. Katja Blomberg trekt in de tentoonstellingscatalogus *Schritte ins Reich der Kunst* (2010) de vergelijking met de ‘yellow press’, een type krant in de VS uit het begin van de twintigste eeuw, waarin veel gebruik werd gemaakt van afbeeldingen en strips, vaak vergezeld van onderschriften en dikgedrukte koppen, en waarin misleidende informatie en nepnieuws werd gegeven.¹⁷²

De uit zestig werken bestaande serie *Sammlung Boryna* (2009) is gebaseerd op het waargebeurde verhaal van psychiater Prinzhorn, die als eerste een kunstverzameling van psychiatrische patiënten

¹⁶⁶ Konrad Bitterli gaat in de tentoonstellingscatalogus *Schritte ins Reich der Kunst* (2010) in op de presentatiewijze van het werk van Van Eeden, die volgens hem bijdraagt aan het niet-lineaire maar associatieve karakter van het werk. Als voorbeeld geeft hij de tentoonstelling ‘K.M. Wiegand – Life and Work’ in de Biënnale van Berlijn; ‘Von Mäusen und Menschen’ (2006), waarin het werk in rijen van drie en soms vier over een lange muur verspreid was en vanaf twee kanten benaderd kon worden. In: Bitterli, Blomberg en Van Eeden 2010, 33-34.

¹⁶⁷ Bitterli, Blomberg en Van Eeden 2010, 6.

¹⁶⁸ Reinders 2013/2014, 22.

¹⁶⁹ Gioni 2006, 8-9.

¹⁷⁰ Arkesteijn 2007. Oswald zou precies twee jaar voor de geboorte van Van Eeden zijn gestorven, wat hem er waarschijnlijk toe heeft gebracht voor deze naam te kiezen. In: Interview NEST 9 maart 2017.

¹⁷¹ Staffhorst 2013.

¹⁷² Bitterli, Blomberg en Van Eeden 2010, 6.

aanlegde. Op papier leidt het verhaal zijn eigen leven.¹⁷³ De serie toont de fictieve verzameling van Boryna – die een internationale kunstcollectie van vijfduizend werken zou hebben verzameld van 450 patiënten – en is door Van Eeden opgebouwd uit willekeurig beeldmateriaal dat hij uit allerhande bronnen heeft gehaald. We zien hoe zijn collectie in 1963 in de kunsthall in Bern onder de titel ‘Art Brut’¹⁷⁴ zou zijn tentoongesteld (afb. 8a). Hoewel Prinzhorns collectie, waarop Van Eeden zich baseerde, daadwerkelijk in 1963 in Bern is gepresenteerd onder de naam *Bildneri der Geisteskranken* = *L'Art Brut* = *Insania pingens*, is de inhoud van de gepresenteerde collectie, net als de naam van de verzamelaar, door de kunstenaar verzonnen. Zo heeft hij een fictief oeuvre van de waarschijnlijk Hollandse patiënte Therese Bergmann bedacht, die de ene keer een landschap in de stijl van Jan van Goyen of Jacob van Ruisdael maakt en vervolgens een abstract expressionistisch werk in de stijl van Willem de Kooning of Jackson Pollock schildert (afb. 8b, 8c). Opvallend is dat Van Eeden bijna alle werken, zelfs de abstract-expressionistische werken, in zwart-wit heeft getekend. Zo ook het werk *Pinwheels* van de (fictieve) kunstenaar Egon Senn, wiens werk eveneens in Boryna’s catalogus is opgenomen. De tekening toont een close-up van een mannenfiguur met wijd opengesperde ogen, die van Joop Doderer blijken te zijn, aangezien Van Eeden zich voor dit werk op een foto van Swiebertje baseerde (afb. 8d).¹⁷⁵

Ook voor de serie *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3* (2013) baseerde Van Eeden zich op een grotendeels vergeten maar waargebeurd historisch verhaal, dat in 1918 in Waregem is gebeurd.¹⁷⁶ Vijftien kinderen en een volwassene kwamen om het leven toen één van hen een gevonden granaat in het water wilde gooien, maar deze op de rand van de brug tot ontploffing kwam. De titel *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3* verwijst naar de coördinaten van de plek waar het ongeluk gebeurd is. Aangezien Van Eeden was uitgenodigd om voor de tentoonstelling *Be-Part* (2013) in Waregem werk te maken, dook hij in de geschiedenis van deze plaats en stuitte hij op dit verhaal, dat hem vooral intrigeerde vanwege de naam van een van de omgekomen kinderen: Marcel Tijtjat.¹⁷⁷ Voor zijn werk hield hij interviews en zocht hij tevergeefs in het stadsarchief van Waregem naar bronmateriaal. Met uitzondering van twee foto’s van de begrafenisstoet, een gedrukte lijkrede en een bidprentje met de namen van de dode kinderen, was er niets te vinden. Het verhaal heeft hij wederom op ander beeldmateriaal dat niets met deze historische gebeurtenis van doen heeft gebaseerd, en het op deze manier omgezet in een eigen fictief verhaal. Het bood hem tevens de mogelijkheid om Oswald Sollmann, een van zijn drie protagonisten,

¹⁷³ Staffhorst 2013.

¹⁷⁴ Jean Dubuffet is de bedenker van de term ‘art brut’. Kort nadat hij deze term had geïnitieerd, bezocht hij de (echte) collectie van Prinzhorn (in Heilderberg). Dubuffet liet zich, onder andere als gevolg van Prinzhorns collectie, inspireren door kindertekeningen en het werk van psychiatrische patiënten, en legde ook zelf een collectie met tekeningen van kinderen en geesteszieken aan. In: Website Sammlung Prinzhorn.

¹⁷⁵ Staffhorst 2013.

¹⁷⁶ Zie voor de volledige serie: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/n-50-51-409-e-3-24-13-> Laatst geraadpleegd: 22 maart 2016.

¹⁷⁷ Mogelijk vanwege de overeenkomst met zijn eigen voornaam in combinatie met het woord tijd (tijt), dat bepalend is voor zijn eigen werk.

in te zetten die, zoals in de tekst van de serie te lezen is, in 1918 zijn plicht als Duitse soldaat verzaakte, aangezien hij liever in het café naar de benen van een mooie vrouw keek dan granaten opruimde (afb. 9a). Zo maakt de serie over Waregem plotseling deel uit van een groter verhaal waarmee Van Eeden de laatste tijd probeert om zijn tentoonstellingen (losjes) aan elkaar te verbinden.¹⁷⁸

De serie *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3* bestaat uit een grote diversiteit aan beeldmateriaal. Traditionele plaatjes van landschappen met molens, afbeeldingen van oorlogsartillerie, erotische scènes en plaatjes uit stripboeken zijn onder andere door Van Eeden nagetekend om zijn fictieve verhaal vorm te geven (afb. 9b, 9c, 9d). Het is op het eerste gezicht een samenraapsel van plaatjes dat, vanwege zijn seriële karakter, alsmede door de toepassing van tekst, aan elkaar wordt verbonden.¹⁷⁹ Terwijl de teksten in eerste instantie de beelden lijken te verklaren, werken ze soms ook verwarring in de hand. De tekst ‘the children, saw the grenade, and froze. Throw it into the water, he cried’ staat bijvoorbeeld boven een afbeelding van een leeg interieur (afb. 9e). Hoewel tekst en beeld in dit werk in eerste instantie los van elkaar lijken te staan, kan ook deze onsamenhangendheid naar mijn idee worden verklaard. Mogelijk was de climax van de gebeurtenis te confronterend voor Van Eeden om af te beelden en heeft hij om die reden ervoor gekozen de consequentie van de explosie – de dood van zestien mensen – op een metaforische wijze uit te beelden, door een leeg interieur te tekenen. Aangezien onderschriften of teksten automatisch als verklaringen van een beeld worden gelezen, kan de tekening dus een nieuwe betekenis krijgen. Hetzelfde geldt voor twee tekeningen uit dezelfde serie, waarvan één regelrecht aan een werk van Franz Kline lijkt te zijn ontleend (afb. 9f), terwijl de ander meer weg heeft van een reclameaffiche voor een film of een modeadvertentie in een tijdschrift (afb. 9g). Hoewel beide tekeningen niet letterlijk een explosie tonen en opnieuw niets met het ongeval in Waregem te maken hebben, lijken ze binnen de context van de serie en het verhaal wel deze betekenis te krijgen en dus het moment van de ontploffing te verbeelden.

Vanaf 2008 hield Van Eeden op met het dagelijks maken van een tekening en begon hij grotere werken te maken, die meer tijd in beslag namen.¹⁸⁰ Beeldmateriaal wordt steeds vaker in collagevorm gepresenteerd en het verhalende aspect wordt op de voorgrond geplaatst (afb. 10). De laatste jaren creëert de kunstenaar samenhangende verhalen met een kop en een staart, zoals blijkt uit de serie *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3* (2013). Via zijn drie protagonisten probeert hij de verschillende verhalen – hoewel de meeste series, zoals gezegd, op een historisch gegeven van een bepaalde plaats zijn gebaseerd waar

¹⁷⁸ Sollmann komt in een latere serie (*Dizengoff commission* (2013)), Anton Tijtgat, de broer van de in 1918 verongelukte Marcel, tegen, aangezien hij hem als hotelgast gijzelt om een vrije aftocht af te dwingen. In: Ruyters 2013.

¹⁷⁹ Het seriële karakter wordt in deze serie veroorzaakt door de (bijna) consequente toepassing van liggend papier, gelijke lijsten en de toepassing van zwart-wit – die enkel tijdens het moment van de explosie wordt onderbroken door een beeld in kleur, wat dit moment extra benadrukt.

¹⁸⁰ Rattemeyer 2013, 306.

hij een tentoonstelling heeft – aan elkaar te verbinden.¹⁸¹ Zo construeert hij één grote geschiedschrijving die uit een geraffineerde combinatie van historische en fictieve gegevens bestaat.

2.2. Het fictieve dubbelleven van Rinus Van de Velde

De in Antwerpen wonende en werkende kunstenaar Van de Velde scheidt met zijn werk een fictieve (kunstenaars-)autobiografie. Waar het werk van Van Eeden zich (meestal) beperkt tot kleine, handzame formaten, wordt het werk van Van de Velde gekenmerkt door een monumentaal formaat.¹⁸² Meestal werkt de kunstenaar met houtskool, Siberisch krijt of met zwart pastelkrijt op metersgrote vellen papier, doek of direct op de muur van de tentoonstellingsruimte. Iedere tentoonstelling vormt een totaalinstallatie met een eigen verhaal, waarbinnen de kunstenaar vaak zelf als hoofdpersonage fungeert.¹⁸³ Zijn werk moet echter niet als een zelfportret worden opgevat.¹⁸⁴ Terwijl de kunstenaar veilig tussen de muren van zijn atelier blijft, beleeft hij op papier een leven dat hij in werkelijkheid niet meemaakt of durft te leven, aangezien hij, zoals hij van zichzelf zegt, ‘een bange avonturier’ is.¹⁸⁵ In zijn werk neemt hij echter onder andere de identiteit van de beroemde schaker Bobby Fischer aan, leidt hij schipbreuk en gaat hij op avontuur in de jungle van Brazilië.¹⁸⁶

Voor de tentoonstelling *William Crowder, 40 years of sculpture* (2008), een van zijn eerste exposities die hij in het S.M.A.K. in Gent had, creëerde Van de Velde het fictieve alter ego William Crowder, een Amerikaanse beeldhouwer die in de modernistische traditie werkte, en tussen 1913 en 1979 zou hebben geleefd. Hoewel de biografie van Crowder volledig gefingeerd is, herinnert (het werk van) het

¹⁸¹ Hoewel alle verhalen zich in de eerste helft van de twintigste eeuw afspelen, maakt Van Eeden ook gebruik van tijdsprongen en kan de ene serie zich in de jaren vijftig afspelen en de volgende serie terugkeren naar de jaren dertig. Hij schrijft dus geen chronologisch narratief, maar laat zijn personages als pionnen voortdurend in de verhalende series terugkeren om een vrijelijk verband te suggereren. Doordat een pion als Sollmann bijvoorbeeld een groot Grünwald-liefhebber en -verzamelaar is, biedt hem dat ook de mogelijkheid om bijvoorbeeld terug te keren naar het begin van de zestiende eeuw; zoals hij voor zijn serie *1525* (2017) in het CAC in Málaga doet. Hoe het complete verhaal zich zal ontwikkelen, kan Van Eeden op voorhand niet aangeven, aangezien het grotendeels afhangt van de tentoonstellingsopdrachten die hij ontvangt. In: website CAC Malaga.

¹⁸² Dit verschil in formaat zorgt automatisch voor een verschil in werkwijze. Terwijl Van Eeden meestal (voorovergebogen) zittend achter zijn bureau tekent en het papier dus horizontaal bewerkt, werkt Van de Velde staand en hangt de drager verticaal aan de muur. Zoals reeds in de inleiding aangegeven, herinnert dit aan Walter Benjamins opmerking over het verschil tussen tekenkunst en schilderkunst, dat hij opvatte als een verschil in de respectievelijk horizontale en verticale plaatsing van de drager. Van de Velde benadert zijn drager dan ook als een schilder, die voortdurend een patroon van afstand nemen en dichterbij komen volgt. Van Eeden is daarentegen eerder een traditionele tekenaar die zijn werken op een intiemere manier vervaardigt. Hij tekent volgens een vast patroon van de linker bovenhoek naar de rechter onderhoek, om zo te waarborgen dat hij het getekende niet met zijn hand uitveegt.

¹⁸³ Hoewel iedere tentoonstelling een eigen, onafhankelijk narratief kent, keren sommige personages, zoals de fictieve kunstenaar William Crowder, vaker terug in andere tentoonstellingen.

¹⁸⁴ Van de Velde heeft wel zelfportretten gemaakt, maar hierbij toont hij enkel zijn gezicht zonder (een bepalende) context.

¹⁸⁵ De Koninck 2012, 24. Aan de andere kant is het ook weer wel zijn echte leven, aangezien hij de hele dag bezig is met het creëren van een fictief leven. Van de Velde trekt een vergelijking met bushokjes bij bejaardentehuizen, die bewoners de schijn geven te kunnen ontsnappen, wat hun verlangen om daadwerkelijk te ontsnappen vermindert. In: Website Rinus Van de Velde.

¹⁸⁶ Stamps, Tempel en Van Hoorebeek 2016, 5.

personage aan de modernistische kunstenaar Alexander Calder alsook aan Van de Velde zelf, die net als Calder en de fictieve Crowder als beeldhouwer is opgeleid. Van de Velde koos bewust voor een kunstenaar uit de periode van het modernisme, aangezien aan deze periode voor hem ‘een romantisch ideaal van authentiek kunstenaarschap’ kleeft.¹⁸⁷ Hij is gefascineerd door kunstenaars als Mark Rothko en Calder, die zelfverzekerd in hun atelier bezig waren met het maken van beeldend werk. Hoewel de (utopische) vernieuwingsdrang van deze zelfbewuste, individuele avant-gardisten in de tweede helft van de twintigste eeuw langzaam plaats maakte voor de postmodernistische kunstenaar – die in tegenstelling tot de modernist achterom keek en zich regelmatig bediende van pastiches – lijkt Van de Velde een metamodernist te zijn die, met de nodige waakzaamheid en doordachtheid, opnieuw het authentieke kunstenaarschap van de modernisten onderzoekt.¹⁸⁸

Harry Lehmann geeft in zijn artikel ‘Tijdreis naar de moderne kunst; over de Crowder-serie van Rinus Van de Velde’ (2010) aan dat de in eerste instantie autonome, modernistische Crowder door Van de Velde binnen het hedendaagse kunstsysteem wordt geplaatst, waar niet alleen het kunstwerk maar ook de ‘buiten de kunst gelegen factoren’ van belang zijn.¹⁸⁹ Waar in de modernistische periode het autonome kunstwerk centraal stond, dat aan niets of niemand verantwoording af hoefde te leggen, benadrukt Van de Velde juist het belang van de presentatievorm van Crowders kunstwerken en de persoon Crowder zelf. Met behulp van onderschriften¹⁹⁰ maakt Van de Velde duidelijk dat het belangrijk is om onder andere de juiste contacten binnen de kunstwereld te hebben (afb. 11a), alsmede deel te nemen aan goede groepsexposities (afb. 11b) en dat vooral de mening van verzamelaars en kunstcritici bepalend is voor (de status van) een kunstenaar en niet diens eigen concepten (afb. 11c).¹⁹¹ In tegenstelling tot het overheersende beeld van de zelfverzekerde modernistische kunstenaar, lijkt Crowder onzeker over zijn werk, gezien zijn smeekbede die onder een van de werken staat geschreven: ‘Recommend me please (you must know that it’s a lottery)’ (afb. 11d).¹⁹² Ook uit het fictieve interview dat Van de Velde tussen William Crowder en de fictieve journalist Leo Pratson laat afspelen, is Van de Veldes denkbeeld te destilleren ‘dat men niet als kunstenaar wordt geboren, maar de kunstenaar het product [...] van een complexe cultuurmachinerie’ is.¹⁹³ Lehmann suggereert dat Van de Velde via de Crowder-serie probeert aan te tonen dat de profilering van de kunstenaar zelf, en niet uitsluitend zijn autonome kunstwerk, bepalend was voor de status van de modernistische kunstenaar.¹⁹⁴ Van de Velde lijkt inderdaad duidelijk te willen maken dat

¹⁸⁷ Stamps, Tempel en Van Hoorebeek 2016, 77.

¹⁸⁸ Lehmann, e.a. 2010, 73-74.

¹⁸⁹ Lehmann, e.a. 2010, 73-74.

¹⁹⁰ Net als Van Eeden gebruikt Van de Velde teksten in zijn werk. Aangezien deze minder goed leesbaar zijn, zijn de teksten uitgetypt en toegevoegd aan de afbeeldingenlijst.

¹⁹¹ Lehmann, e.a. 2010, 73-74.

¹⁹² Lehmann, e.a. 2010, 74.

¹⁹³ Lehmann, e.a. 2010, 75.

¹⁹⁴ Lehmann, e.a. 2010, 74.

de (biografie van de) kunstenaar niet volledig los kan worden gezien van een kunstwerk, maar mede bepalend is voor de interpretatie ervan.¹⁹⁵

Persoonlijk denk ik dat Van de Velde met deze serie vooral zijn eigen positie binnen de kunstwereld bepaalt en dat de kunstenaar, die aan het begin van zijn carrière stond toen hij deze serie maakte, zichzelf van realistisch advies dient voor zijn eigen loopbaan. Want, hoe graag hij misschien ook het leven van een modernistisch kunstenaar zou willen leiden, is hij zich ervan bewust dat hij strategisch te werk moet gaan in een kunstwereld die onlosmakelijk aan commercie en competitie is verbonden. Zo geeft hij in een van zijn werken, waarop Crowder een driedimensionaal object vasthoudt, het advies: ‘Make plans like structures and compare it with your strategies [to] make work, like strategies and compare it with a competition’ (afb. 11e). Zoals Lehmann aangeeft, lijkt de strategie van Van de Velde zelfmythologisering te zijn.¹⁹⁶

Van de Velde bevraagt voortdurend zijn eigen positie als kunstenaar door diverse kunstenaarsattitudes aan te nemen. Hij construeert als het ware zijn eigen biografie door die van anderen te gebruiken.¹⁹⁷ Aangezien het bedenken van een fictief kunstenaar of personage, waarin de kunstenaar tevens zichzelf probeerde terug te laten komen, een complex en arbeidsintensief proces was, besloot Van de Velde al snel reeds bestaande historische personages te kiezen. Zo koos hij ervoor om voor de tentoonstelling *The Lost Bishop* (2012) in het Stedelijk Museum in Schiedam een serie rondom de schaakgrootmeester Bobby Fischer te maken die tijdens het wereldkampioenschap in 1972 tegen de Russische schaker Boris Spassky speelde en de eerste Amerikaan was die, na vierentwintig jaar alleenheerschappij van de Russen, won.¹⁹⁸ De fysieke overeenkomst van de kunstenaar met de schaker zorgde ervoor dat hij besloot zelf in de huid van Fischer te kruipen en zichzelf als schaakkampioen weer te geven. Op deze manier stelde hij zich voor hoe het zou zijn om schaakkampioen te worden en hoe het leven van Fischer na de wedstrijd eruit zou hebben gezien (afb. 12a, 12b).¹⁹⁹

Waar aan zijn eerdere werk een zelf aangelegd archief van foto's uit tijdschriften, het internet en andere (digitale) bronnen ten grondslag lag, enceneerde Van de Velde voor de tentoonstelling *The Lost Bishop* zijn beelden zelf.²⁰⁰ Hij reconstrueerde naar aanleiding van foto's die hij van de schaakkampioen had zijn eigen decors, waarin hij zichzelf als Fischer tezamen met vijftientig acteurs liet fotograferen, om deze foto's vervolgens na te tekenen op papier. Door zich niet langer

¹⁹⁵ Website Van de Velde.

¹⁹⁶ Lehmann, e.a. 2010, 75.

¹⁹⁷ Van Cauteren, Sels en Daem 2014.

¹⁹⁸ Dit kampioenschap vond tijdens de Koude Oorlog plaats en kan daarom gezien worden als een (ideologische) machtsstrijd tussen de VS en de Sovjet-Unie. Daardoor werd dit kampioenschap ook als een grote nederlaag voor Spassky opgevat. Overigens verloor Fischer door in de eerste partij zijn looper te offeren; vandaar de titel *The lost Bishop*. In: De Koninck 2012, 23-24.

¹⁹⁹ Stamps, Tempel en Van Hoorebeek 2016, 74.

²⁰⁰ Net als in het werk van Van Eeden zijn iconische foto's in het beeldarchief van Van de Velde afwezig, aangezien die de vrije interpretatie van een beeld belemmeren. Terwijl onbekende foto's vrije gedachten op kunnen roepen, zit aan iconische beelden automatisch een betekenis gekoppeld.

direct op (gevonden) foto's te baseren, maar deze eigenhandig te reconstrueren, creëerde hij zijn eigen, nieuwe werkelijkheid. Hij kan, door zijn eigen decors te ontwerpen en auteurs erin te plaatsen, de foto en daarmee tevens zijn werk volledig in eigen hand nemen. Terwijl de schaakwedstrijd tussen Fischer en Spassky daadwerkelijk heeft plaatsgevonden, creëert Van de Velde, net als Van Eeden, vanuit deze gebeurtenis zijn eigen verhaal, waarin fictie en werkelijkheid door elkaar worden geweven.²⁰¹

Door zichzelf in de gedaante van schaakgrootmeester weer te geven, trekt Van de Velde automatisch een vergelijking tussen schaken en kunst. De schaakmatch kan als een metafoor voor de creatieve (wed-)strijd van de kunstenaar in zijn atelier en de kunstwereld worden opgevat.²⁰² Op het grootste werk uit een serie van tien, is te zien hoe een grote groep mannen toekijkt terwijl hij een zet op het schaakbord doet (afb. 12c). De mannen zouden symbool kunnen staan voor de kunstwereld; het zijn dan de galeriehouders, kunstverzamelaars, -historici en -critici, en misschien zelfs het publiek, die nauwgezet de zetten van de kunstenaar volgen. In een later werk uit de serie *The Story of Frederic, Conrad, Jim and Rinus* (2013), maakt Van de Velde deze verbinding tussen schaken en de kunstwereld explicieter, doordat hij zichzelf al schakend met zijn galeriehouder Tim Van Laere afbeeldt (afb. 13).

Ook al heeft een (historisch) persoon als Fischer op het eerste gezicht niets met kunst van doen, zet Van de Velde hem dus bewust in om iets over de kunstwereld te zeggen. Al zijn kunstwerken lijken dan ook over de kunstwereld zelf te gaan.

Voor zijn meest recente tentoonstelling *About Robert Rino* (2017) in NEST Den Haag, bedacht Van de Velde het alter ego Robert Rino, een abstract-expressionistische kunstenaar die in een stijl werkt die dan aan het werk van Cy Twombly en dan aan het werk van Willem de Kooning doet denken (afb. 14a). Aangezien Van de Velde inmiddels een bekende Vlaming is geworden, heeft hij besloten niet langer zichzelf in zijn werk weer te geven, maar kiest hij er opnieuw voor een fictief kunstenaar te creëren. Ook met het zelf insceneren van zijn voorstellingen is hij vanwege de arbeidsintensiviteit gestopt en kiest hij er opnieuw voor om zich op zijn beeldarchief te baseren.²⁰³ De zelfgemaakte rekwisieten – waarbinnen hij zichzelf (en anderen) fotografeerde – die vaak onderdeel uitmaakten van zijn tentoonstellingen, zijn ingewisseld voor gekleurde keramieken beelden en schilderijen, die in de tentoonstelling in NEST door Robert Rino zijn gesigneerd, maar natuurlijk door Van de Velde zelf zijn gemaakt. Hij is voor deze tentoonstelling in de huid van een abstract expressionistisch kunstenaar gekropen om zo werken in deze stijl te kunnen produceren.²⁰⁴

²⁰¹ De Koninck 2012, 23-24.

²⁰² Rattemeyer 2013, 312.

²⁰³ Tijdens het interview gaf Van de Velde aan dat in zijn werkwijze een bepaalde golfbeweging te herkennen is, waardoor hij telkens wisselt tussen het werken met geësceneerde decorstukken en het werken naar aanleiding van *found footage*. Ook het werken op doek of papier bijvoorbeeld, wisselt steeds (per tentoonstelling of periode). In: Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

²⁰⁴ Bronwasser 2017.

Zoals uit de onderschriften van de werken blijkt, is Rino enerzijds een bohemien, die zich slapende houdt wanneer zijn atelier door buitenstaanders wordt bezocht (afb. 14b), een levensgenieter die graag rookt en drinkt – alhoewel hij daardoor soms in de problemen raakt (afb. 14c) – die probeert zonder ook maar een uur achter een piano te hebben gezeten een virtuoos muzikant te worden (afb. 14d) en die door de natuur struint, zogezegd op zoek naar inspiratie (afb. 14e).²⁰⁵ Van de andere kant is de kunstenaar bewust bezig met zijn kunstenaarschap en de zoektocht naar een authentiek kunstwerk, waarvoor hij verre reizen maakt om naar nieuwe pigmenten voor zijn schilderijen te zoeken (afb. 14f), luistert hij tijdens zijn bijbaantje als technicus in een museum stiekem de gesprekken tussen curatoren af om hun mening over zijn werk te kunnen horen (afb. 14g) en wordt een ghostwriter aangesteld om zijn autobiografie te schrijven (afb. 14h). Net als in zijn vroege werk over William Crowder gaat naar mijn idee ook dit laatste werk nog altijd in op de discrepantie tussen de autonomie van de modernistische kunstenaar en de strategische, hedendaagse kunstenaar die een kritische houding tegenover deze modernistische autonomie aanneemt.

De tentoonstelling zorgt voor flink wat verwarring, want hoewel de abstract expressionistische schilderijen en sculpturen enerzijds nep zijn – aangezien het min of meer imitaties van een kunstperiode zijn die door een fictief kunstenaar zijn gemaakt – zijn het anderzijds echte kunstwerken: ze zijn door Van de Velde gemaakt en maken deel uit van de tentoonstelling.²⁰⁶ Het roept de vraag op of we de werken van Van de Velde dus als echt en de werken van Rino als nep moeten opvatten, of dat we de hele tentoonstelling als een ingenieuze constructie moeten opvatten waarin de kunstenaar bewust een spel tussen werkelijkheid en fictie en tussen authenticiteit en de schijn van authenticiteit speelt. Persoonlijk denk ik het laatste.

2.3. Neoromantici

Zowel Van Eeden als Van de Velde bedient zich van *found footage*. Beide kunstenaars eigenen zich afbeeldingen uit tijdschriften, atlanten, kranten en andere (digitale) media toe door ze na te tekenen, of soms, in het geval van Van de Velde, opnieuw te fotograferen om vervolgens deze eigen foto's na te tekenen. Dit beeldmateriaal zetten ze in voor een nieuw en eigen verhaal, waardoor ze dus enkel gebruik maken van de 'buitenkant' van het plaatje en de originele context en inhoud loslaten. Van Eeden vergelijkt zijn omgang met het verleden als een grote bak met legostenen die hij door elkaar schudt om er vervolgens een eigen creatie mee te bouwen.²⁰⁷ Omdat ze beiden hun werk op de toe-eigening van beeldmateriaal van anderen baseren, is de door Nicolas Bourriaud geïnitieerde term *postproduction art* op ze toe te passen – die reeds in de inleiding is besproken en karakteristiek is voor de tekenkunst aan het eind van de twintigste en eenentwintigste eeuw. Plaatjes uit de hoge en lage kunst worden met elkaar vermengd. Terwijl Van Eeden onder andere kunstwerken van voorgangers

²⁰⁵ Smets 2017.

²⁰⁶ In de tentoonstelling hangen enkel goede werken van Rino, aldus Van de Velde. De werken die het niet haalden tot de galerie zijn echter wel te koop, maar dan onder de naam van Van de Velde. In: Smets 2017.

²⁰⁷ Knols 2010.

natekent, zoals bijvoorbeeld de schoenen van Vincent van Gogh, kruipt Van de Velde zelfs in de huid van andere kunstenaars, om op deze manier ongegeneerd in de stijl van een kunstenaar als bijvoorbeeld Willem de Kooning of Cy Twombly te kunnen werken.²⁰⁸

De beeldende werken van Van Eeden en Van de Velde worden, doordat ze beiden teruggrijpen naar (beeldmateriaal uit) het verleden, door nostalgie gekenmerkt, wat volgens Jameson een karakteristiek van het postmodernisme is.²⁰⁹ Waar Van Eeden verlangt naar (het kennen van) een tijd waarin hij niet bestond, verlangt Van de Velde in zijn werk naar een avontuurlijk leven dat hij zelf niet leidt, en dan met name naar het leven van de (modernistische) authentieke kunstenaar.²¹⁰ Ze ontvluchten de realiteit door een alternatieve wereld te scheppen die parallel loopt aan de echte wereld.²¹¹

De tekeningen van Van Eeden roepen een zweem van nostalgie op vanwege de inhoud van het werk, in combinatie met de toepassing van een zwart medium op een wit of zachtgeel vel papier, dat – vaak in combinatie met ietwat gerafelde randen – de uitstraling van een oude tekening heeft. Alhoewel Van Eeden beweert dat hij niet in de tijd van zijn tekeningen zou willen leven, ligt er wel degelijk een melancholische lading aan (het concept van) zijn werk ten grondslag.²¹² Want hoewel zowel de tijd van voor de geboorte als de tijd na de dood door niet-zijn worden gekarakteriseerd, is het ‘hiervormals’ een prettiger idee, omdat deze nog door een toestand van zijn moest worden onderbroken.²¹³ En terwijl we via foto’s en ander bron- of beeldmateriaal inzicht kunnen krijgen in het verleden, zal de toekomst altijd onbekend blijven. Van Eedens hang naar het verleden past bij de in het eerste hoofdstuk door Grainge gemaakte onderscheiding van nostalgie als gemoedstoestand – de ‘nostalgia mood’ – die hij vervolgens op een beeldende manier uit door een ‘nostalgia mode’ in te zetten, door met behulp van beeldmateriaal uit het verleden en de toepassing van zwart op wit of geelachtig papier een esthetische vorm van *pastness* te creëren.²¹⁴

²⁰⁸ Opvallend is dat Jameson Van Goghs *Schoenen* (1886) gebruikte om een onderscheid tussen moderne en postmoderne kunst te maken (zie hoofdstuk 1) en Van Eeden deze schoenen vervolgens weer als een pastiche – een neutrale en oppervlakkige kopie - in zijn eigen werk toepast (afb. 15).

²⁰⁹ Beide kunstenaars kiezen bewust voor de tekenkunst als medium om hun inhoudelijke concepten te vertalen. Ik vraag mij af of, zoals reeds in de inleiding is besproken, de tekenkunst *an sich* niet in zekere mate als een nostalgisch medium kan worden opgevat in een tijd die door de digitale media wordt gedomineerd. In: KrÄma 2010.

²¹⁰ Het nostalgische verlangen is vooral een conceptueel verlangen voor beide kunstenaars. De vraag is namelijk of de werken ook een nostalgisch verlangen bij de beschouwer oproepen. Misschien wel voor diegene die een straatbeeld of advertentie in het werk van Van Eeden (denkt te) herkennen. Verder lijkt het werk van Van Eeden niet tot nostalgisch verlangen uit te nodigen, gezien de broeierige sfeer die in de beelden heerst – waarop verderop in dit verslag zal worden ingegaan – alsmede de afwezigheid van mensen. Ook de onderwerpen en de duidelijk geënceneerde werken van Van de Velde zullen voor de meeste beschouwers niet tot nostalgisch verlangen uitnodigen. Misschien wel de belangrijkste reden is dat we de werelden die beide kunstenaars op papier creëren niet goed (her-)kennen. In: Anker 2001, 54.

²¹¹ Reinders 2013/2014, 27.

²¹² Van Houts 1995.

²¹³ Lehmann e.a. 2010, 49.

²¹⁴ Het gaat hierbij vooral om het creëren van een historisch gevoel en sfeer en niet zozeer om een specifieke historische gebeurtenis.

Van de Velde verlangt niet zozeer naar het verleden, maar probeert in zijn werken te achterhalen ‘hoe het is om authentiek kunstenaar te zijn’ ondanks dat hij beseft dat deze gedachte (in onze tijd) naïef is.²¹⁵ Toch roepen ook zijn zwart-wit tekeningen een nostalgische stemming op. De werken lijken een sfeerbeeld uit het midden van de twintigste eeuw uit te ademen, wat – naast het gebruik van zwart-wit – ook wordt opgeroepen door de kleding, de getoonde objecten en de afwezigheid van moderne, digitale media. Minder pregnant dan in het werk van Van Eeden lijkt echter ook in het werk van Van de Velde een vorm van zowel ‘nostalgia mood’ als ‘nostalgia mode’ te kunnen worden onderscheiden.

Beide kunstenaars zouden, naar mijn idee, voorzichtig als nazaten van de achttiende- en negentiende-eeuwse romantici kunnen worden beschouwd.²¹⁶ Jos de Mul geeft in zijn boek *Romantische verlangen in (post-)moderne kunst en filosofie* (1990) aan dat kenmerkend voor het gedachtegoed van de romantiek is dat er een ‘onstuimig verlangen (*Sehnsucht*) naar het oneindige en absolute’ is, waarbij ‘het oneindige in het *hier en nu* met het eindige [wordt verzoend]’.²¹⁷ Het kunstwerk wordt hierbij, ondanks dat het een eindig medium is, ingezet om het oneindige uit te beelden.

Waar het oneindige in achttiende- en negentiende-eeuwse schilderijen vooral via de manifestatie van het goddelijke in de natuur werd getoond, is deze spirituele lading in het werk van Van Eeden en Van de Velde afwezig. De (neo-)romantische kunstenaar die – zoals reeds in de inleiding is aangegeven – volgens Wind zijn herintrede in de hedendaagse beeldende kunst via de tekenkunst doet, is niet langer de uitverkoren kunstenaar die het goddelijke via zijn manifestatie in het aardse aantoont, maar, zoals Koen Sels in zijn artikel ‘Gaining here is losing there; de tekenkundige fictie van Rinus Van de Velde’ (2010) aangeeft, een schepper van zijn eigen verbeeldingswereld.²¹⁸ Deze schepper, die zijn verlangens vervult door een eigen wereld en werkelijkheid op papier te creëren, stuit echter al snel op de onvervulbaarheid van zijn begeertes, aangezien deze zich ervan bewust is dat die werkelijkheid niet verder reikt dan het vel papier of doek. Zoals De Mul aangeeft, kan de moderne kunstenaar enkel een poging doen om het absolute en het eindige te benaderen, aangezien hij er nooit volledig in kan slagen. Hoewel Van Eeden verlangt naar een alomvattend totaalbeeld, een encyclopedie die alle facetten van zijn voorgeschiedenis omvat, weet hij dat dit verlangen onbevredigd zal blijven en hij enkel stukjes van het totaalbeeld kan vangen. De encyclopedie die hij creëert is fragmentarisch. Dit klinkt in eerste instantie als een tegenvaller, maar, zoals De Mul aangeeft: ‘het is [...] mogelijk dat we al puzzelende gaan inzien dat het open karakter

²¹⁵ Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

²¹⁶ Voor een deel komt dit doordat in diverse werken van beide kunstenaars romantische thema’s zoals ontploffingen, vuur, natuurgeweld, lege landschappen en stadsgezichten te zien zijn.

²¹⁷ De Mul 1990, 7.

²¹⁸ Lehmann e.a. 2010, 123.

van de puzzel juist het genot van het puzzelen uitmaakt. Niet in de voltooiing, maar in de wegen ernaartoe schuilt de zin van ons onvervulbare verlangen naar een omvattende betekenis.²¹⁹

Ook voor Van de Velde geldt dat zijn verlangen enkel deels wordt ingewilligd. De kunstenaar is zich ervan bewust dat zijn alter-ego, ook al heeft hij bepaalde overeenkomsten met zichzelf, nooit volledig met hem samenvalt. Mythe en realiteit komen bij elkaar in zijn alter ego's. Hoewel de kunstenaar in veel werken zelf als model heeft gefungeerd, baseert hij zich voor zijn recentere werken vaak op *found footage*. Omdat Van de Velde zich op verschillende fotografische bronnen baseert ziet een personage er binnen een serie daardoor per werk anders uit.²²⁰ Daarmee, zegt Sels, benadrukt de kunstenaar dat de personages nooit volledig kunnen samenvallen met de getekende personen.²²¹ Zelfs de werken waarop Van de Velde zelf te zien is, moeten niet – zoals gezegd – als zelfportretten worden opgevat. Hoewel hijzelf toegeeft dat het paradoxaal is, gaat het in deze werken niet om Van de Velde, maar om de kunstenaar die zich voordoet als een ander (historisch) personage, als Bobby Fischer bijvoorbeeld. Zoals Van de Velde zelf aangeeft: 'voor mij is het niet interessant om u te vertellen wie ik ben in die tekeningen'.²²²

In de tentoonstelling *Rinus Van de Velde* in galerie Zink (Waldkirchen in der Oberpfalz, 2014) toonde Van de Velde zichzelf als een romantisch kunstenaar, die, afgezonderd van de buitenwereld – in een atelier bovenop een rotsklif van een onbewoond eiland in de Middellandse Zee – naarstig een authentiek kunstwerk probeert te maken (afb. 16a). Het werk toont de innerlijke strijd van de kunstenaar als hij kunst maakt. We zien en lezen hoe de eenzaamheid hem bij tijden gek maakt, hoe de kunstenaar meeuwen eet, schildpaddenbloed drinkt en enorme stormen overleeft, maar bovenal hoe hij worstelt met zijn beeldend werk. Hoewel Van de Velde in deze serie de rol van eenzaam kunstenaarsgenie aanneemt die in eerste instantie in de authenticiteit van het kunstwerk lijkt te geloven, twijfelt hij tegelijkertijd aan de geloofwaardigheid van zijn plan, zoals blijkt uit het onderschrift (afb. 16a):

I know it has happened to others before, that it's not just a fiction or a metaphor. Yet somehow I cannot help but thinking I am unreal, a dream-version of myself, flat and hollow. There have been too many inaccuracies and anomalies: plenty of wood, tools, drinkable water, paint and canvas, a dark ocean that looks deceptively shallow. This is not what an artist is [...].²²³

De bezoeker van de tentoonstelling werd al snel gewaar dat het werk van Van de Velde fictief is, doordat de kunstenaar de kunstmatigheid van zijn werk inzichtelijk maakt. Enerzijds refereert hij

²¹⁹ De Mul 1990, 2.

²²⁰ Hetzelfde geldt voor het werk van Marcel van Eeden: ook zijn personages zijn op verschillende fotografische voorbeelden gebaseerd en hebben daardoor een verschillend uiterlijk.

²²¹ Lehmann e.a. 2010, 126.

²²² Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

²²³ Website Galerie Zink.

hieraan in zijn teksten, zoals in het onderschrift: ‘What never happened in the real world, suddenly did on this island’ (afb. 16b). Anderzijds staat de klif met het atelier als een sculptuur, of naar mijn idee eerder als een rekwisiet, in de tentoonstellingsruimte (afb. 16c). Doordat dit rekwisiet in de tekeningen aan de muur is terug te vinden, wordt de kunstmatige werkwijze van Van de Velde direct inzichtelijk.²²⁴ Daarbij is in de tekeningen zelf te zien hoe dit rekwisiet in een loods gevuld met meubels – waarschijnlijk Van de Veldes atelier – staat en niet, zoals de tekst pretendeert, in de Middellandse Zee. Daarnaast zien we hoe een assistent of vriend van de kunstenaar met een waterslang de suggestie van regen opwekt (afb. 16d).

Het besef van het onvervulde verlangen lijkt op deze manier gepaard te gaan met ironie, wat door De Mul, gevoed door het gedachtegoed van Friedrich Schlegel, als een karakteristieke romantische reactie op het besef van de onbereikbaarheid van het verlangen wordt gekarakteriseerd. Deze toepassing van romantische ironie, oftewel metafiction, verhindert de kunstenaar wanhopig te worden en maakt het mogelijk zijn illusie om het absolute en oneindige te bereiken (deels) los te laten.²²⁵ Van de Velde lijkt dus de uitvoerbaarheid van zijn eigen verlangens te ridiculiseren of te relativiseren, want hoewel hij enerzijds de illusie van een werkelijke wereld oproept, verstoort hij anderzijds deze illusie door de aandacht te vestigen op de kunstmatige constructie ervan. Opnieuw wordt bevestigd dat de kunstenaar bewust een spel met werkelijkheid en schijn speelt.

Hoewel Van Eeden aangeeft dat zijn werk niet als ironisch moet worden opgevat, zit er mijns inziens aan het conceptuele voorschrift dat hij zichzelf heeft opgelegd wel degelijk een ironisch tintje. Niet alleen in zijn onderschriften zitten humoristische verwijzingen verborgen, maar vooral zijn poging om tot aan zijn dood zijn hele voorgeschiedenis te tekenen heeft in mijn ogen iets absurds en obsessiefs dat nooit al te serieus moet (of kan) worden opgevat. Het herinnert, zoals Diederichsen in zijn artikel ‘Toen we dood waren...’ (2003) aangeeft, aan het eveneens onuitvoerbare project *Variable Piece #70 (In Process) Global* van Douglas Huebler, waarvoor de kunstenaar alle mensen die op aarde rondlopen wilde fotograferen.²²⁶

Romantische ironie wordt door De Mul aan het postmodernisme verbonden en onderscheiden van romantisch enthousiasme, dat hij aan het modernisme koppelt. In het romantisch enthousiasme is de aanspraak en hoop op oneindigheid en het absolute nog aanwezig, terwijl dit utopische verlangen in de romantische ironie, zoals reeds aangegeven, wordt getemperd vanwege de erkenning van zijn onvervulbaarheid. De Mul geeft echter aan dat in onze tijd een voortdurende wisselwerking tussen romantisch enthousiasme en romantische ironie plaatsvindt. Enerzijds is er nog altijd een utopisch verlangen naar oneindigheid aanwezig, maar tevens moet worden toegegeven dat het menselijke leven

²²⁴ Stamps, Tempel en Van Hoorebeek 2016, 76.

²²⁵ De Mul 1990, 10-11.

²²⁶ Arkesteijn en Diederichsen 2003, 14.

eindig is en het verlangen naar oneindigheid onvervuld blijft.²²⁷ De cultuurfilosofen Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker geven in navolging van De Mul aan dat deze schommeling tussen romantisch enthousiasme en romantische ironie – oftewel tussen modernisme en postmodernisme – karakteristiek is voor het *metamodernisme*, zoals reeds in het eerste hoofdstuk is omschreven.

In het werk van Van de Velde komt deze schommeling tussen romantisch enthousiasme en romantische ironie duidelijk tot uiting. Enerzijds beeldt de kunstenaar zich in hoe het is om een modernistisch, authentiek kunstenaar te zijn. Anderzijds onderkent hij dat dit denkbeeld onmogelijk is. Deze tweestrijd is zijn werken terug te zien, want hoewel van de Velde zijn fictieve alter ego's op zoek laat gaan naar het authentieke kunstenaarschap en het originele kunstwerk, legt hij tevens de nadruk op de kunstmatige constructie van zijn werk en ondermijnt hij daarmee deze modernistische beweringen van authenticiteit en originaliteit:

Een echte authentieke kunstenaar denkt dat hij authentiek is zonder te beseffen dat hij een verhaal aan het maken is. Terwijl ik [Van de Velde] nu duidelijk zeg dat ik een verhaal maak en dat ik in dat verhaal op zoek ga naar authenticiteit, maar dan wel een authenticiteit die de hele tijd kan veranderen. De ene keer ben ik een performancekunstenaar die authentiek is en de andere keer ben ik een abstract expressionist die authentiek is.²²⁸

Van de Veldes werk is dus tegelijkertijd modernistisch als postmodernistisch, oftewel – corresponderend met het gedachtegoed van Vermeulen en Van den Akker – metamodernistisch. Oprechtheid en ironie lijken hand in hand te gaan. Het gaat Van de Velde in zijn werk noch om een nostalgisch weklagen, noch om een spottende nabootsing van de authentieke kunstenaar.²²⁹ Hij stelt zichzelf daarentegen de vraag “wat [het] is [om] een kunstenaar [te zijn]?” Door met een eigentijdse bril terug te kijken naar het verleden weet hij zijn eigen kunstenaarschap vorm te geven en een nieuwe weg in te slaan. Het is precies waarnaar de metamoderne neoromanticus volgens Vermeulen en Van den Akker op zoek is:

They look back instead in order to perceive anew a future that was lost from sight. Metamodern neoromanticism should not merely be understood as re-appropriation; it should be interpreted as re-signification: it is the re-signification of “the commonplace with significance, the ordinary with mystery, the familiar with the seamliness of the unfamiliar, and the finite with the semblance of the infinite”. Indeed, it should be interpreted as *Novalis*, as the opening up of new lands in situ of the old one.²³⁰

²²⁷ De Mul 1990, 27.

²²⁸ Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

²²⁹ Dit blijkt ook uit het interview. Van de Velde wil niet dat zijn werk (als) nostalgisch en ironisch (wordt) gezien. In: Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

²³⁰ Vermeulen en Van den Akker 2010, 12.

2.4. Verhalenvertellers

Zowel Van Eeden als Van de Velde kunnen als verhalenvertellers worden gekarakteriseerd, die hun verhalen zowel in beeld als in tekst vormgeven.²³¹ Van Eeden wilde van oorsprong zelfs schrijver en dichter worden. In zijn verhalen was hij al bezig met het concept van niet-bestaan en moesten, zoals hij zelf aangeeft: ‘alle ja’s een nee worden en alle nee’s een ja’.²³² Hij stuurde zijn vertellingen naar diverse uitgevers, waaronder zelfs naar Boudewijn Büch, maar aangezien hij zijn verhalen kreeg teruggestuurd, en hij inmiddels werd geïnspireerd door de dichteekeningen van Lucebert, besloot hij zijn concept al tekenend vorm te geven. Zo kon het dat hij pas aan het eind van zijn tienerjaren voor het eerst een wascokrijtje in handen had.²³³ De stap naar tekenen lijkt echter niet zo groot. Net als een schrijver werkt Van Eeden aan een bureau, zet hij zijn persoonlijke handschrift op papier en bedenkt hij zijn eigen verhalen, maar dan in beeld dat vaak van tekst is voorzien. In het begin van zijn carrière bestonden zijn werken vaak uit onsamenhangende narratieven, die waren opgebouwd uit willekeurige beelden die met eveneens willekeurige teksten – alle van vóór 1965 – werden gecombineerd, wat direct opvalt vanwege de verschillende talen die binnen een serie zijn gebruikt. Hij ontleent de tekstfragmenten zowel aan bekende schrijvers en dichters als aan pulpschrijvers. Hoewel tekst en beeld niet bij elkaar passen, verbindt de beschouwer de twee automatisch aan elkaar en ontstaat er een nieuwe betekenis, aangezien de mens altijd naar logische en verklarende verbindingen zoekt. Tekst zou zelfs een waarheidskarakter aan het werk toevoegen, aangezien men gelooft dat een onderschrift klopt. Dit werd versterkt doordat Van Eeden de namen in de onderschriften in de namen van een van zijn protagonisten veranderde en de beschouwer daadwerkelijk gaat geloven dat het verhaal over deze figuur gaat.²³⁴

De laatste jaren zijn de series, zoals reeds aangegeven, echte verhalen met een kop en staart geworden, die door de toepassing van zijn drie protagonisten onderling ook (losjes aan elkaar) verbonden worden. Irith Hadar geeft in de tentoonstellingscatalogus *Dizengoff's Commission* (2014) aan dat Van Eeden een ‘adventure chronotope’ (naar Mikhail Bakhtin) heeft gecreëerd, doordat verschillende tijden en locaties in dit verhaal zonder verklaring aan elkaar worden verbonden.²³⁵ Geïnspireerd door de Duitse televisieserie *Heimat* (1986-2006), waarin de hele wereldgeschiedenis tussen 1918 en 1982 vanuit het perspectief van één familie werd verteld, heeft Van Eeden zijn eigen familie – bestaande uit Sollmann, Wiegand en Boryna – bedacht die hij bij allerhande historische gebeurtenissen in de eerste helft van de twintigste eeuw betreft.²³⁶ Dankzij deze – zoals hij ze zelf

²³¹ Deze aandacht voor verhalen in beeld is opvallend aangezien een dergelijke narratieve kunstvorm in de twintigste eeuw juist werd vermeden. In: Beyst 2016.

²³² Van Eeden werd geïnspireerd door Gerrit Achterberg, die in zijn gedicht *Anti-materie* de term ‘min-ik’ introduceerde. In: Kleijn 2010, 55.

²³³ Smets 2014. Een opvallende overeenkomst met Rinus Van de Velde die ook in diverse interviews heeft aangegeven dat hij pas aan het eind van zijn tienerjaren met tekenen begon. In: Website Hilde van Canneyt.

²³⁴ Reinders 2013/2014, 22.

²³⁵ Hadar 2014, 69-70.

²³⁶ De hoofdpersoon van de serie heette Maria Wiegand, waarop Van Eeden waarschijnlijk mede zijn keuze voor de naam Wiegand heeft gebaseerd.

noemt – pionnen, ontstaat een narratief. In tegenstelling tot zijn vroegere werken bedenkt hij de afgelopen jaren voor iedere serie op voorhand een verhaal. Hoewel hij in eerste instantie zijn verhalen zelf wilde schrijven, heeft hij om praktische redenen ervoor gekozen via de zoekmachine van *google books* naar specifieke teksten uit oude boeken te zoeken.²³⁷

Van Eedens werken hebben steeds meer overeenkomsten met een boek, en de kunstenaar publiceert zijn series dan ook geregeld via kunstenaarsboeken, waarin geen of nauwelijks verklarende teksten staan maar enkel tekeningen te zien zijn. Zijn grote streven is dan ook dat alle verhalen uiteindelijk (na zijn dood) in één groot boek worden samengebundeld.²³⁸

Terwijl de teksten in het werk van Van Eeden vaak in tekstballonnen of in een uitgespaarde hoek of witregel aan de onderkant van de tekening zijn geplaatst, staan de teksten in het werk van Van de Velde altijd aan de onderkant van het werk of op de muur naast of rondom het werk geschreven. De tekst in het werk van Van Eeden maakt deel uit van het geheel en de keurig in blokletters geschreven zinnen zijn net als bij een stripverhaal direct leesbaar als men de tekening bekijkt. Van de Velde geeft juist aan dat tekst en beeld als twee afzonderlijke en op zichzelf staande elementen in zijn werken kunnen worden beschouwd. Om de ogenschijnlijk snel neergeschreven zinnen te kunnen lezen moet de beschouwer dichterbij het werk gaan staan, waardoor deze (het totaalbeeld van) de tekening uit het oog verliest.²³⁹

Van de Velde gebruikt zijn teksten, die altijd in het Engels zijn, als houvast. Enerzijds voor zichzelf om de stroom aan contextloze plaatjes, die hij uit zijn beeldarchief haalt, in een groter geheel te kunnen plaatsen, anderzijds voor de beschouwer om deze te begeleiden in hoe hij zijn werk moet begrijpen.²⁴⁰ De teksten kunnen in deze zin als een soort uit de kluiten gewassen titelbordjes worden opgevat. De kunstenaar geeft aan dat het onmogelijk is om een kunstwerk zonder enige vorm van (biografische) achtergrondinformatie te begrijpen.²⁴¹ Toch zijn de teksten die de kunstenaar aan de beschouwer meegeeft geen gemakkelijke zaalteksten die het werk direct verklaren.²⁴² De teksten doen eerder aan zelfreflecties van de kunstenaar denken, waarin de nodige ironie en zelfspot zit verborgen, en kunnen verwarring bij de beschouwer oproepen.²⁴³ Want hoewel het (onder andere) de teksten zijn

²³⁷ Aangezien Van Eeden internationale exposities heeft, wil hij alle teksten in het Engels presenteren. Omdat Engels niet zijn moedertaal is, is hij niet in staat om verfijnde uitdrukkingen en zegswijzen in het Engels te vertalen. Daarnaast wil hij niet aan een vertaler zijn verbonden. In: Interview Marcel van Eeden NEST.

²³⁸ Interview Marcel van Eeden NEST.

²³⁹ Website Rinus Van de Velde.

²⁴⁰ Website Rinus Van de Velde.

²⁴¹ Website Rinus Van de Velde. Dit roept vraagtekens op, aangezien Van de Velde altijd een fictieve versie van zichzelf toont, die nooit volledig samenvalt met zijn eigen biografie.

²⁴² Doordat Van de Velde zich steeds op ander beeldmateriaal baseert, kan een personage in ieder werk een andere uitstraling hebben, waardoor het nog lastiger wordt om tekst en beeld aan elkaar te koppelen. In: Lehmann, e.a. 2010, 126.

²⁴³ Deze grappen zijn hoogstwaarschijnlijk bedoeld voor de kunstenaar en de kenner van Van de Veldes werk. Zo lijkt hij in een van zijn werken voor de serie 'The story of Frederic, Conrad, Jim en Rinus' een privégrap te maken over (de verhouding met) zijn galeriehouder Tim Van Laere, die waarschijnlijk continu aan het telefoneren is in het dagelijks leven (afb. 13) en geeft hij in een ander werk uit dezelfde serie aan dat hijzelf een

die in eerste instantie de suggestie van een serie en een (sluitend) verhaal geven, ontbreekt er, net als in de vroegere werken van Van Eeden, een lineair en samenhangend plot en is het aan de beschouwer om de onderlinge werken en teksten aan elkaar te verbinden.²⁴⁴ Sels geeft aan dat de ruimte tussen de tekeningen als een scherm fungeert waarop de toeschouwer zijn eigen invulling van het verhaal kan projecteren.²⁴⁵ Het is vaak onduidelijk voor de bezoeker in welke volgorde de teksten gelezen moeten worden, wat door de op zichzelf staande teksten niet verhelderd wordt, waardoor ze eerder fragmentatie dan eenheid in de hand werken. Van de Velde trekt zelf de vergelijking met een fotoalbum waarin fragmenten uit iemands leven worden gepresenteerd.²⁴⁶ De tekeningen en teksten zouden als twee verschillende sporen kunnen worden opgevat die de beschouwer zelfs onafhankelijk van elkaar kan volgen. Ik kan mij voorstellen dat de beschouwer vaak de teksten laat voor wat ze zijn en enkel de tekeningen bestudeert, die vanwege hun fotografische kwaliteit een sterke aantrekkingskracht uitoefenen.²⁴⁷

Voor beide kunstenaars geldt dat de tekeningen niet als illustraties van de teksten moeten worden opgevat. Net als in de vroege werken van Van Eeden, zijn ook bij Van de Velde de teksten pas toegevoegd nadat de tekeningen waren gemaakt. Hoewel het verhaal zich al in het hoofd van Van de Velde ontwikkelt wanneer hij met zijn beeldende werken bezig is, schrijft hij in overleg met zijn vriend en schrijver Koen Sels zijn teksten pas na het afronden van zijn tekeningen.

Om hun beeldende verhalen te vertellen, maken beide kunstenaars gebruik van personages of alter ego's. Hoewel Van Eeden aangeeft dat zijn personages als bordkartonnen figuren moeten worden opgevat, geeft Roel Arkesteijn in de tentoonstellingscatalogus *Marcel van Eeden: the archaeologist: the travels of Oswald Sollmann = Marcel van Eeden : el arqueologo : los viajes de Oswald Sollmann* (2007) aan dat de archeoloog Oswald Sollmann in de serie *The archeologist* overeenkomsten met de kunstenaar vertoont.²⁴⁸ Van Eeden, die voor zijn werk voortdurend in het verleden wroet en historisch materiaal herordent, vertoont volgens Arkesteijn veel overeenkomsten met het werk van een archeoloog. Maar Sollmann bezoekt ook dezelfde plaatsen als Van Eeden, aangezien beiden naar Berlijn verhuizen en naar plaatsen als Miami en Marokko reizen.²⁴⁹ In de Heidelberger Kunstverein exposeerde de fictieve Sollmann, net als diverse alter ego's van Van de Velde – zoals Robert Rino bijvoorbeeld – zijn eigen schilderijen. Natuurlijk waren deze schilderijen door Van Eeden gemaakt, maar waren ze gesigineerd door Sollmann. Op een verklarende (fictieve) tekstplaquette stond:

sculpturale houding aanneemt, zelfs als hij net van het toilet afkomt, waarmee hij naar mijn idee klassieke poses uit de beeldhouwkunst bespot (afb. 17).

²⁴⁴ Van de Velde wil dat ieder werk als een autonoom beeld kan worden opgevat en verkoopt zijn werken dan ook afzonderlijk. Van Eeden ziet zijn werken daarentegen als series en verkoopt dan ook nooit afzonderlijke tekeningen uit deze series.

²⁴⁵ Lehmann, e.a. 2010, 127.

²⁴⁶ Website Hilde van Canneyt.

²⁴⁷ De Koninck 2012, 23.

²⁴⁸ Arkesteijn 2007, 4-6.

²⁴⁹ Arkesteijn 2007, 4-6.

‘Exhibition Oswald Sollmann, Galerie Müller, Stuttgart, November 22, 1948’, waardoor de beschouwer waarschijnlijk snel in de gaten had dat Sollmann niet de echte kunstenaar was, aangezien de tentoonstelling pretendeert in een andere stad en een ander jaartal te worden gehouden.²⁵⁰

Net als Van de Velde, creëert Van Eeden via deze personages een vrijbrief voor zichzelf om in stijlen van andere kunstenaars te kunnen werken.²⁵¹ Een kunstverzameling als die van Boryna bijvoorbeeld geeft hem de mogelijkheid om werken in de stijl van Van Ruisdael of De Kooning na te maken (afb. 8b, afb. 8c). Van Eeden lijkt zijn personages – zeker wanneer ze af en toe de vorm van een alter ego aannemen – als hulpmiddel in te zetten om voor een moment in een tijd te kunnen leven die in werkelijkheid onbereikbaar is. Van de Velde zet zijn alter ego’s in om zich voor te kunnen stellen hoe het is om een authentiek kunstenaar te zijn, hoewel hij in zijn achterhoofd houdt dat sinds het postmodernisme niet langer geloofd wordt dat een kunstenaar authentiek kan zijn. Hij probeert echter opnieuw een voorstelling van een authentiek kunstenaar te maken, door zich – via zijn alter ego’s – als bijvoorbeeld een performancekunstenaar of abstract expressionist te presenteren, waarmee hij zich als een metamodernistisch kunstenaar lijkt te tonen.

Van de Velde geeft aan dat het gebruiken van alter ego’s voortkomt uit een soort onzekerheid over zijn kunstenaarschap en hij zich daarom in zijn werk afvraagt wat een kunstenaar is.²⁵² Stefan Beyst geeft in zijn artikel ‘Rinus Van de Velde: een wonderboy als verschijning in het beeld – en als performer in de werkelijkheid’ (2016) aan dat Van de Velde enkel de rol van kunstenaar speelt, wat volgens hem terug te zien is in zijn zwart-wit tekeningen, aangezien hij ‘geen [echte] “schilderijen in kleur”, maar slechts “schetsen”, “schilderijen” in zwart-wit’ produceert.²⁵³ En inderdaad, terwijl zijn eigen tekeningen in zwart-wit zijn, toont hij de beeldende werken van de door hem als ‘echt’ gepresenteerde kunstenaar Robert Rino in kleur (afb. 14a). Het is naar mijn idee enkel schijn, aangezien van dichtbij blijkt dat de schilderijen op karton, oftewel restmateriaal, zijn gemaakt en net zo min of juist net zozeer ‘echte schilderijen’ zijn als de werken in zwart-wit.²⁵⁴ De fotorealistische houtskooltekeningen in zwart-wit zijn juist Van de Veldes handelsmerk geworden en doen zeker niet onder voor gekleurde schilderijen. Ook de onzekere houding over zijn kunstenaarschap lijkt mee te vallen, aangezien hij inmiddels een bekend kunstenaar is die grote, internationale tentoonstellingen heeft en veel aandacht in de media geniet. Van de Velde zet veeleer zijn eigen autobiografie in voor de zoektocht naar de grenzen tussen feit en fictie. Hij neemt de rol van andere kunstenaars aan om

²⁵⁰ Zink (red.) e.a. 2009, 67.

²⁵¹ Interview Marcel van Eeden. (Bijlage I).

²⁵² Tijdens het interview gaf Van de Velde aan dat hij als puber de film *Basquiat* (1996) van Julian Schnabel had gezien en zich op het romantische beeld dat deze film van Basquiat presenteerde, baseerde. Door werken van Basquiat na te maken dacht Van de Velde, als zestienjarige jongen, ook een kunstenaar te zijn. Al snel realiseerde hij dat hij geen Basquiat is of kan zijn, omdat er al een bestaat. Deze strategie van het verplaatsen van zichzelf in een andere kunstenaar die hij toen toepaste, zet hij nog altijd in. In: Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

²⁵³ Beyst 2016.

²⁵⁴ Van de Velde geeft aan dat de schilderijen niet meer waarde hebben dan de tekeningen en vice versa, maar dat ze op gelijke voet staan. In: Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

zichzelf vanuit het perspectief van een ander te begrijpen, om op deze manier inzicht te krijgen in de eigentijdse processen van (de eigen) beeldvorming.²⁵⁵

2.5. Zwart-wit

Het spel tussen fictie en werkelijkheid dat Van Eeden en Van de Velde via de inhoud – in beeld alsmede in tekst – en het achterliggende concept van hun werk spelen, wordt naar mijn idee bekrachtigd of zelfs op een eigen niveau uitgespeeld in het monochrome palet dat beide kunstenaars hanteren. Hoewel beide kunstenaars af en toe ook kleur inzetten, is de meerderheid van hun werk in zwart, wit en het daartussen liggende scala aan grijstinten uitgevoerd. De keuze voor zwart-wit in het werk van Van Eeden is onlosmakelijk verbonden met zijn keuze om met beeldmateriaal van vóór 1965 te werken, dat voor het overgrote deel gekenmerkt wordt door de afwezigheid van kleur.²⁵⁶ Het jaar 1965 kan zelfs als een omslagmoment worden gezien, aangezien omstreeks deze tijd zwart-witafbeeldingen en masse door kleurenfoto's werden vervangen.²⁵⁷ Tevens geeft Van Eeden aan dat zwart-wit hem aanspreekt vanwege de eenvoud, die voor hem onlosmakelijk met het medium tekenkunst verbonden is. Het werken in zwart-wit heeft voor hem ook een praktische component, aangezien hij (voorheen) vaak 's avonds en 's nachts aan zijn tekeningen werkte en daardoor gedwongen was om met kunstlicht te werken, wat het met kleur werken lastiger maakt. Het geeft hem een gevoel van vrijheid, aangezien hij enkel potlood en papier nodig heeft, die hij bij wijze van spreken overal kan hanteren.²⁵⁸

Van de Velde, die zich, net als Van Eeden, op fotografische beelden baseert – die hoogstwaarschijnlijk in kleur zijn, aangezien hij ze vaak zelf maakt of ontleent aan het recente tijdschrift *National Geographic* en het fotoagentschap Getty Images – geeft aan dat hij kleur te ingewikkeld vindt alsook dat het zijn snelle werkproces vertraagt en hij daarom (bijna) uitsluitend voor zwart-wit kiest.²⁵⁹ Omdat de kunstenaar op een groot formaat drager werkt, kiest hij voor houtskool, wat hem de mogelijkheid biedt snel een tekening te maken. Er bestaan volgens Van de Velde geen tot weinig alternatieve materiaalkeuzes waarmee hij in kleur snel en kwalitatief werk kan maken.²⁶⁰ Van de Velde beschouwt het zwarte houtskool ook als een restrictie, die hem de vrijheid biedt om alle mogelijkheden binnen dat beperkte palet en materiaal uit te diepen. Tot slot biedt zwart-wit hem de mogelijkheid een documentair effect in zijn werk op te roepen.²⁶¹

²⁵⁵ Website Rinus Van de Velde.

²⁵⁶ Met uitzondering van advertenties van etenswaren, die voornamelijk in kleur werden gedrukt omdat deze er in zwart-wit niet aantrekkelijk uitzien. In: Interview Marcel van Eeden (Bijlage I).

²⁵⁷ Reinders 2013/2014, 23-24.

²⁵⁸ Interview Marcel van Eeden (Bijlage I).

²⁵⁹ Franke 2010, 18.

²⁶⁰ Voor zijn vroegste werken werkte hij echter met kleurpotlood op een klein formaat papier. Kleurpotlood is volgens Van de Velde echter niet geschikt om een groot formaat drager te bedekken. In: Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

²⁶¹ Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

Zwart-wit belichaamt dus voor beide kunstenaars een vorm van eenvoud – waar later in dit werkstuk, in relatie tot het werk van Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra dieper op in zal worden gegaan – maar de keuze voor zwart-wit lijkt in het werk van beide kunstenaars ook andere functies te vervullen. De toepassing van zwart-wit kan, naast de toepassing van tekst, ten eerste als een bindmiddel worden opgevat, die zowel in het werk van Van Eeden als bij Van de Velde de suggestie van een serie opwekt. Doordat (bijna) alle werken in zwart-wit zijn getekend worden de werken, die vaak inhoudelijk van elkaar verschillen, bij elkaar getrokken vanwege hun uniforme karakter. Daarnaast zorgt het ervoor, met name in het werk van Van de Velde, dat ook de afzonderlijke elementen in het werk zelf aan elkaar worden verbonden, aangezien niet alleen zijn series, maar ook zijn afzonderlijke tekeningen uit samenraapsels van bronmateriaal zijn opgebouwd.²⁶²

Zoals reeds in het eerste hoofdstuk is aangegeven, kan zwart-wit een werk in een historische herinnering veranderen. Zwart-wit roept een kloof op, doordat het afstand in de tijd suggereert. Daardoor is het een geschikt idioom voor Van Eedens inhoudelijke concept, aangezien hij een wereld tekent die hij zelf niet heeft meegemaakt. De zwart-wit beelden roepen een eigen, onbereikbare wereld op die losstaat van onze wereld, die we in kleur waarnemen. Stephan Berg geeft in zijn boek *Marcel van Eeden: Celia* (2006) aan dat ‘these pictures are linked with reality, but they refuse all proximity and insist upon preserving an utterly individual spatial-temporal continuum within which they move.’²⁶³ Zwart-wit plaatst de beelden automatisch in het verleden, doordat het aan de werken een aura van het archief verleent.²⁶⁴ Het lijkt in eerste instantie een wat overbodige opmerking voor werken die op zwart-wit foto’s van vóór 1965 zijn gebaseerd en dus onlosmakelijk met het verleden zijn verbonden. Maar, zoals reeds aangegeven, actualiseert Van Eeden het beeldmateriaal door het in een tekening te vertalen waarin hij geen fotografische kopie van het beeld maar een autonome tekening nastreeft die deel uitmaakt van onze eigen tijd. Door echter de oorspronkelijke (niet-)kleuren van het beeldmateriaal aan te houden plaatst Van Eeden zijn tekeningen naar mijn idee weer terug in een (zelfgecreëerd) verleden en maakt hij dus een sprong van het verleden, via het heden, naar een zelfgeconstrueerd verleden. Zou Van Eeden ervoor kiezen om het zwart-witte beeldmateriaal in kleur om te zetten, zou hij het volledig naar onze eigen tijd toehalen, aangezien wij ons gemakkelijker met kleur identificeren.

Ook in het werk van Van de Velde roept zwart-wit een sfeer van het verleden op. Een groot verschil met het werk van Van Eeden is dat hij niet met zwart-wit beeldmateriaal uit het verleden werkt, maar zijn werken baseert op foto’s die hij zelf (hoewel vaak naar aanleiding van oude foto’s) gemaakt heeft of uit oude of eigentijdse tijdschriften heeft gehaald. Dit beeldmateriaal zet hij vervolgens zelf, via photoshop, om in zwart-wit. Omdat iedere kleur een eigen grijswaarde heeft, maakt hij deze vertaling naar een zwart-wit beeld niet zelf. Door in een idioom van zwart-wit te

²⁶² Beyst 2016.

²⁶³ Berg 2006, 7.

²⁶⁴ Dit wordt in het werk van Van Eeden, zoals reeds aangegeven, nog extra versterkt doordat hij vaak op gelig papier werkt dat aan de randen is gerafeld, wat het werk een pseudo-oud karakter geeft. In: Van Houts 1995.

werken kan hij de afbeeldingen in het verleden plaatsen en zo een tijdelijke afstand oproepen, ondanks dat de foto's of plaatjes vaak uit de eigen tijd stammen.²⁶⁵ Door voor zwart-wit te kiezen plaatst Van de Velde zijn fictieve kunstenaarsautobiografie automatisch in een retrospectief en blik hij als het ware terug op zijn (niet-geleefde) leven. Ook hier roept zwart-wit afstand op en plaatst het de werken in een eigen wereld die voor ons ontoegankelijk is. Ook al zijn de doeken levensgroot, zien we herkenbare objecten en settings uit onze eigen wereld en zien we de kunstenaar zelf in het werk, nodigen de werken ons niet uit om er onderdeel van te worden. Beyst geeft aan dat dit komt door de beladen en sombere scènes waarin geen van de figuren de beschouwer aankijkt. Opvallend is dat Beyst in dit verband niet op de toepassing van zwart-wit ingaat. Naar mijn idee wordt de beschouwer vooral voyeur omdat deze niet naar zijn eigen wereld in kleur kijkt, maar naar een vertaling ervan in zwart en wit.²⁶⁶ Zwart-wit levert Van de Velde de vrijheid om een eigen werkelijkheid op te bouwen die losstaat of in ieder geval afstand schept tot onze eigen werkelijkheid: het echte leven.

Daarmee wil ik niet aangeven dat zwart-wit de taal van fictie is. Integendeel zelfs: door de toepassing van zwart-wit wordt juist – vanwege zijn connotatie met de analoge fotografie – een aura van objectiviteit en authenticiteit opgeroepen. Aangezien de werken van Van Eeden en Van de Velde aan (analoge) foto's doen denken, vanwege het (foto-)realistische karakter van hun werk in combinatie met de toepassing van zwart-wit, weten beide kunstenaars een gevoel van objectiviteit en authenticiteit op te roepen. De fotografie en zwart-wit tekening zijn naar mijn idee ook vergelijkbaar in die zin dat het in beide gevallen om het vangen van licht gaat. Waar het bij de (analoge) fotografie om het vangen van licht op een lichtgevoelige plaat gaat, wordt het licht in een zwart-wit tekening uitgespaard door dat wat geen licht behoeft zwart of grijs te maken. Terwijl de fotografie zich dus bedient van een snel, mechanisch proces waarbij het (subjectieve) handschrift van de maker verdwenen is, is dit handschrift juist bepalend binnen het bewerkelijke proces van de tekening.²⁶⁷

2.6. Het objectieve en kunstmatige zwart-wit

In honderd tekeningen heeft Van Eeden (een gedeelte van) de geschiedenis van de Cornelia Maersk afgebeeld, een Deens stoomschip dat in 1942 als gevolg van een bombardement op de plek van de huidige Maasvlakte van Rotterdam gezonken is. Het onbekende, maar waargebeurde verhaal heeft de kunstenaar via zijn tekeningen in beeld geprobeerd te reconstrueren.²⁶⁸ Al snel blijkt, wanneer Van Eedens protagonist Sollmann opduikt, dat hij niet alleen een historisch verhaal heeft weergegeven (afb. 18a). Voorafgaand aan de ontploffing laat de kunstenaar de fictieve Sollmann met de Cornelia Maersk een lading tekeningen en documenten uit Namibië voor zijn kunstcollectie ophalen, wat in werkelijkheid nooit heeft plaatsgevonden (afb. 18b).²⁶⁹ Deze frictie tussen fictie en werkelijkheid

²⁶⁵ Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

²⁶⁶ Beyst 2016.

²⁶⁷ KrÄma 2010.

²⁶⁸ Zink (red.) e.a. 2009, 237.

²⁶⁹ Knols 2010.

wordt niet alleen in het verhaal maar ook in de serie tekeningen zelf tot uiting gebracht, want hoewel geen van de tekeningen op historisch beeldmateriaal, maar op willekeurige afbeeldingen uit tijdschriften en kranten is gebaseerd, pretendeert een groot deel van de tekeningen – die de suggestie van zwart-wit foto's oproepen of in ieder geval duidelijk maken op zwart-wit foto's te zijn gebaseerd – dit wel te zijn. Hadar spreekt over een (misleidend) 'effect of truth'.²⁷⁰ We zien hoe de vliegtuigen boven zee in de richting van het schip vliegen, hun bommen lossen en het schip tot zinken brengen (afb. 18c, 18d, 18e). Vanwege hun (gezien van een afstand) fotorealistische uiterlijk en de toepassing van zwart-wit, wekken de beelden naar mijn idee de suggestie van een objectieve verslaglegging op, doordat ze aan analoge fotobeelden herinneren.

Naast deze tekeningen die de suggestie van objectieve documenten oproepen zijn diverse tekeningen nadrukkelijk kunstmatig doordat ze aan stripverhalen of filmfragmenten doen denken, waar ze mogelijk ook van zijn nagetekend. Deze tekeningen met bijvoorbeeld een close-up van een gezicht (afb. 18f), zwarte silhouetten (afb. 18g) of uitsneden van een jas of uniform (afb. 18a) suggereren in tegenstelling tot de ogenschijnlijk objectieve zwart-wit tekeningen nadrukkelijk los te staan van het historische verhaal van de Cornelia Maersk. Echter, wanneer voor een tweede maal naar de objectief ogende tekeningen wordt gekeken, blijkt dat er ook in deze tekeningen meer aan de hand is. Het zwart-wit roept hier en daar een sfeer van spanning en *suspense* op zoals deze in de filmwereld wordt ingezet. Terwijl de toepassing van zwart-wit dus enerzijds connotaties met de analoge fotografie oproept en daarmee aanspraak maakt op noties als authenticiteit en objectiviteit, herinnert datzelfde zwart-wit tevens aan *special effects* uit de filmwereld die voor spanning en sensatie moeten zorgen, wat het een kunstmatig effect verleent.

2.6.1. Het objectieve zwart-wit: fotografie

Zowel Van Eeden als Van de Velde baseren hun werken voornamelijk op foto's, aangezien foto's voor hen beiden een documentaire waarde hebben en ze de werkelijkheid pretenderen weer te geven. Philip Peters geeft in de tentoonstellingscatalogus *Tekeningen* (1998) aan dat vóór 1965 nauwelijks over het manipulatieve karakter van de fotografie werd nagedacht en de fotografie vaak nog als objectief bewijsstuk werd opgevat.²⁷¹ Voor Van Eeden zijn foto's dan ook een middel om inzicht in het verleden te krijgen dat hijzelf niet heeft meegemaakt. De fotografie legt voor hem een moment van licht vast, dat hij vervolgens in zijn tekeningen opnieuw probeert te vangen.²⁷² Hoewel, zeker van een afstandje, de figuratieve tekeningen vaak aan uitvergrote, analoge zwart-wit foto's doen denken, verradt van dichtbij het handschrift van de kunstenaar dat men naar tekeningen kijkt. De feitelijke documenten zijn getransformeerd in een subjectieve tekening, die enkel nog de schijn van objectiviteit oproept.

²⁷⁰ Hadar 2014, 108.

²⁷¹ Dat foto's ook in deze tijd gemanipuleerd werden blijkt onder andere uit een foto waarop Trotsky in opdracht van Stalin werd weggeretoucheerd. In: Peters en Van Eeden 1998, 10.

²⁷² Lehmann e.a. 2010, 273.

Van de Velde roept in zijn werk bewust de schijn van objectiviteit op, door fotorealistische werken in zwart-wit te maken die zijn werken een fotografische, documentaire uitstraling geven. Hij noemt zijn werken echter een documentaire van de leugen, aangezien de tekenkunst voor hem nauwelijks van de fotografie verschilt, omdat beide niet betrouwbaar zijn.²⁷³ Hoewel de werken van een afstand, net als de tekeningen van Van Eeden, een fotografische uitstraling hebben, ziet de beschouwer van dichtbij het handschrift van de kunstenaar – de vegen en de lijnen waarmee hij zijn werken heeft opgebouwd – en is duidelijk dat het om (fictieve) tekeningen gaat (afb. 22). Wederom is in de omzetting van de foto naar een tekening een spel tussen werkelijkheid en schijn te ontdekken, wat voor Van de Velde als een vorm van kritiek op de fotografie kan worden opgevat, aangezien de waarheidsclaim van de fotografie – gezien zijn manipuleerbare karakter – volgens hem ook een vorm van fictie is.²⁷⁴

Net als Van Eeden en Van de Velde, baseert de Duitse kunstenaar Gerhard Richter zijn schilderijen op fotografisch beeldmateriaal en wordt de meerderheid van zijn werk gedomineerd door de afwezigheid van kleur.²⁷⁵ Richter zegt zijn schilderijen bewust een fotografische uitstraling te geven om zo aanspraak te maken op fotografische eigenschappen als authenticiteit en objectiviteit (afb. 20).²⁷⁶ Waar de keuze van de tekenaar voor zwart, wit en grijswaarden nog verklaard lijkt te kunnen worden door het overwegend monochrome materiaalgebruik dat voorhanden is, is het voor een schilder nog uitzonderlijker om voor dit beperkte palet te kiezen, aangezien de schilderkunst door kleur wordt gedomineerd. Richter verklaart de afwezigheid van kleur in zijn werk door de neutraliserende functie van grijs te benadrukken: ‘Gray. It makes no statement whatever; it evokes neither feelings nor associations... It has the capacity that no other color has, to make ‘nothing’ visible. To me, gray is the welcome and only possible equivalent for indifference, non-commitment, absence of opinion, absence of shape.’²⁷⁷

Het monochrome kleurenpalet wordt dus door Richter ingezet om zoveel mogelijk persoonlijke keuzes te elimineren en objectiviteit te claimen. Ook zijn keuze om reeds bestaande foto’s na te schilderen heeft te maken met het reduceren van persoonlijke keuzes en het scheppen van afstand. De weergave van zwart-wit foto’s lijkt, zeker aan het begin van zijn carrière in de jaren zestig, ingegeven door de foto’s zelf die model stonden voor zijn werken. Net als bij Van Eeden waren de foto’s waarop Richter zich baseerde, hoogstwaarschijnlijk (overwegend) zwart-wit. Dietmar Elger geeft in zijn kunstenaarsbiografie *Gerhard Richter, Maler* (2008) aan dat Richters werken vanwege

²⁷³ Website Gemeentemuseum.

²⁷⁴ Website Rinus Van de Velde.

²⁷⁵ Zwart-wit speelt zowel in Richters figuratieve als abstracte werken een belangrijke rol. In dit verslag zal uitsluitend op zijn figuratieve werken in worden gegaan, vanwege de overeenkomst met het figuratieve werk van Van Eeden en van Van de Velde.

²⁷⁶ Elger 2008, 101.

²⁷⁷ Spieler 2005, 11.

hun uitstraling als zwart-wit foto's een documentaire kwaliteit hebben en de suggestie wekken emotieloos en afstandelijk te zijn.²⁷⁸

Reinhard Spieler noemt Richters zwart-wit werken in zijn boek *Ohne Farbe; Without Colour* (2005) zelfs 'memorial paintings', die losstaan van onze eigen tijd.²⁷⁹ Hoewel Spieler deze definiëring niet verduidelijkt, hangt het mogelijk samen met de reeds in dit verslag beschreven afstand (in tijd) die door zwart-wit wordt opgeroepen, maar denkbaar hangt het ook samen met Barthes' opvatting van de fotografie als iets 'that has been'.²⁸⁰ De Franse filosoof werd zich toen hij naar een foto van zijn moeder als kind keek – op het moment dat zij op sterven lag – ervan bewust dat iedere foto de dood impliceert.²⁸¹ Hoewel Barthes zich op portretten richt, geldt ook voor de foto's van straatbeelden, gebouwen en interieurs waarop Van Eeden zich baseert, dat ze iets tonen dat inmiddels verdwenen is of uiteindelijk verdwijnen zal. Zoals de kunstenaar zelf aangeeft, legt een foto een specifiek moment van lichtval vast dat direct na het maken van de foto weer verdwenen is.²⁸² De zwart-wit tekeningen die (zichtbaar) op foto's zijn geënt roepen naar mijn idee dan ook een visueel idioom van de dood op, wat past bij Van Eedens concept om het niet-zijn, oftewel zijn dood, weer te geven.²⁸³

Om zijn schilderijen nog meer de uitstraling van een onpersoonlijke foto te geven, past Richter het optische effect van een bewogen foto, oftewel onscherpte toe – die is voorbehouden aan de fotografie en ongebruikelijk is voor de schilderkunst.²⁸⁴ Zo schilderde Richter, na een bezoek aan de *Scuola Grande di San Rocco* in 1973, Titiaans *Annunciatie* (ca. 1530) na naar een ansichtkaart van het schilderij, aangezien hij een kopie van het werk voor zichzelf wilde hebben. Richters versies lijken meer op bewogen foto's van het schilderij (afb. 21a, 21b). Het lineaire karakter van Titiaans werk is ingewisseld voor onscherpe werken, die hoofdzakelijk uit een waas aan kleuren bestaan, waarin het oorspronkelijke schilderij zo nu en dan nog te ontwaren valt.²⁸⁵ Door alles uit te smeren wordt nergens de nadruk op gelegd en streeft Richter opnieuw objectiviteit na. Zijn pogingen om een kopie van het werk te maken zijn daarmee mislukt. Wouter Weijers be vraagt in de inleiding van de tentoonstellingscatalogus *Het gesnoeide Matisseboompje; kunst over kunst* (2009) of het daadwerkelijk Richters intentie was om het schilderij na te schilderen, of dat hij duidelijk wilde maken

²⁷⁸ Elger 2008, 101.

²⁷⁹ Spieler 2005, 13.

²⁸⁰ Barthes 1980, 94.

²⁸¹ Barthes 1980, 71-77.

²⁸² Lehmann e.a. 2010, 273.

²⁸³ Arkesteijn en Diederichsen 2003, 7. Dit visuele idioom van de dood wordt bij het werk van Van Eeden niet alleen door het zwart-wit opgeroepen, maar ook door de afwezigheid van mens en dier in de meeste van zijn werken. Met name in zijn vroegere werken, waarin verstilde (stads-)landschappen te zien zijn, wordt een doodse sfeer opgewekt.

²⁸⁴ Elger 2008, 103-104.

²⁸⁵ Richter heeft vijf versies (waarvan twee voorbeelden in de afbeeldingenlijst zijn opgenomen) van dit werk gemaakt, die variëren van herkenbaar tot onherkenbaar; ofwel een volledig geabstraheerde versie van het werk. In: Weijers 2009.

dat ‘in het herschilderen de confrontatie met de tijd besloten lag, daar geschiedenis niet te herstellen is en, grotendeels, ook niet meer ongedaan te maken.’²⁸⁶

Van dichtbij wijzen de verfsporen en penseelstreken in de werken van Richter de beschouwer erop dat het schilderijen zijn, waarmee de illusie van de fotografie en daarmee de aanspraak op objectiviteit en werkelijkheid wordt opgeheven.²⁸⁷ Ook de grootte van de schilderijen wijkt af van de oorspronkelijke foto’s. Richter geeft aan dat zijn schilderijen onderdoen voor foto’s, ondanks hun fotografische uitstraling. Van de andere kant zorgt Richter er juist voor dat de alledaagse, banale foto’s in zijn schilderijen een andere betekenis en (hogere) status krijgen en in de kunsthistorische traditie worden geplaatst.²⁸⁸ De foto’s zijn veranderd in schilderijen, want hoewel ze in eerste instantie (van een afstand) identiek ogen, gaan ze in de werken van Richter een eigen weg waardoor ze, zoals Weijers aangeeft, ‘hetzelfde [zijn], maar dan anders’.²⁸⁹

Ondanks dat veel van de werken van Van Eeden en van Van de Velde in eerste instantie ook aan foto’s en schilderijen doen denken, zijn het tekeningen. De werken van Van Eeden zijn vaak opgebouwd uit grote zwarte en grijze vlakken, alsof hij het werk als een schilder in plaats van als een tekenaar heeft benaderd (afb. 19).²⁹⁰ Ook de werken van Van de Velde zijn uit vlugge veegsporen opgebouwd en doen schilderachtig aan (afb. 22). De werken van beide kunstenaars hebben vaak een onscherpte die doet denken aan Richters werk. Van dichtbij is te zien hoe beide kunstenaars al zoekend met houtskool en negropotlood hebben geprobeerd om hun ideeën op papier te zetten. Terwijl de werken van een afstandje fotorealistisch ogen, is van dichtbij een abstract spel van lijnen, vlakken en vegen te zien en verschuift de aandacht naar het tekenproces.²⁹¹ De sporen maken het werk subjectief, doordat ze de hand van de meester tonen. De zichtbare sporen, de vegen en zelfs de vingerafdrukken die her en der op de tekeningen zijn terug te vinden, geven inzicht in het tekenproces, waarmee het afwijkt van de foto die dankzij zijn mechanische karakter niet het handschrift van de fotograaf toont.²⁹²

2.6.2. *Het kunstmatige zwart-wit: suspense*

Aangezien Van Eeden en Van de Velde respectievelijk voor negropotlood en Siberisch krijt kiezen, werken ze beiden in een medium waarmee ze een intense vorm van zwart op papier kunnen aanbrengen, en ook sterke licht-donkercontrasten kunnen verwezenlijken.²⁹³ Beide kunstenaars maken

²⁸⁶ Weijers 2009.

²⁸⁷ Meincke 2013, 39.

²⁸⁸ Elger 2008, 101, 108. Ook in het werk van Van Eeden worden de banale foto’s omgezet in een kunstwerk en verandert de oorspronkelijke betekenis van de foto binnen de context van de serie waarin het wordt geplaatst. Of dit echter statusverhogend is vraag ik mij af, aangezien tekenkunst in tegenstelling tot de schilderkunst hiërarchisch lager wordt gewaardeerd.

²⁸⁹ Weijers 2009.

²⁹⁰ Roos 2008.

²⁹¹ Radio-interview Opium op 4, 2016.

²⁹² KrÄma 2010.

²⁹³ Negropotlood levert vanwege zijn (vette) dekkende karakter het donkerste zwart.

volop gebruik van deze contrasten, door zwarte partijen naast ongevlude partijen van het witte of gele papier te plaatsen. Het roept naar mijn idee in beider werken vaak een onheilspellende sfeer en spanning op, die het gevoel geven dat er meer staat te gebeuren dan het beeld zelf onthult. Zwart-wit lijkt in diverse werken dan ook ter verhoging van *suspense* te worden ingezet.²⁹⁴

Een tekening van een kamer die vol staat met allerhande objecten, maakt deel uit van de serie *The Occultist (1920)* (2011), die Van Eeden voor een tentoonstelling in Sankt Gallen heeft gemaakt (afb. 23). De tekening is gemaakt naar een foto van een huis uit deze stad. Mensen zijn afwezig in de tekening en eigenlijk gebeurt er niets. Het zijn echter de sterke zwart-wit contrasten die een spanning in het beeld aanbrengen en het gevoel creëren dat de rust in de kamer op ieder moment verstoord gaat worden. De tekst onderaan de tekening lijkt dit voorgevoel te bevestigen, want de kamer blijkt van een occultist te zijn, een woord dat van het Latijnse Occultus afstamt dat ‘verbergen’ of ‘geheimhouden’ betekent. De donkere schaduwen van de kamer lijken zaken voor het oog van de beschouwer te verbergen. Hoewel er zichtbaar niets gebeurt in het beeld, heeft Van Eeden een kamer getekend waarin men liever niet wil verblijven, een gevoel dat vooral door de toepassing van het zwart-wit wordt opgeroepen.

De sterke licht-donkercontrasten en schaduwpartijen in het werk van Van Eeden lijken vaak regelrecht aan de *film noir* te zijn ontleend.²⁹⁵ De zwarte silhouetten van personen die hij tegen een witte achtergrond plaatst, alsmede de halfverlichte gezichten die tegen een zwarte achtergrond afsteken lijken uit een film van Hitchcock te komen (afb. 24). De zwarte (schaduw-)partijen die een groot deel van het beeld verhullen, en de harde licht-donkercontrasten in de portretten, roepen een spannende en soms zelfs angstaanjagende sfeer op. Deze sfeer wordt vaak versterkt door de context van de tentoonstellingsruimte, omdat Van Eeden (in overleg met de curator) er vaak voor kiest om zijn werk tegen een zwarte muur te plaatsen of in een donkere ruimte waarbij de werken enkel door zwakke spotjes worden verlicht.²⁹⁶ Zwart-wit roept vaak een duistere en nachtelijke sfeer op in de werken van Van Eeden.²⁹⁷ Zoals de kunstenaar zelf aangeeft: ‘Drawing is like a tender poem, but I want to write a thrilling novel.’²⁹⁸ De donkere beelden passen dan ook bij de teksten en beelden waarin moord, de maffia en andere geheime, duistere gebeurtenissen regelmatig de revue passeren en regelrecht aan een thriller of misdaadroman zouden kunnen zijn ontleend.²⁹⁹

De sterke zwart-wit contrasten lijken echter niet het enige kenmerk uit het werk van Van Eeden dat aan de film noir herinnert.³⁰⁰ Ook de opvallende close-ups, de asymmetrische composities,

²⁹⁴ Arkesteijn en Diederichsen 2003, 7.

²⁹⁵ Bronwasser 2014.

²⁹⁶ Bitterli, Blomberg en Van Eeden 2010, 34.

²⁹⁷ Feenstra 1995.

²⁹⁸ Roos 2008.

²⁹⁹ Knols 2010.

³⁰⁰ Van Eeden zelf geeft aan nauwelijks tijd te hebben om films te kijken en weinig film noir films te hebben gezien. Aangezien de kunstenaar met beeldmateriaal uit de jaren twintig tot en met de jaren zestig, de tijd waarin de film noir zich eerst in Amerika en vervolgens in Europa (met name Frankrijk) ontwikkelde, kan ik mij echter

de afwezigheid van een lineair verhaal, de voorkeur voor detectiveverhalen, de melancholische ondertoon van het werk alsmede de nadruk op de zinloosheid van ons bestaan, lijken direct aan de film noir te zijn ontleend.³⁰¹

De sterke zwart-wit contrasten in het werk van Van de Velde roepen ook vaak spanning op. Zo is in een van de werken uit de tentoonstelling *Donogoo Tonka* (2016) in het S.M.A.K. te zien hoe vier mannen in een boot zitten, terwijl, gezien de hoge golf, hun schip ieder moment kan kapseizen (afb. 25). Terwijl de mannen nog rustig aan het lezen, vissen, boenen en telefoneren zijn is het voor de beschouwer duidelijk dat de rust ieder moment gedaan kan zijn. Het witte schuim van de metershoge golven tegen de roetzwarte achtergrond ziet er dreigend uit, hoewel, als de beschouwer goed kijkt, de watergolf geen echte golf, maar een bordkartonnen constructie blijkt te zijn, die naast de beschouwer in de tentoonstellingsruimte staat wanneer deze de houtskooltekening bekijkt (afb. 26). Terwijl er enerzijds dus sprake is van een duidelijke encenering van het werk, roept anderzijds het spel dat Van de Velde met zwart-wit contrasten speelt, spanning op. Doordat het werk in zwart-wit is weergegeven lijkt Van de Velde ons er alsnog van te kunnen overtuigen dat de golf het schip ieder moment laat kapseizen. Het is opnieuw de broeierige sfeer van het zwart-wit die suggereert dat er meer gebeurt of gaat gebeuren dan we nu zien.

Van de Velde speelt ook in zijn (zelf-)portretten met deze licht-donkercontrasten. Voor zijn serie in de tentoonstelling *Rinus Van de Velde* in galerie Zink (2014) is bijvoorbeeld te zien hoe hij spanning weet te creëren door zichzelf in grijswaarden tegen een roetzwarte achtergrond te plaatsen (afb. 27). In combinatie met de argwanende blik van de kunstenaar en de uitsnede waardoor enkel het hoofd van Van de Velde te zien is, lijkt hij de nadruk op het innerlijk van de figuur te leggen en daarmee, in verband met het grotere verhaal van de tentoonstelling – wat eerder in dit hoofdstuk besproken is – op het creatieve proces van het artistieke genie. De tekst verraadt echter dat ook dit beeld kunstmatig is en zwart-wit niets anders is dan een leeg effect om spanning te creëren³⁰²: ‘The Sailor (2). It’s a matter of rhythm: after the action comes the close-up. The wind settles, the rain stops and the frame widens. Why the wet look? I am zoomed in upon as I glance sideways to the clearing skies, a stare I must have picked up somewhere. Keep your cool as the voice says you’re a natural.’

2.7. Filmische storyboards

Over de werken van Van de Velde wordt vaak gezegd dat ze een cinematografische uitstraling hebben, wat mogelijk veroorzaakt wordt door hun grote formaat, toepassing van tekst, de fotografische uitstraling en de toepassing van zwart-wit. De tekeningen zijn meer dan levensgroot en hebben de

voorstellen dat in veel foto’s zelf al een referentie naar de film noir besloten zat. In: Interview Marcel van Eeden (Bijlage I).

³⁰¹ Spicer 2007, 2.

³⁰² Zwart-wit is van zichzelf betekenisloos, maar kan daarentegen wel betekenis oproepen, zoals Grainge aangaf in het eerste hoofdstuk.

afmeting van een bioscoopscherm. Het zorgt ervoor dat de beschouwer meer betrokken raakt bij de werken en een directe lichamelijke relatie met de werken aangaat, wat echter – zoals reeds aangegeven – wordt afgezwakt door de toepassing van zwart-wit.³⁰³ De werken van Van Eeden hebben daartegenover meer weg van uitvergrote foto's of stripboeken die op de hand bekeken zouden kunnen worden en dus een intiemer karakter hebben.³⁰⁴

Alhoewel de werken van Van de Velde met films worden vergeleken, kunnen zijn werken eerder als een gigantisch storyboard worden opgevat, aangezien beweging afwezig is en de teksten enkel de suggestie van een verhaal oproepen. Van de Velde trekt zelf een vergelijking met de stille film, waarin de kijker eerst een scène te zien krijgt en vervolgens een verklarende tekst kan lezen.³⁰⁵ Het suggereert een narratieve serie waarbij, zoals eerder is aangegeven, het aan de beschouwer is om de leegte tussen de werken in te vullen en het verhaal te complementeren. Opvallend is dat Van de Velde hierbij niet de toepassing van zwart-wit noemt, die de werken mijns inziens juist aan oude stille films doen herinneren en een eenheid tussen de werken schept.

Vanwege hun filmische uitstraling doen de werken van Van de Velde aan Tacita Deans storyboards in zwart-wit denken, zoals haar werk *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days* (1997), waarin ze op zeven metersgrote zwarte panelen met wit krijt een filmscript heeft getekend over een avontuur op zee (afb. 28a). Dean, die in tegenstelling tot Van de Velde naast tekeningen en schilderijen ook (en vooral) films maakt, is als een filmregisseur te werk gegaan. De teksten in haar tekeningen suggereren geen verhaal maar geven filmische aanwijzingen voor de cameraman, zoals 'fade up from black' en 'start', en worden met pijlen aan de getekende onderdelen in de werken verbonden. Ze brengen het beeld tot leven, waardoor voorzichtig de suggestie van een film wordt opgewekt, wat nog extra wordt benadrukt door de snelheid waarin het werk is gemaakt. Dean heeft de tekeningen snel en enkel met behulp van een aantal rake lijnen weten op te zetten. De witte wazen krijgt verraden her en der dat een deel van de tekening of een stuk tekst is uitgewist.³⁰⁶

In verhouding tot het getekende schip van Dean (afb. 28b), dat voor onze ogen tot leven lijkt te komen, is het schip dat Van de Velde voor zijn tentoonstelling *Donogoo Tonka* (2016) tekende een logge boot die niet van zijn plaats lijkt te komen (afb. 25). Het verschil lijkt vooral in de voelbare tijdsduur te zitten die beide kunstenaars aan hun werken hebben besteed.³⁰⁷ Terwijl Dean haar tekening in een paar minuten lijkt te hebben opgezet en haar werk in één blik is te overzien, vraagt het fotorealistische werk van Van de Velde om een nauwkeurige bestudering, die net als het werkproces zelf veel tijd vergt. Het verandert zijn boot in een statisch object waarin iedere illusie van beweging

³⁰³ Radio-interview Opium op 4, 2016.

³⁰⁴ Dit intieme karakter past bij de tekenkunst, die vaak als een medium in de marge wordt opgevat. Van de Velde wil dit medium autonoom maken door zijn tekeningen in schaal op te blazen en daardoor nadrukkelijk aanwezig te maken. In: Radio-interview Opium op 4, 2016.

³⁰⁵ Website Rinus Van de Velde.

³⁰⁶ KrÄma 2010.

³⁰⁷ KrÄma 2010.

afwezig is. Terwijl Dean een bewegende film op papier heeft weten te zetten, blijft het werk van Van de Velde eerder een log en monumentaal storyboard, dat niet op papier, maar enkel in de witregels tussen de werken – oftewel in het hoofd van de beschouwer – tot leven komt.

Opvallend is dat er, net als bij het werk van Van de Velde, ook in de literatuur over de werken van Dean niet of nauwelijks op het gebruik van zwart-wit wordt ingegaan, wat naar mijn idee juist medebepalend is voor de cinematografische uitstraling van haar werk. In tegenstelling tot de Belgische tekenaar, werkte Dean met wit krijt op een zwarte drager, wat het gevoel van een fotonegatief oproept. Waar Dean naar mijn idee tekent met licht oftewel licht in de duisternis aanbrengt, probeert Van de Velde juist licht af te dekken en via omkadering in toom te houden. Waar het tekenen met licht naar mijn idee dan ook een losheid en zwierigheid in het werk teweegbrengt, roept het insluiten en omkaderen van licht juist zwaarte op; alsof het zwart een zware sjabloon is die het felle licht in bedwang probeert te houden. Het is om die reden dat de zwart-wit werken van zowel Van de Velde als Van Eeden een monumentale zwaarte oproepen die eerder aan het aardse is verbonden dan de fijne, witte lijnen van Dean, die iets onstoffelijks en bovennatuurlijks uitstralen. Zwart-wit heeft in het werk van Van Eeden en van Van de Velde een bijna sculpturale, fysieke aanwezigheid, die het verfijnde en subtiële karakter van het medium teniet doet.³⁰⁸

Niet alleen de grenzen van de tekenkunst als medium worden door beide kunstenaars onderzocht, maar ook de scheiding tussen feit en fictie is, zoals gezegd, in het werk van Van Eeden en Van de Velde vertroebeld. Van Eeden lijkt met zijn beeldende verhalen in eerste instantie een geschiedschrijving weer te geven op basis van objectieve foto's, maar blijkt ze (deels) te hebben veranderd in fictieve vertellingen, waarbij hij tevens gebruik maakt van kunstmatige effecten uit de film noir. Van de Velde vraagt zich af of hoe het is om een authentiek modernistisch kunstenaar te zijn door zich in zijn werk (via zijn alter-ego's) als zo iemand te presenteren, maar toont zich als een metamodernistisch kunstenaar die beseft dat het idee van een authentiek kunstenaar in onze tijd niet langer houdbaar is. Terwijl zijn tekeningen in eerste instantie als waarachtige, fotografische documenten overkomen, benadrukt hij in zijn werken hun geënceneerde karakter en is ook hier op te merken dat hij zwart-wit vaak als een (filmisch) effect gebruikt om spanningen te creëren. Zwart-wit blijkt niet alleen het handelsmerk van beide kunstenaars, maar een strategisch middel om hun zoektocht naar de grenzen tussen feit en fictie in meerdere (betekenis-)lagen van het werk uit te spelen.

³⁰⁸ Berg 2006, 8. Dit hangt overigens samen met de bewerking van het papier. Van Eeden zet de zwarte vlakken met dikke krassen op papier en Van de Velde smeert het houtskool zichtbaar met zijn vingers uit.

Deel II

3. Terug naar de essentie

Zoals in het vorige hoofdstuk is aangegeven, verklaren zowel Marcel van Eeden als Rinus Van de Velde dat ze voornamelijk in zwart-wit werken omdat het voor hen een vorm van eenvoud biedt. Kleur leidt te veel af en is te complex. Door in zwart-wit te werken kunnen ze zich concentreren op de vorm en inhoud van hun werk. John Ruskin gaf in *The Elements of Drawing* (1857) al aan dat het werken in kleur lastiger is dan het werken in zwart, wit en grijswaarden:

It is difficult enough to be right in form, if you attend to that only; but when you have to attend, at the same moment, to a much more subtle thing than the form, the difficulty is strangely increased, and multiplied almost to infinity by this great fact, that, while form is absolute, so that you can say at the moment you draw any line that it is either right or wrong, colour is wholly *relative*.³⁰⁹

Wanneer een kunstenaar een verkeerde kleur(-harmonie) in een beeldend werk toepast faalt het volledige werk, terwijl een fout in de vorm minder van invloed is en ook makkelijker te herstellen. Ruskin duidt tekeningen of schilderijen in kleur daarom als moeilijk(-er) aan. Hij trekt de vergelijking met een lied dat als mislukt wordt opgevat wanneer de zanger een valse noot zingt, terwijl het zingen van een verkeerde tekst nauwelijks hindert. Vorm is dus ondergeschikt aan kleur in een werk, wat volgens Ruskin versterkt wordt doordat kleuren zelfs de vorm van het werk (kunnen) verhullen.³¹⁰ Om dit te vermijden, kan de (beginnende) kunstenaar het beste in zwart-wit werken, aangezien kleur – aldus Ruskin – enkel geschikt is voor ingewijden.³¹¹

Dit betekent naar mijn idee echter niet dat kunstenaars die ervoor kiezen om in zwart-wit te werken (automatisch) minder vaardig zijn of dit uit gemakzucht doen. Uit het eerste deel van dit verslag bleek al dat kunstenaars via de toepassing van zwart-wit bewust nostalgische en authentieke connotaties in hun werk kunnen oproepen. In dit tweede deel van het verslag wordt ingegaan op de gedachte dat de kunstenaar via zwart-wit tekeningen zich kan toeleggen op de essentie van het beeld. Niet uitsluitend zwart-wit tekeningen, maar het medium tekenkunst *an sich* wordt in het algemeen – vanwege zijn directheid – als een primaire en elementaire uiting opgevat.³¹² Zo gaf Van Eeden tijdens het interview op de Koninklijke Academie Beeldende Kunsten in Den Haag aan, dat hij het idee waardeert dat je enkel een potlood en stuk papier nodig hebt om je te kunnen uiten en dat overal en op ieder moment van de dag kunt doen. De kunstenaar gaf aan dat zijn keuze voor zwart-wit samenhangt met de eenvoud van het tekenmedium.³¹³ Ook in dit hoofdstuk wordt eerst op het medium tekenkunst zelf ingegaan, om vervolgens specifiek naar de zwart-wit tekening te kijken.

³⁰⁹ Ruskin 1907, 144.

³¹⁰ Ruskin 1907, 176.

³¹¹ Ruskin 1907, 146.

³¹² Beeren en Poot 1991, 11.

³¹³ Interview Marcel van Eeden (Bijlage I).

Dit hoofdstuk is weer bedoeld als theoretisch kader en dient als opmaat voor het vierde hoofdstuk waarin het beeldend werk van Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra met elkaar vergeleken wordt. Opvallend is dat beide kunstenaars, in een tijd dat de materiaal- en techniekkeuze voor de tekenaar zich steeds meer uitbreidt, uitsluitend voor houtskool kiezen en ze daardoor, net als Van Eeden en Van de Velde, bewust voor de puurheid, eenvoud en essentie van het tekenen lijken te gaan.³¹⁴

3.1. Teken en als elementaire uiting van denken

Doordat steeds meer tekenaars voor nieuwe materialen en technieken kiezen, dienen de grenzen van wat als een tekening gedefinieerd kan worden steeds verder uit en is het, zoals reeds in de inleiding van dit onderzoek is aangegeven, lastig om in onze tijd tot een omsloten definitie te komen van wat tekenkunst is.³¹⁵ Tekeningen nemen steeds vaker de vorm van een ruimtelijke installatie (Kim Habers, Claire Harvey) aan of worden gecombineerd met fotografie (Ben Kruisdijk), verf (Gijs Assmann, Charlotte Schleiffer) of bijvoorbeeld het menselijk lichaam (Andrea Galiazzo).³¹⁶ De tekening beperkt zich, zoals ook in de inleiding is besproken, niet langer tot het werken in grafiet, houtskool en pen en inkt op een klein vel papier. Pietje Tegenbosch poogt in haar artikel ‘De stem van de tekening’ (1995) echter overeenstemming tussen deze werken te vinden door enerzijds naar de directheid en intimiteit van het medium te wijzen – door tekeningen als de neerslag van de gedachten van de kunstenaar op te vatten – en anderzijds het persoonlijke handschrift van de kunstenaar te benadrukken.³¹⁷

Daarmee borduurt Tegenbosch voort op een theoretisch discours dat sinds de Renaissance bestaat en waarin tekenkunst enerzijds als een directe neerslag van de *prima idea* van de kunstenaar en anderzijds als de neerslag van diens persoonlijke handschrift wordt opgevat.³¹⁸ De Italiaanse schilder Federico Zuccari beschouwde tekenen als een metafysische activiteit die zijn origine aan de goddelijke geest dankt. Hij stelde *disegno*, dat zowel als ontwerp en als tekenen kan worden vertaald, gelijk aan “het idee”. Zuccari maakte onderscheid tussen de *disegno interno* – het innerlijke idee – dat door God of het goddelijke is geïnspireerd en de *disegno esterno* – het uiterlijke idee – dat de fysieke manifestatie van het innerlijke idee is. Oftewel, voor Zuccari is een tekening het gevolg van ‘a spark of the divine mind’ dat vervolgens door de kunstenaar wordt omgezet in een werkelijk product op papier.³¹⁹ Deze metafysische status van de tekenkunst leverde de tekening de hoogste rang op ten tijde van de Renaissance. Lijn werd boven kleur en daarmee werd tekenkunst in de hiërarchische ladder

³¹⁴ Alhoewel ook deze kunstenaars het intieme karakter van de kleine tekening die van dunne grafiet- of inktlijnen werd voorzien, hebben ingeruild voor het werken op groot formaat en met dikke lijnen houtskool of negropotlood.

³¹⁵ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 15-16.

³¹⁶ Kramer en Wind 2011, 18.

³¹⁷ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 15-17.

³¹⁸ Fuchs 1975. De traditie van tekenkunst is echter veel ouder en gaat zelfs terug naar de oertijd waarin de eerste mensen op de muren van rotsen tekenden. In: Berger en Savage (red.) 2005, 109.

³¹⁹ Rose 1976, 9.

boven schilderkunst geplaatst.³²⁰ Bernice Rose, voormalig conservator van de afdeling tekenkunst in The Museum of Modern Art (MoMA, New York), geeft in de tentoonstellingscatalogus *Drawing Now* (1976) aan dat tekenkunst ten tijde van de Renaissance ‘was both a poetic and scientific discipline with the highest intellectual credentials’.³²¹ Gedurende de Hoog Renaissance was lijn het centrale beginsel van alle kunst en wetenschap, aangezien het aan de basis van ieder schilderij en beeldhouwwerk, maar ook aan de basis van nieuwe ontwikkelingen binnen bijvoorbeeld de anatomie en geometrie lag.³²²

Hoewel de metafysische oorsprong voor de meeste tekenaars inmiddels verdwenen is, blijft de opvatting van de tekening als een (eerste) spontane notering van een artistieke gedachte bestaan. Waar het noteren van gedachten in het verleden vaak een praktische component had en tekeningen met name voorbereidingen van bijvoorbeeld een altaarstuk of ander werk in opdracht toonden, geeft Gijsbert Van der Wal in zijn artikel ‘Vele weken geteken’ (2016) aan, dat hedendaagse tekeningen vaak een kijkje in het hoofd van de kunstenaar geven.³²³ Hoewel niet iedere tekenaar het binnenste van zijn ziel blootlegt, werken veel tekenaars los van een bepalende of richtinggevende opdrachtgever of context anderszins, en zijn tekeningen vaak het resultaat van hun eigen persoonlijke gedachten.³²⁴ Tekenen kan dan, zoals Tegenbosch aangeeft, als een vorm van *aantekenen* worden opgevat, omdat de kunstenaar zijn gedachten en ideeën visueel noteert. ‘Tekenen is hier het moment waarop de kunstenaar zijn artistieke visioen als het ware rationeel analyseert.’³²⁵

Terwijl tekenen hier dus als de verbeelding van een goddelijk of intellectueel idee wordt opgevat, oftewel als een ‘activity of ideation’, wordt tekenen aan de andere kant – eveneens sinds de Renaissance – als een autografische en grafologische openbaring beschouwd, doordat het intieme markeringen, oftewel een persoonlijk handschrift van de kunstenaar toont.³²⁶ Van der Wal geeft aan dat, met name in het verleden, in de tijd dat schilderijen in een werkplaats werden gemaakt als een samenwerkingsproces tussen de kunstenaar en zijn assistenten, alleen in de voorbereidende tekening de ware hand van de meester te vinden is. ‘Dichter bij een grote meester kun je niet komen. Je ziet zijn handschrift, kunt zijn stem haast horen.’³²⁷ Hij lijkt hiermee te refereren aan de spreuk ‘Teekenen is spreken en schrijven tegelijk’, die op de gevel van de Teekenschool van het Rijksmuseum in Amsterdam staat en waarnaar Van der Wal in de openingszin van zijn artikel verwijst.³²⁸ Beeldend

³²⁰ Rose 1976, 10

³²¹ Rose 1976, 9.

³²² Rose 1976, 9-10.

³²³ Van der Wal 2016.

³²⁴ Kramer en Wind 2011, 10.

³²⁵ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 14.

³²⁶ Rattemeyer 2013, 8-9. Rudi Fuchs geeft aan dat de aandacht voor tekenkunst in de zestiende eeuw gepaard ging met de belangstelling voor de biografie van de kunstenaar. Zowel tekeningen als biografieën zouden toegang tot de kunstenaar leveren. In: Fuchs 1975.

³²⁷ Van der Wal 2016.

³²⁸ Van der Wal 2016. Ook in deze spreuk schuilt opnieuw de tweedeling die sinds de Renaissance bestaat. Naast dat tekeningen enerzijds (vlotte) neerslagen van vluchtige gedachten en ideeën zijn die op een beeldende manier worden uitgesproken, tonen ze anderzijds het persoonlijke handschrift van de kunstenaar.

kunstenaar Frans van den Broeck trekt ook de vergelijking met een stem, die net als een tekening een eigen geluid heeft.³²⁹ De tekenaar spreekt zijn gedachten hardop uit, alleen dan niet door zijn stem te gebruiken maar via het tekenmateriaal dat hij voorhanden heeft, dat kan variëren van het schetsen met een stuk krijt op papier tot het krassen met een stok in het zand. Aan iedere lijn zit een persoonlijk tintje verbonden. Jurrie Poot vergelijkt in de tentoonstellingscatalogus *Op ware grootte: tekeningen* (1991), de tekening met een ‘in alle intimiteit geschreven brief’, doordat het een persoonlijk handschrift van een kunstenaar toont waarmee deze zich van andere kunstenaars onderscheidt.³³⁰ Uit één tekening valt een individueel artistiek karakter op te maken en weet de kenner of deze met een werk van Apelles, Protogenes, Rembrandt, Degas of Van Gogh te maken heeft. Zoals later in dit hoofdstuk blijkt, valt zelfs in de meest gereduceerde, afstandelijke en rationele tekening nog een persoonlijk handschrift op te merken. Niet voor niets zijn tekeningen over het algemeen ook geliefde media voor de connaisseur.

Het idee dat de tekening het resultaat van een geestelijk proces is, werd aan het einde van de achttiende eeuw door de Britse, maar oorspronkelijk uit Rusland afkomstige landschapsschilder Alexander Cozens weerlegd. Hij gaf aan dat tekeningen door processen van buitenaf werden beïnvloed en beschouwde innerlijke processen als secundair. Het is volgens hem de lijn of de vlek zelf en niet (uitsluitend) de gedachte van de kunstenaar die sturend is.³³¹ Als voorbeeld geeft hij de eerste lijn die op een blad papier is geplaatst en het aantal mogelijkheden voor de plaatsing van de volgende lijnen beperkt. De gedachten van de kunstenaar zijn echter niet volledig buitengesloten, maar in plaats van dat deze vooraf gaan aan de lijn, spelen ze volgens Cozens pas een rol zodra de lijn of de vlek al op papier is gezet.³³² Zoals Bryson aangeeft vonden de ideeën van Cozens met name gehoor bij amateurs.³³³

Norman Bryson haalt in zijn artikel ‘Een wandeling omwille van de wandeling’ (2003) Ernst Gombrich aan in verband met Cozens, omdat ook hij aangaf dat tekenkunst bovenal een proces is dat

³²⁹ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 17.

³³⁰ Beeren en Poot 1991, 11. Tekeningen herinneren vaak aan handgeschreven brieven, zoals bijvoorbeeld Marcel Broodthaers in zijn werk *La Signature* (1969) demonstreerde. Ook de brieven van Vincent van Gogh zijn exemplarisch voor deze overeenkomst tussen tekeningen en handgeschreven brieven. Beide tonen duidelijk één handschrift. In: Kramer en Wind 2011, 24-25.

³³¹ Bryson 2003. Cozens baseerde zich op de werkwijze van Leonardo da Vinci die aangaf dat de menselijke geest tot nieuwe fantasieën kon worden geprikkeld door bijvoorbeeld naar een muur vol vochtplekken te kijken, waaruit allerhande vormen zouden kunnen worden gehaald. In: Gombrich 1964, 159-165.

³³² Bryson 2003.

³³³ Bryson 2003. Persoonlijk kan ik mij voorstellen dat in een tijd waarin het tekenonderwijs (buiten de academies) langzamerhand in opkomst raakte, het idee van de tekening als een voortbrengsel van de (door God geïnspireerde) geest, weinig hoopvol was. Deze opvatting impliceert namelijk dat je niet kunt leren tekenen, terwijl Cozens en Gombrich daarentegen de nadruk legden op externe processen en het eigen maken van schema's en conventies waarmee eigenlijk iedereen kan (leren) tekenen.

zich ‘buiten de kunstenaar’ afspeelt.³³⁴ Volgens Gombrich maakt de tekenaar gebruik van projectiemethoden en wordt een tekening hoofdzakelijk bepaald door tradities, conventies en schema’s.³³⁵ Wanneer een kunstenaar bijvoorbeeld een boom tekent, zou deze volgens Gombrich al een schema van een boom in zijn hoofd hebben, dat hij vervolgens aanpast aan de boom die hij zelf in gedachten heeft of voor zich ziet. Deze schema’s komen niet voort uit diens innerlijke geest, maar zijn een collectieve, visuele taal die hij zich (bijvoorbeeld via academische studie) heeft eigengemaakt.³³⁶

Deze verschillende opvattingen, waarin de tekenkunst enerzijds als het gevolg van een innerlijk proces werd beschouwd en anderzijds werd gezien als een gevolg van invloeden die buiten de kunstenaar liggen, moeten echter niet als tegenstrijdig (of los van elkaar) worden opgevat maar daarentegen, zoals Bryson aangeeft, als in een voortdurende wisselwerking.³³⁷ Naar mijn idee hangt dit samen met wat er getekend wordt en of de kunstenaar naar de waarneming of uit diens herinnering tekent. Wanneer de kunstenaar naar de waarneming tekent, ziet hij zijn model voor zich en hoeft hij niet, zoals bij het tekenen uit de herinnering, diep in zijn gedachten naar eerdere observaties te graven. Dat betekent echter niet dat bij het tekenen naar de waarneming de eigen gedachten en eerdere ervaringen worden buitengesloten. Hoewel Ruskin in zijn *Elements of drawing* benadrukte dat de tekenaar met een ‘innocent eye’ moet leren kijken, door te vergeten wat hij weet en puur te kijken naar dat wat hij ziet, kan de tekenaar, zoals Gombrich aangaf, nooit puur kijken, maar wordt deze altijd beïnvloed door zijn kennis en (aangeleerde) conventies en schema’s.³³⁸ De Engelse kunsthistoricus John Berger geeft in zijn boek *On Drawing* (2005) eveneens aan dat de tekenaar die een boom naar de waarneming tekent zich niet alleen baseert op de boom die hij voor zich ziet, maar ook – waarschijnlijk onbewust – op diens eerdere kijkervaringen. Een tekening van een boom is dus niet alleen gebaseerd op de boom die model stond, maar bestaat uit een veelvoud aan bomen die de tekenaar gedurende zijn leven gezien heeft.³³⁹

Tot slot vermoed ik dat tekeningen op een gegeven moment ook hun eigen weg gaan leiden en het niet alleen de waarneming van de werkelijkheid en de herinneringen waar de kunstenaar uit put zijn, die een tekening vormen. De kunstenaar kan er bijvoorbeeld voor kiezen om de bladeren van de boom geel, paars of zwart te maken, in plaats van ze de werkelijke groene kleur te geven, omdat het beter past bij de andere kleuren van de tekening. En hoewel ook deze keuzes door conventies kunnen zijn ingegeven – omdat een bepaald kleurgebruik bijvoorbeeld in de mode is bij een bepaalde groep

³³⁴ Bryson 2003. Dit verband tussen Gombrich en Cozens heeft Bryson niet als eerste getrokken, aangezien het Gombrich zelf is die in zijn boek *Art and illusion* (1964) aangeeft zich onder andere op Cozens te hebben gebaseerd. In: Gombrich 1964, 159.

³³⁵ Gombrich 1964, 159-161.

³³⁶ Bryson 2003.

³³⁷ Bryson 2003.

³³⁸ Ruskin 1907, 10.

³³⁹ Berger en Savage (red.) 2005, 71. Hoewel Berger dit niet aangeeft, kan ik mij voorstellen dat de kunstenaar hierbij niet alleen werkelijke bomen, maar ook foto’s, schilderijen of andere weergaven van bomen in gedachte heeft.

(kunstenaars) – is het mijns inziens juist in dit laatste facet dat meestal het subjectieve (in het verleden als goddelijk aangeduide) idee van de kunstenaar tot uiting komt.³⁴⁰ De kunstenaar eigent zich de tekening toe en moet op basis van zijn artistieke gevoel werken en kan niet alleen leunen op aangeleerde schema's of dat wat zijn voorbeelden of modellen hem bieden.³⁴¹ Niet voor niets benadrukt Berger dat 'for the artist drawing is discovery.'³⁴²

3.2. Tussen schilder- en tekenkunst: Agnes Martin

Om de essentie van tekenkunst te kunnen bepalen maakt Bryson in zijn artikel een vergelijking met schilderkunst. Aangezien hij zijn opvattingen niet van voorbeelden voorziet, behandel ik ze door ze te koppelen aan een bespreking van het werk van de Amerikaanse kunstenaar Agnes Martin, die zich in haar beeldend werk op de grens tussen tekenkunst en schilderkunst begaf. Hierbij zal met name worden ingegaan op de rasterwerken die ze in de jaren zestig van de twintigste eeuw maakte en die in de literatuur worden aangeduid als haar klassieke fase.³⁴³

Terwijl Martin vaak een grafische aanpak hanteerde, wordt ze in de literatuur doorgaans als schilder aangeduid, waarschijnlijk omdat ze hoofdzakelijk op doek werkte en deze meestal van een dunne laag acrylverf als ondergrond voorzag. Tiffany Bell geeft in haar artikel 'Happiness is the goal' (2015) aan dat Martin in haar rasterwerken 'had taken her most radical step of "collapsing the distinction between painting and drawing" by applying grids directly on minimally prepared, usually white canvases using graphite and coloured pencils.'³⁴⁴ De dunne potloodlijnen die ze met behulp van een liniaal op het doek trok zijn van dichtbij geen strakke lijnen, maar bevatten kleine onregelmatigheden, die waarschijnlijk grotendeels het gevolg van de ribbelige bedrading van het doek zijn, al dan niet in combinatie met een onvaste hand. Ook het ogenschijnlijk strakke, geometrische patroon blijkt van dichtbij niet altijd even kloppend doordat lijnen bijvoorbeeld niet volledig evenwijdig aan elkaar lopen (afb. 29a, 29b). De kleine afwijkingen roepen de suggestie van een persoonlijk handschrift op, hoewel hier – zoals later in dit hoofdstuk zal blijken – vraagtekens bij worden geplaatst.³⁴⁵ In ieder geval creëren ze een spanning in het werk, wat er waarschijnlijk aan bijdraagt dat de beschouwer geconcentreerd naar het lijnenspel kijkt en meegenomen wordt in de weg die de lijnen op de drager afleggen: van beneden naar boven, van boven naar beneden, van links naar rechts en van rechts naar links.

³⁴⁰ Dit geldt ook voor zwart-wit tekeningen en niet alleen voor werken in kleur. Voorbeelden zijn het aanzetten van een zwart vlak of het openlaten van een witte ruimte van het papier om binnen de tekening spanning of juist harmonie te laten ontstaan bijvoorbeeld.

³⁴¹ Dit gebeurt meestal op het punt dat door John Berger als het crisismoment van de tekening wordt genoemd. De kunstenaar moet op basis van wat er in de tekening zelf gebeurt besluiten of hij nog lijnen, vlakken, etc. aan wil toevoegen of stopt. In: Berger en Savage (red.) 2005, 8.

³⁴² Berger en Savage (red.) 2005, 3.

³⁴³ Bell en Morris 2015, 22.

³⁴⁴ Bell en Morris 2015, 27.

³⁴⁵ Bell en Morris 2015, 25-27.

In deze ontwaring van het lijnenspel schuilt volgens Bryson een belangrijk verschil tussen teken- en schilderkunst. De getekende lijn bestaat volgens hem altijd in de tegenwoordige tijd aangezien deze onvoltooidheid suggereert en daarmee verschilt van de schilderkunst, die in de voltooid verleden tijd bestaat doordat deze onveranderlijkheid oproept. Terwijl een tekening een soort open einde heeft, ondanks dat de kunstenaar besloten heeft niets meer aan de tekening toe te voegen of te veranderen, is een schilderij – aldus Bryson – voltooid.³⁴⁶ Ook Berger geeft aan dat, terwijl een tekening over *becoming*, oftewel ‘worden’ gaat, een schilderij *being*, oftewel ‘zijn’ suggereert.³⁴⁷ Deze tegenstelling tussen tekenkunst en schilderkunst moet echter genuanceerd worden, aangezien niet alle schilders voltooiden en niet alle tekenaars onvoltooiden werken maken. Zo accentueert een schilder als Jackson Pollock in zijn *drip paintings* juist het (ontstaans-)proces van zijn werk en zijn de tekeningen van Iris van Dongen helemaal gevuld, zodat (het lijkt alsof) er geen lijn meer bij kan. Het zijn sowieso tekeningen waar (zonder zichtbare correctiesporen na te laten) niets in kan worden uitgewist of veranderd, terwijl de schilder meestal zijn verfstreken kan overschilderen en corrigeren. Brysons argument lijkt beter tot zijn recht te komen wanneer hij aangeeft dat de beschouwer bij een tekening meer inzicht krijgt in haar totstandkoming. De getrokken lijnen op het (witte) blad papier of een andere drager zijn bij een tekening meestal zichtbaar, omdat ze zich niet of nauwelijks achter andere lijnen kunnen verschuilen. Hoewel de beschouwer niet de volgorde van de getrokken lijnen uit het werk kan opmaken, is het werkproces duidelijker zichtbaar dan in een schilderij, dat vaak uit diverse (correctie-)lagen ondoorzichtige verf is opgebouwd.³⁴⁸ Daardoor kan de beschouwer het werkproces van de tekening (gevoelsmatig) nagaan en lijkt de tekening voor zijn ogen tot stand te komen. Het is alsof de beschouwer getuige is van haar ontstaansproces.³⁴⁹

Martin beschouwde haar werk als een ‘continuous present’, omdat ze aangaf dat haar werk pas in de ontmoeting met de beschouwer vorm zou krijgen. Ze vond het dan ook van belang dat haar werk door de beschouwer uitvoerig bekeken en “gelezen” werd, omdat haar werk om een geconcentreerde bestudering zou vragen.³⁵⁰ Van dichtbij zijn de lijnen in de rasterwerken van Martin goed zichtbaar. Niets wordt afgedekt of verborgen, waardoor het maakproces van het werk inzichtelijk en toegankelijk is voor de beschouwer. Dit hangt echter samen met een ander verschil dat Bryson tussen schilder- en tekenkunst opmerkt en zit in het respectievelijk bedekken en inzetten van de leegte van de drager.³⁵¹ Bryson geeft aan dat, terwijl een schilder een doek vaak als het ware overmeestert door het volledig te

³⁴⁶ Bryson 2003. De titel van Brysons artikel is ontleend aan een citaat van Paul Klee: ‘a drawing is taking a line for a walk’, waarmee hij eveneens de tegenwoordige tijd van de tekening benadrukte.

³⁴⁷ Berger en Savage (red.) 2005, 124.

³⁴⁸ Bryson 2003.

³⁴⁹ Berger geeft aan dat met de komst van de televisie en film, tekeningen meer als statische beelden worden opgevat, terwijl een tekening volgens hem juist ook beweging (in de tijd) suggereert. Hoewel Berger hier niet op ingaat, heeft dit mijns inziens van doen met het gevoel dat een tekening voor het oog van de beschouwer tot stand komt. In: Berger en Savage (red.) 2005, 69.

³⁵⁰ Prendeville 2008, 69.

³⁵¹ Bryson 2003.

verhullen, de tekenaar gebruik maakt van leemtes, zoals het wit van het papier. Oftewel, zoals Dirk Lauwaert in het artikel ‘Tekens lege beelden’ (1995) aangeeft, is het de schilder die vult en de tekenaar die ledigt.³⁵² Opnieuw moet deze strenge tegenstelling tussen schilder- en tekenkunst ietwat genuanceerd worden, aangezien veel schilders het doek – of althans de ondergrond – deel uit laten maken van hun werk en diverse tekenaars hun drager volledig vullen, zodat (het wit van) de ondergrond niet langer zichtbaar is. Het zijn opnieuw Pollock en Van Dongen die hierbij als voorbeelden kunnen worden aangedragen. Toch is het met name de tekening die over het algemeen een zichtbare relatie met de drager aangaat. Het lijkt een logisch gevolg van de materiaalkeuze van de tekenaar te zijn, want, terwijl een schilder met een kwast en spalter snel een doek kan vullen, doet een tekenaar er veel langer over om datzelfde doek bijvoorbeeld met een potlood of (kroontjes-)pen te bedekken.³⁵³ De keuze om (het wit van) de drager deel uit te laten maken van het werk, lijkt dan ook een gevolg van deze tijdrovende werkwijze, hoewel het waarschijnlijk ook een esthetische keuze is.

De drager fungeert meestal niet als passieve ondergrond binnen een tekening, maar gaat een relatie met de getekende lijnen, vlekken en vegen aan. Het lijnenspel krijgt zijn kracht door dit zogenaamde reservaat, ofwel de restruimte van het doek, dat niet van getekende lijnen is voorzien. Op zijn beurt zorgt het lijnenspel ervoor dat de beschouwer, alsook de tekenaar, zich meer bewust wordt van de leegte of het wit van de drager. Berger geeft aan dat zodra de tekenaar een streep op papier zet, de blanco ruimte van gedaante verandert en de drager deel uitmaakt van het werk en bij iedere volgende streep mee verandert.³⁵⁴ Lauwaert geeft aan dat iedere tekening als een aanval op de drager kan worden beschouwd, omdat het papier wordt gekerfd, verminkt, besmeurd of beschadigd. Daarmee probeert hij het radicale karakter van de tekenkunst te benadrukken die hij als brutaal en stellig omschrijft.³⁵⁵ Het lege blad papier wordt door het merken iets anders. Het is een achtergrond geworden waar de tekening zich tegen afzet.³⁵⁶ Daarbij vergeet Lauwaert dat het wit van de drager ook een gelijkwaardige relatie met de (zwarte of gekleurde) tekening aan kan gaan, waarin de *figure-ground* relatie verdwijnt en voor- en achtergrond (haast) in elkaar opgaan.

Deze vermenging van voor- en achtergrond heeft ook van doen met de fragiliteit van het tekenmateriaal. Doordat Martin de rasters met dunne potloodlijnen opzette, zijn ze nauwelijks

³⁵² Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 57.

³⁵³ Dat is ook een van de redenen waarom Rinus Van de Velde bijvoorbeeld met houtskool werkt, aangezien het een van de weinige tekenmaterialen is waarmee (relatief) snel een tekening op papier kan worden gezet. Zie: Interview Rinus Van de Velde (Bijlage II).

³⁵⁴ Rose 1976, 5. Berger trekt de vergelijking met een vissenkom, die net als het blad papier direct van gedaante verandert wanneer er een vis in rondzwemt. Het water is een voorwaarde voor de vis om te kunnen (over-)leven, net als het blad papier noodzakelijk is om een tekening te kunnen maken. In: Berger en Savage (red.) 2005, 5-6.

³⁵⁵ Het is echter de vraag of dit alleen voor tekeningen geldt, aangezien ook schilders hun drager besmeuren en beschadigen. Mogelijk wil Lauwaert het zachte, milde karakter – zoals de tekenkunst historisch gezien wordt opgevat – op deze manier bijstellen.

³⁵⁶ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 50, 53.

waarneembaar en hebben ze een bijna immateriële waarde (afb. 30).³⁵⁷ Hoewel Bryson en andere kunsttheoretici of -historici hier niet of nauwelijks op ingaan, heeft de elementaire status van de tekenkunst volgens mij ook te maken met zijn materialiteit. In plaats van voor dikke, ondoordringbare verf te kiezen, gebruiken tekenaars materialen die niet volledig dekkend zijn en vaak licht, transparant of zelfs immaterieel ogen. Een schilderij is doorgaans, vanwege zijn kleuren, (pasteuze) textuur en schildersgebaren duidelijker aanwezig dan een tekening, die meer bescheiden en introvert is. Terwijl een tekenaar genoeg heeft aan bijvoorbeeld een stuk krijt, grafiet of houtskool waarmee allerhande dragers kunnen worden bewerkt, moet een schilder of beeldhouwer vaak veel voorbereidingen treffen om aan de slag te kunnen.³⁵⁸ Daarbij is de schilder meer aan een (vaste) plek gebonden, waar de tekenaar (meestal) overal direct met zijn materiaal aan de slag kan.³⁵⁹ Niet alleen vanwege de snelheid en directheid waarmee persoonlijke gedachten op papier worden gezet, maar ook vanwege deze onbemiddelde materialiteit kunnen tekeningen als een pure en elementaire kunstvorm worden opgevat.³⁶⁰

Tekenmateriaal kan daarnaast als een verlengstuk van de hand worden opgevat. Een stuk krijt, grafiet of houtskool vat ik op als een zesde vinger, doordat een tekenaar deze net als de eigen vinger in iedere gewenste richting kan sturen. Het stuk grafiet of krijt dat met een spitse punt de drager raakt, volgt nauwgezet de weg en de druk van de hand, terwijl de schilder die voor een kwast of penseel met verf kiest, met weerstand van het materiaal te maken krijgt. De haren van de kwast kunnen bij de geringste druk een andere, ongewenste kant opsteken en ook de vloeibare verf laat zich moeilijk bedwingen. Hoewel het materiaalspoor in beide gevallen een indexicale relatie met zijn maker aangaat, is het, vanwege de grotere mate van controle die bij het tekenmateriaal mogelijk is, opnieuw de tekening die de meest directe verbinding tussen dat wat de geest regisseert en de hand registreert oproept.

Deze directe en persoonlijke relatie tussen de maker en diens tekening wordt door Anna Lovatt in haar artikel 'In pursuit of the neutral: Agnes Martin's shimmering line' (2015) in twijfel getrokken wanneer ze het werk van Agnes Martin bespreekt. Doordat Martin voor non-figuratieve rasters kiest die als readymade sjablonen kunnen worden opgevat, is het volgens haar lastig om het autografische spoor van de kunstenaar te achterhalen. Zoals eerder aangegeven, lijken de kleine afwijkingen in eerste instantie een persoonlijk handschrift te suggereren, maar probeerde Martin aldus Lovatt dergelijke afwijkingen te beperken door bijvoorbeeld op papier te gaan werken of haar lijnen uit meerdere liniaalstrepen op te bouwen, waardoor de drager minder invloed had op de route die haar lijnen

³⁵⁷ Bell en Morris 2015, 25-26.

³⁵⁸ Bryson 2003.

³⁵⁹ Dit geldt voor kleinere tekeningen. Kunstenaars als Rinus Van de Velde, Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra, die vaak op grote dragers werken, zijn daarentegen weer aan hun atelier gebonden.

³⁶⁰ Zoals reeds in de inleiding van dit onderzoek is aangegeven, kan de tekenkunst ook als een elementaire vorm worden opgevat, omdat iedereen (als kind) tekent. Het kan zelfs als een van de vroegste communicatievormen worden beschouwd, omdat een kind eerder kan tekenen dan schrijven.

aflegden.³⁶¹ Lovatt geeft aan dat Martins werken als een vorm van ‘anti-drawing’ moeten worden opgevat, doordat ze iedere vorm van sensibilliteit probeerde uit te bannen.³⁶² Terwijl een tekening de connotatie van een private gedachte en een persoonlijk handschrift oproept, zijn deze volgens Lovatt afwezig in Martins werk en is er volgens haar sprake van een ‘drawing degree zero’. Deze term heeft ze ontleend aan Roland Barthes boek *Le degré zéro de l’écriture* (1953) waarin Barthes ingaat op de Franse *Nouveau Roman*, waarvan de schrijvers volgens Barthes op een kleurloze en neutrale manier schreven door iedere subjectieve uiting in hun boek te vermijden, waarmee ze zich los probeerden te maken van conventies. Lovatt ziet hierin overeenkomsten met het werk van Martin, die de grafologische en autografische connotaties die traditiegetrouw aan het medium tekenkunst verbonden zijn in haar werk ontkende.³⁶³

Zeker van een afstandje lijkt Martins artistieke signatuur afwezig in haar werk. Maar van dichtbij ontstaat een spanning die mijns inziens niets van doen heeft met onpersoonlijkheid. Want hoewel Martins artistieke handschrift nauwelijks aanwezig is, kan de hand van de kunstenaar zelfs in het kleinste detail en nuanceverschil gevonden worden. De beschouwer die voor Martins werk staat kan zich waarschijnlijk voorstellen hoe de kunstenaar met haar hand voorzichtig en teder de fragiele potloodlijnen op het doek of papier heeft geplaatst. De minimale afwijkingen in de rasters – die nooit helemaal recht zijn – het spoor van het potlood dat dan dikker, donkerder of juist lichter is en de vlekken die her en der aanwezig zijn, zorgen juist voor een intensiteit die iedere suggestie van onpersoonlijkheid teniet doet. De werken zijn het gevolg van mensenwerk en geen gedrukte, onpersoonlijke kopieën van volmaakte rasters. Martins rasterwerken zijn duidelijk het resultaat van een met de hand gemaakt proces.³⁶⁴

Terwijl Martins werk als te schaars wordt opgevat om er een autografisch handschrift aan te kunnen verbinden beschrijft Hans den Hartog Jager een tegenovergestelde tendens binnen de hedendaagse tekenkunst in zijn artikel ‘Vlucht naar voren’ (2011). Volgens hem overschreeuwt de tekenaar zichzelf, door zijn tekening uit grote hoeveelheden lijnen op te bouwen. Fouten en aarzelingen worden daardoor gemaskeerd en niet langer toegelaten. Het pure en kwetsbare van de tekening wordt volgens Den Hartog Jager niet langer aangedurfd.³⁶⁵ Daar ben ik het echter niet mee eens aangezien, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de schilderkunst, waarbij de kunstenaar een ‘fout’ kan maskeren door deze over te schilderen, materialen als houtskool, inkt en negropotlood niet of nauwelijks kunnen worden gecorrigeerd of uitgewist – en de tekenaar dus automatisch mislukking toelaat in diens werk.

³⁶¹ Bell en Morris 2015, 101-102.

³⁶² Lovatt vergelijkt Martins werk daarbij met het werk van Sol LeWitt, Dorothea Rockburne en Richard Tuttle, in wier werken eveneens een persoonlijk handschrift ontbreekt. In het geval van LeWitt omdat hij zijn tekeningen niet zelf tekent, maar instructies opschrijft die vervolgens door assistenten worden uitgevoerd. Rockburne laat de lijnen op het papier afhangen van de vouwen in het papier. En Tuttle gebruikt vaak (de schaduw van) ijzerdraad als tekening. In: Bell en Morris 2015, 100, 105-106.

³⁶³ Bell en Morris 2015, 102-104.

³⁶⁴ Prendeville 2008, 61.

³⁶⁵ Kramer en Wind 2011, 22.

Zoals reeds is aangegeven, stelt Poot dat alle tekeningen een intiem karakter hebben doordat ze het handschrift van de kunstenaar tonen. Dit handschrift uit zich in de manier waarop een kunstenaar zijn lijnen op een drager plaatst en hoe hij tekentechnische oplossingen inzet.³⁶⁶ Iedere lijn gaat een indexicale relatie met de hand van de kunstenaar aan. Poot trekt, zoals gezegd, de vergelijking met een met de hand geschreven brief. En inderdaad – of een brief nu in pen of met potlood, op briefpapier of op een stuk muur, snel of traag geschreven, groot of klein en kort of lang is – het authentieke handschrift blijft aanwezig. Daardoor kunnen zelfs de meest karige en eenvoudige maar ook uitgewerkte en grote tekeningen van vandaag de dag als een pure uiting (van denken) worden opgevat.

3.3. Het elementaire van de zwart-wit tekening

Het lijkt met name via de zwart-wit tekening dat een kunstenaar zich kan toeleggen op de essentie van het beeld, aangezien – zoals Ruskin al aangaf – kleur afleidt en de vorm van het werk verhult.³⁶⁷ Niet alleen de vorm, maar ook de compositie, textuur, het handschrift van de kunstenaar, het materiaal(-gebruik), licht(-donkercontrasten) alsmede de inhoud van het werk krijgen meer aandacht wanneer een tekening in zwart-wit is gemaakt. Zo wisten de abstract-expressionistische kunstenaars Arshile Gorky, Franz Kline, Willem de Kooning en Jackson Pollock, rond de jaren vijftig van de twintigste eeuw via hun schilderijen in zwart-wit, de nadruk op een van de belangrijkste beeldelementen uit de westerse kunstgeschiedenis te leggen: het licht-donkercontrast.³⁶⁸ Hoewel de abstract-expressionisten meestal bekend staan vanwege hun kleurrijke werken, geeft Clement Greenberg in zijn artikel ‘“American-Type” Painting’ (1955) aan, dat deze kunstenaars in zwart-wit werkten om de gereduceerde rol die dit beeldelement in de werken van voorgangers als die van de (post-)impressionisten en fauvisten had gehad, te redden (in navolging van de kubisten). Zoals Greenberg zegt:

What is at stake in the new American emphasis on black and white is the preservation of something – a main pictorial resource – that is suspected of being near exhaustion; and the effort at preservation is undertaken, in this as in other cases, by isolating and exaggerating that which one wants to preserve.³⁶⁹

Zoals in het tweede hoofdstuk van dit onderzoek is aangegeven, benadrukte Richter dat het werken zonder kleur voor hem een neutraliserende functie had, alsof hij persoonlijk niet bij zijn schilderijen betrokken was en zodoende ‘non-commitment’ kon suggereren.³⁷⁰ Terwijl kleur over het algemeen aan

³⁶⁶ Beeren en Poot 1991, 6.

³⁶⁷ Ruskin 1907, 144.

³⁶⁸ Licht-donkercontrasten zijn cruciaal voor de westerse kunstgeschiedenis (geweest) om diepte en plasticiteit te suggereren, wat Greenberg benadrukt door het beeldelement boven het lineair perspectief te plaatsen. In: Greenberg 1955, 220.

³⁶⁹ Greenberg 1955, 220-221.

³⁷⁰ Spieler 2005, 11.

emoties en gevoelens wordt verbonden, wordt een monochroom palet eerder als emotieloos en afstandelijk opgevat, hoewel – zoals reeds vaker in dit onderzoek is aangegeven – zwart-wit (binnen verschillende contexten) diverse betekenissen kan oproepen. Net als Barthes, die kleur als een kunstmatige toevoeging opvatte die pas later aan de originele zwart-wit foto werd toegevoegd, zou de zwart-wit tekening ook als puurder kunnen worden opgevat doordat het zich open en bloot – zonder verhullende kleuren – aan de beschouwer onthult.³⁷¹

Ondanks dat de diversiteit aan tekenmaterialen is uitgebreid, kiezen nog veel tekenaars voor traditionele tekenmaterialen als grafiet, houtskool, krijt en inkt, die van zichzelf al zwart of grijs zijn. De (traditionele) tekenaar gebruikt aardmaterie, zoals as en steen, die zonder (al te veel) kunstmatige toevoegingen gebruikt kan worden, wat het pure karakter van de zwart-wit tekening onderstreept. Doordat de tekenaar bij bovenstaande materialen maar één (niet-)kleur voorhanden heeft – hoewel deze daarmee een diversiteit aan nuances in kan aanbrengen – kan deze veel sneller een tekening opzetten dan een schilder, omdat hij niet gehinderd wordt door keuzes met betrekking tot kleur.³⁷² Het maakt, aldus Lauwaert, de afstand tussen dat wat de kunstenaar ziet en met zijn hand tekent klein.³⁷³ De directheid die al in de beschrijving van het medium tekenkunst zelf werd onderstreept, komt in de zwart-wit tekening dus nog extra tot uitdrukking.

Terwijl zwart-wit dus grotendeels – vanwege de materiaalkeuze – lijkt te zijn voorbehouden aan de tekenkunst, is kleur, zoals Hegel al aangaf, gereserveerd voor de schilderkunst. Dat ook kunstenaars als bijvoorbeeld Kline, Pollock en Gorky in zwart-wit werkten, kon Hegel niet weten, aangezien hij reeds in 1831 gestorven is. Wel kon hij op de hoogte zijn geweest van kunstenaars die grisailles maakten, zoals in de inleiding van dit onderzoek is aangegeven. Historisch gezien heeft de schilder zich met name met kleur bezig gehouden. Hegel benadrukte dat de schilder via kleur, licht vangt en zodoende de wereld weet zichtbaar te maken. Daarbij maakt de schilder geen gebruik van vooropgezette lijnen die hij later inkleurt, maar gaf Hegel aan dat de schilder zijn doek volledig via kleurvlakken opbouwt.³⁷⁴ Een gekleurde tekening lijkt daarentegen – in vergelijking tot het schilderij – eerder op een “kleurplaat”, doordat de tekenaar zijn tekening meestal in zwarte of grijze lijnen opzet om vervolgens elementen van zijn werk in kleur te accentueren. Dit is onder andere te zien bij tekenaars als Erik van Lieshout en Rosemin Hendriks. Terwijl de schilder vaak de meeste aandacht aan kleur lijkt te schenken, probeert de tekenaar meestal niet alleen de aandacht op kleur te vestigen, maar ook op andere beeldelementen, zoals lijn, punt en vlak. Het scheelt dat de tekenaar die in kleur werkt meestal ook voor minder aanwezige en vrij transparante materialen als kleurpotlood en aquarel kiest. De gekleurde tekening bevindt zich daardoor gevoelsmatig tussen de zwart-wit tekening en het geschilderde werk in.

³⁷¹ Barthes 1980, 81.

³⁷² Rinus Van de Velde geeft aan dat hij, mede vanwege deze snelheid van het medium, voor zwart-wit kiest.

³⁷³ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 54.

³⁷⁴ Maker (red.) 2000, 64.

Herbert Zettl geeft in zijn *Desaturation theory* aan – welke overigens tot een van de weinige theorieën gerekend kan worden die ingaat op de invloed van zwart-wit (in relatie tot film en televisie) – dat zwart-wit in films vaak bewust wordt ingezet om de aandacht van de kijker te trekken, omdat het voor een grotere psychologische betrokkenheid zorgt. Hij suggereert dat via zwart-wit ‘we can entice the viewer to participate in the event – to look *into* rather than merely *at* it.’³⁷⁵ Bij zwart-wit moet de kijker zelf de beelden in zijn hoofd inkleuren, waardoor de kijker uiteindelijk emotioneel meer betrokken is bij dergelijke werken en er geconcentreerder naar kijkt. Zettl geeft aan dat kleur ondergeschikt wordt wanneer de aandacht bij de inhoud van de weergave ligt. Zwart-wit is volgens hem dan ook geschikt om het innerlijk van een scène te benadrukken, aangezien de uiterlijke kwaliteit volgens Zettl minder van belang is bij een weergave in zwart-wit.³⁷⁶ De vraag is echter of de beschouwer een zwart-wit tekening in zijn hoofd inkleurt of het als een zwart-wit tekening bekijkt. Hoewel hij wel degelijk aandachtiger moet kijken om de (eventuele) emoties achter het beeld te ontwaren, omdat deze in mindere mate – zoals bij de meeste werken in kleur – direct prijs worden gegeven, betwijfel ik of de beschouwer zich daarvoor de tekening volledig in kleur moet inbeelden. Rose geeft aan dat kunstenaars als Georges Seurat en Odilon Redon hun zwarte materiaal op een tonale, schilderachtige manier hanteerden en zodoende de suggestie van kleur konden oproepen. Door een palet aan grijs tinten te gebruiken, konden ze alle nuances van licht en vorm oproepen die normaalgesproken zijn voorbehouden aan het vormgeven in kleur.³⁷⁷ De aandacht voor een zwart-wit tekening heeft mijns inziens eerder van doen met onze door kleur verzadigde wereld, waarbinnen het zwart-wit beeld de kijker voor een moment tot rust brengt, bewuster en ook naar andere zaken laat kijken dan kleur zou doen.

Zwart-wit is een abstractie of vertaling van de werkelijkheid. Niet alleen de tekenaar die zijn tekeningen in ranke lijnen en contouren opbouwt, maar ook de tekenaar die zijn werk opzet in diverse tonen grijs en zwart, reduceert en abstraheert de werkelijkheid.³⁷⁸ Het schilderij in kleur staat (gevoelsmatig) dichterbij de werkelijkheid, dan de tekening die kleur vertaalt in een palet aan grijs waarden en vormen reduceert tot hun fundamentele contouren. Het is dit abstractieproces, zowel in vorm als in kleur, dat de zwart-wit tekening opnieuw tot een pure en elementaire uitdrukking maakt en daarmee de aandacht van de beschouwer weet te trekken en vast te houden.

3.4. Roland Barthes' *Le Neutre*

Op 11 maart 1978 hield Roland Barthes een lezing aan het Parijse onderzoeksinstituut Collège de France waarin hij onder andere inging op de buitenluiken van de *Tuin der Lusten* (1500-1505) van Hieronymus Bosch (afb. 31).³⁷⁹ In tegenstelling tot de gekleurde binnenluiken, tonen de buitenluiken

³⁷⁵ Zettl 1973, 84.

³⁷⁶ Zettl 1973, 84.

³⁷⁷ Rose 1976, 13.

³⁷⁸ Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995, 58-60.

³⁷⁹ Deze lezingen zijn door Thomas Clerc opgeschreven en in 2002 uitgegeven in boekvorm.

een grisaille, zoals gebruikelijk was voor Noord-Europese retabels uit deze tijd. Barthes ging in op de tegenstelling tussen de gekleurde binnenkant en de monochrome buitenkant en gaf aan dat de binnenkant alleen bij speciale en feestelijke gelegenheden te zien was terwijl de grisaille op iedere andere (gewone) dag getoond werd. Levendige kleuren werden volgens Barthes al sinds de Middeleeuwen met luxe en geld geassocieerd en het kleurloze aan armoede – althans met dat wat niet met geld te maken heeft.³⁸⁰

Barthes' college maakte deel uit van een reeks colleges die hij in 1977 en 1978 met betrekking tot het onderwerp *Le Neutre*, oftewel het neutrale hield. Hij borduurde hierin voort op zijn vroegere ideeën over de Franse *Nouveau Roman* als uiting van een 'degré zero'.³⁸¹ Barthes was op zoek naar het neutrale in een (westerse) wereld die, sinds de Klassieke Oudheid, zijn betekenis krijgt door binaire tegenstellingen.³⁸² Als (voorlopend) poststructuralist zette hij zich af tegen deze opposities en zocht Barthes met het neutrale naar manieren om deze binaire paradigma's te ontwijken of te dwarsbomen. Zoals Henry P. Schwartz in zijn artikel 'Barthes, The Neutral, and our Neutrality' (2013) aangeeft, wil Barthes met het neutrale onze geest verlossen van een betekenisstelsel dat op tegenstellingen is gebaseerd en daarmee ruimte creëren voor creatieve vrijheid.³⁸³ Neutraliteit moet hierbij niet als een tussenvorm worden opgevat die zich onverschillig in het midden van deze binaire tegenstellingen bevindt, maar als een vurige activiteit die deze paradigma's omzeilt.³⁸⁴ 'Je defines le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. Car je ne defines pas un mot; je nomme une chose: je rassemble sous un nom, qui est ici le Neutre.'³⁸⁵ Barthes geeft een lijst met drieëntwintig voorbeelden waarin volgens hem het neutrale schittert. Een van de punten is 'incolore', wat hij bespreekt aan de hand van de *Tuin der Lusten*.

Hoewel het retabel van Bosch normaalgesproken (onder andere) zijn betekenis krijgt door het contrast dat Bosch met de monochrome, oftewel kleurloze buitenluiken en de gekleurde binnenkant speelde, gaf Barthes aan in de grisaille een voorbeeld van het neutrale te zien. Dat de grisaille als een voorbeeld van het neutrale kan worden opgevat, verklaarde hij aan de hand van kleurenblinden, die bijvoorbeeld geen rood en blauw kunnen herkennen, maar wel een verschil tussen beide kunnen ontwaren. Terwijl zowel rood als blauw zich voor een kleurenblinde als grijs tonen, hebben beide kleuren een andere tint grijs. Waar eerst dus sprake was van een sterke tegenstelling in kleur, is er nu sprake van kleine nuanceverschillen. Het zijn deze nuanceverschillen waarop Barthes uit is, aangezien deze voor hem (voorzichtig) het betekenisstelsel van binaire tegenstellingen onderuit halen.³⁸⁶ '[...] Le camaïeu (le Neutre) substitue à la notion d'opposition celle de difference légère, de début, d'effort

³⁸⁰ Barthes 2002, 81-82.

³⁸¹ Bell en Morris 2015, 103.

³⁸² Zo krijgt het woord "groot" betekenis doordat het niet klein is en heeft de kleur "rood" betekenis doordat het niet "blauw" is bijvoorbeeld.

³⁸³ Schwartz 2013, 487.

³⁸⁴ Barthes 2002, 32.

³⁸⁵ Barthes 2002, 31.

³⁸⁶ Barthes 2002, 83-84.

de difference, autrement dit de nuance [...]'.³⁸⁷ Hij koppelt dit tevens aan de iconografie van het buitenluik van de *Tuin der Lusten* waarop het resultaat van de derde dag van het scheppingsverhaal (Genesis; 1-1-20) staat afgebeeld, waarin God inmiddels licht en duisternis, water en lucht, alsmede hemel en aarde van elkaar had gescheiden. Er was alleen nog geen licht in de hemel waarmee de dag van de nacht kon worden onderscheiden, aangezien de zon, de maan en de sterren pas op de vierde dag werden geschapen. Het luik toont een 'temps du *pas encore*', doordat in het scheppingsverhaal vanuit het ongedifferentieerde voorzichtig de eerste nuances worden geïntroduceerd.³⁸⁸

Hoewel Barthes niet verder ingaat op beeldend werk in zwart-wit, en dit voorbeeld enkel gaf om zijn gedachtegoed over het neutrale te illustreren, maakte hij wel duidelijk dat we bij het beschrijven van een zwart-wit tekening gevangen zitten in een structuralistisch betekenisstelsel (naar Claude Lévi-Strauss). Het beeld in zwart-wit krijgt betekenis door zijn relatie in kleur. We ontkomen er naar mijn idee echter niet aan om de zwart-wit tekening te bestuderen zonder een vergelijking met het beeldende werk in kleur te maken, zoals ik ook in dit hoofdstuk heb gedaan. Daarentegen moet er niet vergeten worden dat de zwart-wit tekening een eigen klank heeft en niet moet worden afgedankt als een tekening zonder kleur. Barthes lijkt vooral te waarschuwen niet in de val te lopen van starre opposities, door de nadruk op nuances te leggen. Dus wanneer kleur automatisch aan het subjectieve en niet-kleur daardoor als tegenstelling aan het rationele wordt verbonden, hoeft dat niet te betekenen dat iedere tekenaar die in zwart-wit werkt rationele en emotieloze tekeningen maakt.³⁸⁹ Dergelijke opposities zijn handig voor het maken van algemene aannames en het onderscheiden van categorieën, maar bij de bestudering van een zwart-wit tekening moet kritisch per tekening gekeken worden in hoeverre deze daarop van toepassing zijn. Vandaar dat de gedachte dat een kunstenaar zich door de toepassing van zwart-wit op de essentie van het beeld concentreert en daarmee een gevoel van puurheid oproept, in het vierde hoofdstuk zal worden getoetst aan concrete voorbeelden uit het oeuvre van de kunstenaars Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra en per werk bekeken wordt wat de toepassing van zwart-wit veroorzaakt.

³⁸⁷ Barthes 2002, 83.

³⁸⁸ Barthes 2002, 83.

³⁸⁹ Een kunstenaar als Goya weet, juist door de toepassing van zwart-wit, emoties in zijn tekeningen op te roepen.

4. Verstilde kracht: Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra

In diverse groepstentoonstellingen is het beeldend werk van de in Spanje geboren, maar in Nederland woonachtige kunstenaar Raquel Maulwurf (Madrid 1975) en de Nederlandse kunstenaar Renie Spoelstra (Drachten 1974) tegelijkertijd gepresenteerd.³⁹⁰ Op initiatief van beide tekenaars vond in 2012 zelfs een duotentoonstelling – getiteld *Night & Day, Raquel Maulwurf & Renie Spoelstra* – in de kunstruimte van de Nederlandsche Bank te Amsterdam plaats, waarmee ze bewust hun eigen werk via het werk van de ander toetsten en bevroegden.³⁹¹ Het trekken van een vergelijking is dus niet nieuw, alhoewel er (nog) geen schriftelijke publicatie bestaat waarin de kunstenaars samen besproken worden. Dat hun werken vaker tegelijkertijd worden geëxposeerd is begrijpelijk, aangezien hun tekeningen veel overeenkomsten hebben: beide kunstenaars tekenen desolate landschappen met behulp van houtskool op een drager van (meestal) monumentaal formaat. De (achterliggende) thematiek is daarentegen uiteenlopend, want terwijl Maulwurf de chaos en kracht van destructie als gevolg van menselijk handelen toont, zoekt Spoelstra in feite naar een climaxloos beeld waarin een onderhuidse spanning voelbaar is. Voor dit verslag is van belang dat beide kunstenaars hun thematiek consequent in zwart-wit uitbeelden. Dankzij dit monochrome palet kunnen de tekenaars zich enerzijds op de inhoud en de essentie van hun werk richten, anderzijds lijken ze het in te zetten om hun werk een diepere lading te geven, die de beschouwer soms zelfs boven de zichtbare voorstelling laat uitstijgen.³⁹² In dit hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op de overeenkomsten en verschillen tussen het werk van beide kunstenaars, maar daarvoor zal eerst afzonderlijk naar het werk van beide tekenaars worden gekeken.

4.1. Verwoesting in daad en beeld: Raquel Maulwurf

Raquel Maulwurf is gefascineerd door de menselijke drang tot (zelf-)destructie, die ze enerzijds tot uiting ziet komen in oorlogen en anderzijds in de vernietiging en vervuiling van onze planeet.³⁹³ Haar beeldend werk laat zich ook ruwweg in deze twee categorieën verdelen. Sinds haar afstuderen in 1997 aan de Hogeschool voor de Kunsten Arnhem maakt ze met name series waarin oorlogsgeweld centraal staat en sinds 2010 is ze voornamelijk bezig met het maken van tekeningen waarin de gevolgen van natuurkrachten en ecologische rampen te zien zijn.³⁹⁴ Hoewel de thematiek sterk van elkaar verschilt,

³⁹⁰ Zoals onder andere in de groepstentoonstellingen *Beroerd landschap* (2010) in Museum Belvedere (Heerenveen), *Uit de schaduw* (2012) in het LUMC Leiden en *Nieuwe Gezichten op Dordrecht* (2015/2016) in het Dordrechts Museum. Zie: Website Renie Spoelstra.

³⁹¹ Website Renie Spoelstra.

³⁹² Hoewel de nadruk in dit hoofdstuk op zwart-wit ligt als middel om te kunnen concentreren op de vorm en inhoud – oftewel op de essentie – van het werk, betekent dit niet dat de toepassing van zwart-wit in het werk van Maulwurf en Spoelstra geen nostalgische en authentieke connotaties oproept. Hier zal echter niet verder op worden ingegaan.

³⁹³ Wind 2010, 5.

³⁹⁴ Deze verdeling in categorieën moet niet als strikt gescheiden worden opgevat, aangezien Maulwurf ook na 2010 nog werken maakt waarin (de gevolgen van) oorlogsgeweld wordt afgebeeld.

doordat haar vroege werk over cultuur en haar meer recente werk over natuur gaat, lijkt in al haar werken een strijd tussen cultuur en natuur centraal te staan. Het is namelijk de mens die de natuur vervuult en zijn medemens vermoordt, maar het is tevens de natuur die terugvecht en uiteindelijk altijd overwint. Maulwurf stelt met haar werk (impliciet) de vraag waarom de mens tot (zelf-)destructie geneigd is.³⁹⁵ Hoewel haar werk geen antwoorden biedt, weet ze de beschouwer – in een tijd waarin natuurrampen, intercontinentale spanningen en oorlogen aan de orde van de dag zijn – stof tot nadenken te geven.

Of Maulwurf nu tekeningen van oorlogsbombardementen of natuurgeweld maakt, de werken verschillen door haar herkenbare werkwijze en handschrift visueel nauwelijks van elkaar. Voor beide categorieën werkt ze met houtskool – nu en dan gecombineerd met pastel- en/of oliekrijt – op een diversiteit aan dragers zoals museumkarton, doek en papier, of werkt ze direct op de muur van een tentoonstellingsruimte. De afmetingen van al haar werken variëren dan ook van klein – A4 formaat – tot metersgroot.³⁹⁶

Maulwurf werkt (bijna) altijd in serie. Een van haar bekendste en tevens grootste series uit het begin van haar carrière is de serie *Trümmerfelder* (2004-2006) waarin ze de gevolgen van oorlogsgeweld en dan met name van bombardementen in meer dan honderd tekeningen heeft weergegeven. Deze grote serie begint met het bombardement op de Spaanse stad Guernica in 1937 en eindigt met het atoombombardement op Nagasaki in 1945.³⁹⁷ Aangezien Maulwurf te jong is om deze gebeurtenissen zelf te hebben gezien, heeft ze zich gebaseerd op fotomateriaal afkomstig uit archieven van historische musea.³⁹⁸ Hoewel ze dicht bij deze foto's blijft – al streeft ze geen fotorealistische weergave na – laat ze mensen en dieren achterwege in haar tekeningen.³⁹⁹ Het maakt de werken niet expliciet emotioneel, omdat de beschouwer zich niet met menselijk of dierlijk leed kan identificeren. Robbert Roos geeft in zijn artikel 'Raquel Maulwurf – de melancholie van het menselijk tekort' (2006) aan dat deze afwezigheid van emoties tevens wordt veroorzaakt door de afstand in tijd tussen Maulwurf en de weergegeven gebeurtenissen. De werken moeten volgens Roos eerder als analytische weergaven worden opgevat, omdat iedere persoonlijke betrokkenheid afwezig is.⁴⁰⁰ Hoewel het in de werken inderdaad aan een sentimentele lading ontbreekt – wat onder andere veroorzaakt lijkt te worden door het gebruik van zwart-wit – gaat het te ver om de werken onpersoonlijk en analytisch te noemen. De kunstenaar weet in haar werken met enkele lijnen een krachtige evocatie van (het effect van) vernietiging weer te geven. In het werk *Düren 16 XI '44* (2005) (afb. 32), dat tot de serie *Trümmerfelder* behoort, heeft Maulwurf bijvoorbeeld met behulp van een zwart krijtje op wit papier

³⁹⁵ Dijkstra, Perretta en Roos 2006, 8.

³⁹⁶ Wind 2010, 5.

³⁹⁷ Wind 2010, 5.

³⁹⁸ Leij 2008, 3. Net als Marcel van Eeden baseert Maulwurf zich (hoogstwaarschijnlijk) op zwart-wit foto's, wat mogelijk bijdraagt aan de keuze om deze werken ook in zwart-wit te maken.

³⁹⁹ Dijkstra, Perretta en Roos 2006, 53-54.

⁴⁰⁰ Dijkstra, Perretta en Roos 2006, 55.

de suggestie van een stad in puin weergegeven. De leegte van het vel papier, in combinatie met de weinige, doch trefzekere lijnen, roepen een krachtig en desolaat beeld op, waarin Maulwurf de gevolgen van vernietiging bijna tastbaar weet te maken. De foto's of het bronmateriaal waarop ze zich voor dit werk baseerde heeft ze grotendeels geabstraheerd, aangezien details ontbreken.⁴⁰¹ Met uitzondering van een aantal nog deels overeind staande gevels, is verder in het puin niets te herkennen. Door voor het dikste formaat houtskool te kiezen, maakte ze het haarzelf (bijna) onmogelijk om details aan te brengen.⁴⁰² Maulwurf doet met haar werk een beroep op de beschouwer doordat 'the drawings no longer show what we see, but that which we know [...]'.⁴⁰³ Het is aan de beschouwer om vrijelijk te associëren en voor te stellen hoe het er in het echt moet hebben uitgezien.⁴⁰⁴

De tekeningen in de serie *Trümmerfelder* lijken veel op elkaar, want hoewel het silhouet van de Dom van Keulen in het werk *Köln 2 III '45* (2005) (afb. 33) bijdraagt aan de herkenning van de stad, moet bij werken als *Warschau 24-26 IX '39* (2005) (afb. 34), *Hiroshima '45* (2004) (afb. 35) en *Düren 16 XI '44* de titel uitsluitel geven. Gabriela Perretta geeft in haar artikel 'Raquel Maulwurf – rendering of ruin' (2006) aan dat Maulwurf met haar serie aantoont dat oorlogsgeweld veralgemeniseert. Het is dankzij deze veralgemenisering, volgens Perretta, dat de kunstenaar het over destructie in het algemeen kan hebben en haar werk niet specifiek over destructie ten tijde van de Tweede Wereldoorlog gaat.⁴⁰⁵ De werken ademen mijns inziens echter wel degelijk een sfeer van deze tijd uit, wat waarschijnlijk komt omdat Maulwurf haar tekeningen op bestaande archiefbeelden heeft gebaseerd en de werken daardoor automatisch aan de collectieve mediabeelden van de Tweede Wereldoorlog herinneren.⁴⁰⁶

Terwijl het wit van de drager overheerst in de werken van de serie *Trümmerfelder*, wordt het wit van de drager in Maulwurfs latere series bijna volledig bedekt door het zwart van houtskool, pastel en oliekrijt. In de werken van de serie *FLAK* (2007-2008) zijn de dragers bijna volledig zwart gemaakt, zodat de kunstenaar het nachtelijke lichtspektakel ten tijde van de Tweede Wereldoorlog kon weergeven (afb. 36). De brede en smalle lichtbundels herinneren respectievelijk aan de lichtbundels en het spervuur die onderdeel waren van het Duitse luchtafweergeschut om vijanden in het luchtruim uit te schakelen.⁴⁰⁷ Met behulp van grote lichtbundels konden vijandelijke vliegtuigen van kilometers afstand verlicht worden, zodat de Duitsers gericht konden schieten en piloten verblind werden. De

⁴⁰¹ Dijkstra, Perretta en Roos 2006, 53.

⁴⁰² Dijkstra, Perretta en Roos 2006, 9.

⁴⁰³ Website Frederieke Taylor Gallery.

⁴⁰⁴ Poot 2007, 6.

⁴⁰⁵ Dijkstra, Perretta en Roos 2006, 12.

⁴⁰⁶ Roos geeft aan dat Maulwurf zich enkel op gebeurtenissen uit de Eerste en Tweede Wereldoorlog baseerde, omdat recente gebeurtenissen te dichtbij zouden staan om af te kunnen beelden. Hoewel het zwaartepunt van Maulwurfs vroege werk inderdaad bij gebeurtenissen uit de Eerste en Tweede Wereldoorlog ligt, heeft ze ook diverse series aan actuele(re) gebeurtenissen gewijd. Zo heeft ze een serie naar aanleiding van de aanslagen op de Twin Towers in New York gemaakt, alsmede tekeningen vervaardigd naar aanleiding van de oorlogen in Bagdad (1991) en Beirut (2006). In: Dijkstra, Perretta en Roos 2006, 55-56, en Poot 2007, 5.

⁴⁰⁷ FLAK is de afkorting voor het Duitse woord Flugabwehrkanone. In: Poot 2007, 3.

vijand zette magnesiumfakkels, oftewel *flares* in, om het *FLAK*-systeem te misleiden en zich in het duister te kunnen oriënteren. De middelen van beide partijen zorgden voor een enorm lichtspektakel in de lucht, wat door Maulwurf wordt weergegeven.⁴⁰⁸ Sommige werken, zoals bijvoorbeeld het werk *Narwa 1943-1944* (2008) (afb. 37), hebben veel weg van nieuwjaarsnacht, alhoewel de vrolijke kleuren van een groots vuurwerkspektakel ontbreken.

Een werk als *Luftabwehr* (2015) (afb. 38) lijkt in eerste instantie ook weinig met oorlog te maken te hebben, aangezien het werk een abstract schouwspel van lichtbundels tegen een gitzwarte lucht toont. De titel van het werk geeft echter opheldering. Omdat Maulwurf voor deze serie op een wat dikkere drager, namelijk museumkarton, werkte, kon ze met een scherp object het oppervlak openkrassen. De dunste lichtbundels zijn in dit werk ingekerfd. Kleine beetjes pulp steken uit en onderbreken de lichtbundels, wat naar mijn idee de suggestie van felle lichtflitsen, oftewel spervuur, opwekt. Vernietiging krijgt in dit werk (alsook in andere werken van deze serie) een letterlijke dimensie, waarmee Maulwurf destructie (bijna) tastbaar weet te maken.⁴⁰⁹

Met het openkrassen van het oppervlak breidt de kunstenaar de grenzen uit van wat een tekening kan zijn, aangezien ze de tweedimensionale tekening verandert in een reliëf. Met de tijdelijke installatie *Into the Trees/Schlacht im Hürtgenwald 1944-1945* (2009) (afb. 39) breidde Maulwurf dit driedimensionale karakter van de tekenkunst verder uit, door vijf muren van de *Frederieke Taylor Gallery* in New York te betekenen, waardoor de bezoeker letterlijk het werk binnen kon stappen. De tekening is een environment geworden.⁴¹⁰ De beschouwer die de galerieruimte binnenliep werd omringd door een weids landschap met keurig in rijen opgestelde boomstammen, die alle kaal waren en hun kruin misten. Hoewel de oorlog expliciet afwezig was in het werk, riep het desolate en doodse landschap een onbestemd gevoel op. De leegte en de vernielde bomen suggereerden dat er zich iets gruwelijks had voorgedaan en veroorzaakten een onbehaaglijk en griezelig gevoel, zonder dat de beschouwer precies kon zeggen waarom. Opnieuw was het de titel die moest verduidelijken dat het om een oorlogslandschap ging, aangezien de titel naar Ernest Hemingways roman *Across the River and into the Trees* (1951) verwees.⁴¹¹ Hemingway baseerde zich voor dit boek onder andere op zijn eigen ervaringen gedurende de slag om het Hürtgenwald, een strijd die tijdens de Tweede Wereldoorlog tussen de Amerikanen en Duitsers in een bosrijke omgeving in de buurt van Aken werd gevoerd. De dichte bebossing maakte de strijd moeilijk, doordat oriëntatie onmogelijk was en soldaten daardoor vaak uren of dagen doelloos en alleen rondzwierven.⁴¹² De beschouwer die in Maulwurfs installatie door een ogenschijnlijk oneindig, doodsbos werd omsloten, moet het verloren gevoel dat de soldaten in het bos hadden, voor een moment hebben herbeleefd. De ontbrekende kruinen van de bomen verwezen naar de zogenaamde ‘tree bursts’, een tactiek van de Duitsers, die hun granaten in de

⁴⁰⁸ Poot 2007, 3-4.

⁴⁰⁹ Poot 2007, 7.

⁴¹⁰ Website Nieuw Dakota.

⁴¹¹ Dijkstra 2011, 1.

⁴¹² Whiting 2000, 24.

boomtoppen tot ontploffing lieten brengen, zodat metaal- en houtsplinters de Amerikaanse soldaten uitschakelden.⁴¹³ De bommen die op het eerste gezicht onschuldige getuigen en zelfs slachtoffers van een bloedige strijd leken te zijn, bleken tegelijkertijd zelf dodelijke wapens.

Het is een van de weinige “wapens” die Maulwurf in haar series toont, aangezien in de meeste tekeningen enkel de gevolgen en sporen van oorlogsgeweld te zien zijn. De serie *Zeppelins* (2007-2008) die Maulwurf voor haar solotentoonstelling in het Stedelijk Museum in Schiedam maakte, vormt daarop een uitzondering. Met deze serie geeft ze de zeppelin als een militair wapen weer en toont ze aan hoe de mens via zijn technische innovaties zichzelf en anderen weet te vernietigen.⁴¹⁴ In haar werk *Zeppelin over Londen October 1915 (II)* (2007) (afb. 40) heeft ze het bombardement van Londen in 1915 weergegeven. Net als veel van haar vorige werken zijn de vormen zo geabstraheerd, dat het werk niet direct leesbaar is. De zeppelin is als een sigaarvormige witte vlek weergegeven en wordt omringd door witte lichtbundels, die waarschijnlijk van de Engelse zoeklichten zijn (die de Zeppelin over het hoofd hadden gezien), maar net zo goed lichtflitsen van bommen kunnen tonen. Het oorlogsgeweld is dus nauwelijks herkenbaar weergegeven. Niettemin gaat er een enorme kracht van het beeld uit door de toepassing van sterke zwart-witcontrasten, waarmee de vernietiging eerder op een abstract niveau lijkt te worden getoond. In een werk als *LZ 129 Hindenburg 6 V '37 Lakehurst, NJ-IV* (2007) (afb. 41) waarin Maulwurf de explosie in 1937 van de door de Nazi's ontwikkelde Hindenburg op een figuratieve wijze heeft afgebeeld, is de explosie wel herkenbaar gerepresenteerd. De weergave van de neerstortende zeppelin lijkt echter beter tot zijn recht te komen in de meer geabstraheerde werken – zoals bijvoorbeeld het werk *LZ 129 Hindenburg 6 V '37 Lakehurst, NJ-IX* (2008) (afb. 42) en *LZ 129 Hindenburg 6 V '37 Lakehurst, NJ-XI* (2008) (afb. 43). Deze werken doen vermoeden momentopnames van een zeer dynamische gebeurtenis te zijn. Door zich van het fotografische effect van sluitertijd te bedienen, weet Maulwurf beweging binnen de stilstaande tekeningen te suggereren. De licht bewogen, onscherpe zwart-wit beelden herinneren aan foto's van de ontploffing (afb. 44), waarop Maulwurf zich hoogstwaarschijnlijk baseerde. Naar mijn idee komt de vernietiging in de tekeningen krachtiger tot uiting dan op de foto's, omdat Maulwurf destructie in haar werk tastbaar weet te maken. De diversiteit aan zwart- en grijstinten op een krijtwhite ondergrond, in samenwerking met het grote formaat van de werken en de inkervingen in het museumkarton, roepen het gevoel op alsof de vernietiging van de zeppelin opnieuw plaatsvindt voor de ogen van de beschouwer.

Hetzelfde geldt voor de werken uit de serie *Going Nuclear* (2008), waarin Maulwurf paddenstoelvormige explosies weergeeft, die het gevolg waren van de naoorlogse experimenten met atoomwapens in de Stille Zuidzee (afb. 45). Hoewel de beschouwer de explosies haast kan voelen,

⁴¹³ De Amerikanen hadden geleerd om bij een bombardement vlak op de grond te gaan liggen, wat in dit geval nadelig uitpakte. Als strategie bedachten de Amerikanen uiteindelijk de bommen te omarmen, waarmee ze meer slachtoffers wisten te besparen. In: Whiting 2000, 23.

⁴¹⁴ Leij 2008, 4.

toont Maulwurf geen ontploffingen met een harde knal, maar weet ze op een serene en geruisloze manier weer te geven. Hoewel het tegenstrijdig klinkt, zou ik ze verstilde explosies willen noemen, zoals bijvoorbeeld goed tot uiting komt in het werk *Mururoa Atoll 1970* (2008) (afb. 46). Het lijkt alsof de kunstenaar een film voor een moment op pauze zet om de explosie tot stilstand te kunnen brengen, maar waarin nog wel de spanning besloten zit van de scènes voor en na deze filmstill. Beweging en geluid zijn afwezig; sterker nog, ‘while drawings obviously do not incorporate sound, these works seem to amplify silence.’⁴¹⁵ De werken lijken in zichzelf gekeerd, doordat de explosie niet naar buiten is gericht, maar in bedwang lijkt te worden gehouden binnen de kaders van de drager. De kunstenaar weet op een gecontroleerde wijze een enorme spanning binnen het werk teweeg te brengen, opnieuw door met sterke licht-donkercontrasten te spelen. De oorspronkelijke, roodgele gloed van een atoombombardement is in een zuivere en pure witte wolk veranderd, die maagdelijk afsteekt tegen de gitzwarte achtergrond.⁴¹⁶ Maulwurf weet op deze manier de schoonheid van destructie in haar werk te vangen, waar later in dit hoofdstuk verder op zal worden ingegaan.

De ommezwaai naar een nieuwe thematiek in het werk van Maulwurf ging opvallenderwijs gepaard met een verhuizing naar de drukke en dichtbevolkte metropool New York in 2011. Vanwege een *artist in residence* programma aan het International Studio & Curatorial Program (ISCP) verbleef de kunstenaar een tijd in deze stad, waar ze zich in haar beeldend werk steeds meer op de natuur ging concentreren.⁴¹⁷ Hoewel ze al in 2009 en in 2010 werken had gemaakt waarin vernietiging door natuurkrachten een rol speelde, werd dit thema vanaf 2011 consequent in series uitgewerkt. Deze series zijn ruwweg onder te verdelen in de vier elementen: water, lucht, vuur en aarde, maar zijn per categorie ook weer onder te verdelen in subcategorieën.⁴¹⁸

Waarschijnlijk de bekendste werken van Maulwurf uit deze periode zijn de zeegezichten, doordat deze het vaakst op tentoonstellingen getoond worden. Op de werken zijn woeste zeegezichten tegen een zwarte achtergrond weergegeven (afb. 47). Maulwurf heeft de onstuimige golven extra geaccentueerd door enerzijds binnen de donkere zee ribbelingen en schuimkragen uit te sparen – zodat het wit van de drager te zien is – en anderzijds het museumkarton met schuurpapier en een stanleymes te bewerken (afb. 48). Het metersgrote werk *Black sea VII* (2013) (afb. 47), dat in eerste instantie een traditioneel romantisch nachtlandschap met een onstuimige zee lijkt te tonen, blijkt – zoals de titel aangeeft – de gevolgen van een olieramp weer te geven. De beschouwer die in eerste instantie denkt naar een zeelandschap bij nacht te kijken, aanschouwt het resultaat van een natuurramp.

⁴¹⁵ Poot 2007, 3.

⁴¹⁶ Door diverse lagen houtskool en krijt aan te brengen creëert Maulwurf de diepste tonen zwart, die er tevens voor zorgen dat het wit van de drager nog witter lijkt.

⁴¹⁷ Dijkstra 2011, 1.

⁴¹⁸ Deze ondervinding van Maulwurfs werk in de vier elementen is terug te vinden in de tentoonstelling *The Carbon War Room* (2017), in het Gemeentemuseum Den Haag.

In het werk *Iceland* (2011) (afb. 49) legt Maulwurf niet de nadruk op de zee – oftewel het element water – maar juist op de lucht. Het is dan ook niet de lucht, maar de zee die nu gitzwart is weergegeven, terwijl de wolkenpartijen uit een grote schakering aan grijs en wit zijn opgebouwd. De zwarte zee en donkere lucht lijken in eerste instantie te suggereren dat er slecht weer in aantocht is, maar het is wederom de titel die verraad dat de kunstenaar de aswolk heeft weergegeven die ontstond nadat de vulkaan in IJsland (2011) was uitgebarsten. Terwijl in de gehavende oorlogslandschappen vaak al moeilijk te achterhalen was welke gebeurtenissen Maulwurf had afgebeeld – hoewel het duidelijk was dat ze het gevolg van geweld en destructie waren – is bij deze natuurlandschappen in eerste instantie niet eens zichtbaar dat er sprake is van een (natuur-)ramp. De werken zijn daardoor nog algemener.⁴¹⁹ Dit geldt overigens minder voor de serie *Burning* (afb. 50), waarin duidelijk te zien is dat bossen in brand staan, hoewel ook deze werken geabstraheerd zijn. De tekeningen tonen de donkere silhouetten van bomen tegen een alles verslindende witte vlek – het vuur.

Het element aarde komt ten slotte tot uiting in onder andere de series *Moving landscape* en *Moving nightscape*, waarin Maulwurf foto's vanuit een rijdende auto heeft genomen, die ze vervolgens heeft uitvergroot in haar tekeningen. Terwijl in een werk als *Moving landscape VIII* (2011) (afb. 51) nog de suggestie van bomen is te herkennen, is het werk *Moving landscape XXXIV* (2011) (afb. 52) veranderd in een abstract spel van tinten zwart en grijs op wit museumkarton. Het laatste werk herinnert aan Maulwurfs vroegere werken, doordat de sterke zwart-wit contrasten in samenwerking met de krachtige perspectivische werking, het gevoel van een explosie oproepen. De natuur lijkt letterlijk te exploderen. Vernietiging blijkt niet alleen voorbehouden aan de mens met zijn (atoom-)bommen en technische innovaties, maar is ook een kracht die in de natuur zelf aanwezig is.⁴²⁰

4.2. Licht in de duisternis: Renie Spoelstra

Renie Spoelstra zoekt in haar werken naar wat ze zelf 'het dode punt van de schommel noemt': een beeld waarin niets gebeurt maar 'dat wel al de dreiging in zich draagt van het moment ervoor of erna'.⁴²¹ Deze spanning zoekt ze op in haar tekeningen van natuurgebieden, die ze naar aanleiding van zelfgemaakte foto's of filmstills maakt. Met name in de nazomer, wanneer de schaduwen het sterkst zijn en de contrasten tussen licht en donker het grootst, gaat ze op pad om fragmenten van recreatiegebieden en bossen vast te leggen.⁴²² Deze films en foto's maakt ze niet alleen van Nederlandse, maar ook van Amerikaanse natuurgebieden. Aan de tekeningen is echter (meestal) niet te zien of ze een Amerikaans of Europees landschap afbeeldt, doordat Spoelstra specifieke kenmerken

⁴¹⁹ De Vries 2011.

⁴²⁰ Vergeleken met een werk als *Mururoa Atoll* (afb. 46), waarin nog een verstilte en harmonieuze explosie werd weergegeven, komt de expansieve kracht in het werk *Moving Landscape XXXIV* zelfs dreigender over.

⁴²¹ Website Mister Motley. De omschrijving 'het dode punt van de schommel' was tevens de titel van Spoelstra's eerste museale solotentoonstelling in het Rijksmuseum van Enschede (2014).

⁴²² Kooistra 2007.

achterwege laat.⁴²³ Ze creëert zo een algemeen idee van landschap dat zich eigenlijk overal kan bevinden.⁴²⁴ De spanning in het landschap ontstaat pas wanneer de foto of de filmstill in een donkere houtskooltekening wordt vertaald, aangezien deze in de fotografische beelden zelf nog niet aanwezig was.⁴²⁵ Naar mijn idee hangt deze spanning onlosmakelijk samen met het omgekeerde tekenprocedé dat Spoelstra hanteert. In plaats van dat ze – zoals gebruikelijk – het wit van de drager uitspaart, kalkt ze eerst het papier zwart om hier vervolgens, met behulp van een kneedgum, ganzenvaar en een katoenen lapje, licht in aan te brengen.⁴²⁶ De voorstellingen doemen dus letterlijk op uit de duisternis.

Sinds haar afstuderen in 2001 aan de (post-)Academie St. Joost (Breda), werkt ze aan haar serie *Recreatiegebieden* (afb. 53). De tekeningen in deze serie tonen – in tegenstelling tot wat de titel suggereert – geen idyllische plaatsen waar je voor je ontspanning naartoe gaat. Hoewel er geen concrete bedreigingen in het werk aanwezig zijn, roepen de getekende gebieden onheilspellende gevoelens op.⁴²⁷ Dat geldt ook voor het metersgrote werk *Recreatiegebied # 73* (2009) (afb. 54), waarin enkel een grasveldje te zien is, dat aan de achterkant door struiken wordt begrensd. Het zou zomaar een grasveldje naast de snelweg kunnen zijn, of een detail van een groot, verlaten natuurgebied. Spoelstra geeft zo weinig informatie weg aan de beschouwer, dat deze enkel kan gissen. Zelfs de vraag of we naar een nachtelijk tafereel kijken of naar een landschap overdag dat in zwart en wit is vertaald, blijkt niet eenduidig te beantwoorden, omdat de lichtbron – de zon, de maan of kunstmatige verlichting – zoals in al haar werken, niet getoond wordt.⁴²⁸ In ieder geval tonen de werken van Spoelstra duisternis, waaraan de ogen van de beschouwer, net als in een donkere ruimte, voor een moment moeten wennen.⁴²⁹ Duisternis is beangstigend omdat het veel aan ons zicht onttrekt en de beschouwer dus niet (goed) ziet wat er gebeurt. Dit is bedreigend, want zonder dat we ons ervan bewust zijn loert er vanuit de duisternis mogelijk een misdadiger of roofdier naar ons, die ons op ieder moment kan bespringen. Het is de duisternis die ervoor zorgt dat het gebied – dat overdag (in kleur) waarschijnlijk als een veilige en aangename ontspanningsplek overkomt – verandert in een sinister oord.⁴³⁰

Het onheilspellende gevoel in de werken van Spoelstra wordt versterkt door de leegte, aangezien de landschappen – net als bij Maulwurf – van mens en dier zijn ontdaan. De leegte wordt in Spoelstra's werken nog eens geaccentueerd door de aanwezigheid van felle lichtplekken binnen de duisternis. De streep kunst-, zon- of maanlicht die een strook gras voor de rij struiken in

⁴²³ Den Hartog Jager en Kramer 2009. Wanneer huizen en auto's – oftewel culturele elementen – worden weergegeven, lijkt de geografische locatie echter makkelijker aan te duiden.

⁴²⁴ Terwijl bij Maulwurf titels nog uitsluitend gaven over de locatie, geeft Spoelstra ook geen informatie weg via haar juist algemene titelaanduidingen.

⁴²⁵ Zo werkt ze bijvoorbeeld met houtskool afkomstig van wilgen uit het zuidwesten van Engeland, alsmede met houtskool dat van Amerikaanse ceders is gemaakt (en nog donkerder en vetter dan het Engelse houtskool is). In: Website avondlog.

⁴²⁶ Den Hartog Jager en Kramer 2009.

⁴²⁷ Den Hartog Jager en Kramer 2009.

⁴²⁸ Kleijn 2009, 40.

⁴²⁹ Berendse 2009, 33.

⁴³⁰ Kleijn 2009, 40.

Recreatiegebied # 73 verlicht, lijkt – zoals gebruikelijk in de beeldende traditie – de beschouwer ergens op te willen attenderen, maar blijkt enkel leegte te onthullen.⁴³¹ Het zorgt ervoor dat die leegte een diepere lading krijgt, doordat het licht een metafysische aanwezigheid suggereert.⁴³² De kunstenaar weet met behulp van (het contrast tussen) licht en donker dus enerzijds een beklemmende spanning op te roepen en anderzijds een diepere lading te suggereren. De landschappen die van zichzelf inhoud- en betekenisloos zijn, krijgen zodoende in de getekende vertaling waarde.

In het werk *Recreatiegebied # 68* (2008) (afb. 55) is opnieuw een grasveld te zien dat aan de achterkant door een rij struiken wordt begrensd. De tekening roept wederom een grimmige sfeer op, alhoewel de belichting sterk verschilt van de belichting in *Recreatiegebied # 73*. Terwijl de achtergrond zwart is en de struiken bijna in de duisternis oplossen, lijkt de voorgrond juist overbelicht. Door zwart en wit naast elkaar te plaatsen, lijkt het wit witter en het zwart zwarter – waardoor het contrast tussen beide sterker wordt. Deze uitvergroting van licht-donkercontrasten roept een dramatische spanning op in het werk, die het inerte landschap met betekenis begiftigt. De overgang tussen duisternis en licht is vrij abrupt, waardoor een breuk tussen twee werelden lijkt te ontstaan. Wanneer de ogen nog niet aan het duister gewend zijn, lijkt de tekening in eerste instantie abstract, doordat er nauwelijks een voorstelling in valt te ontwaren. Terwijl de aandacht direct op het (over-)belichte deel komt te liggen, zorgt de leegte van het grasveld ervoor dat de beschouwer al snel zijn blik naar de duistere achtergrond verschuift, in de hoop meer te kunnen gewaarworden. Al snel blijkt echter dat het onmogelijk is om, behalve de summiere aanduiding van een aantal bladeren en takken van struiken, iets in de duisternis te kunnen zien. De dramatische spanning roept echter opnieuw de gedachte op dat er zich iets in de duisternis schuilhoudt en de rust ieder moment verstoord kan worden. Omdat de tekening meer dan levensgroot is, wordt de beschouwer door het werk overmand. Tezamen met de – zoals Spoelstra zelf aangeeft – zuigende werking van de tekening, die enerzijds door het intense zwart en anderzijds door de wollige tekentechniek veroorzaakt wordt, wordt de beschouwer bijna letterlijk het werk binnengetrokken.⁴³³ Het versterkt het dreigende karakter van de tekeningen, omdat de beschouwer – zonder dat deze het wil – het gevoel krijgt door de werken te worden opgeslokt en zodoende op een plek te belanden waar deze liever niet wil zijn.

Naast haar serie *Recreatiegebieden* maakt Spoelstra ook andere werken, die echter eenzelfde thematiek hebben. Opvallend is dat ze in haar *Recreatiegebieden* nooit de aanwezigheid van mensen weergeeft. In andere werken zijn zo nu en dan echter een huis, auto of bijvoorbeeld een steiger aan het water aanwezig (afb. 56), die menselijke aanwezigheid suggereren, zonder dat de mens zelf aanwezig

⁴³¹ De Renaissancekunstenaars zetten bijvoorbeeld de chiaroscuro techniek bewust in om de nadruk in de voorstelling op het lichtste onderdeel te leggen. Dat waar het felste licht opviel was daarmee automatisch het belangrijkste onderdeel van het schilderij.

⁴³² Den Hartog Jager en Kramer 2009.

⁴³³ Kooistra 2007.

is. Zo toont het werk *House with car* (2010) (afb. 57) – zoals de titel al aangeeft – een huis met een hek waarvoor een auto staat geparkeerd. Terwijl de titel een banale voorstelling suggereert, lijkt de tekening regelrecht uit een thriller van Hitchcock te komen. Het zijn opnieuw de duisternis en het spel dat Spoelstra met sterke licht-donkercontrasten speelt waarmee ze deze (filmische) spanning weet op te roepen. Ook de wollige tekentechniek, die ervoor zorgt dat de voorstelling enigszins vervaagd wordt weergegeven, draagt bij aan de raadselachtige en dreigende uitstraling. In dit werk lijkt Spoelstra, net als Maulwurf met haar werk *Mururoa Atoll* (afb. 46), een film voor een moment op pauze te hebben gezet. Het grote verschil is echter dat Maulwurfs scène een spannend en cruciaal moment binnen de film toont, terwijl Spoelstra de film op een (relatief) onbelangrijke scène heeft stopgezet. Een misschien nog belangrijker verschil is dat, terwijl de momenten voor en na Maulwurfs scène makkelijk door de beschouwer in zijn gedachten kunnen worden aangevuld, Spoelstra's scène alleen met behulp van giswerk kan worden omkleed. Spoelstra's tekeningen zetten in mijn beleving dan ook aan tot het construeren van een eigen verhaal. Deze verhalen zullen vanwege de zwarte, duistere sfeer echter allerminst vrolijk zijn.

In het werk *House with car* is de aanwezigheid van de mens in de natuur duidelijk zichtbaar, waardoor het af lijkt te wijken van de tekeningen die enkel een natuurlijke omgeving tonen. Toch is ook in deze werken de hand van de mens te ontdekken.⁴³⁴ Zo verraaft het pad in *Recreatiegebied # 56* (2008) (afb. 58) en het olifantenpaadje in het werk *No title 55* (2007) (afb. 59) de aanwezigheid van de mens. Hetzelfde geldt voor de stukken gemaaid gras en gesnoeide struiken in de werken. Deze aanwezigheid van de mens in het landschap lijkt ook op een ander niveau in de werken aanwezig. Zoals reeds is aangegeven geeft Spoelstra het landschap, dat van zichzelf weinig tot geen betekenis heeft, inhoud door het landschap simpelweg in een getekend landschap te vertalen. In haar interview met kunsthistoricus Hans den Hartog Jager beschrijft de kunstenaar haar fascinatie voor het vermogen van natuurgebieden om menselijke stemmingen te weerspiegelen. Ze beschrijft hoe de natuur bijvoorbeeld gevoelens van eenzaamheid of vreugde kan versterken en daardoor dus als een soort projectiescherm fungeert, waarop de mens (onbewust) zijn emoties projecteert en vervolgens weerkaatst ziet worden.⁴³⁵ Spoelstra lijkt deze projecties in haar werken vast te leggen. Terwijl de mens – net als in de werken van Maulwurf – in eerste instantie de grote afwezige lijkt te zijn, blijkt deze op meerdere manieren wel degelijk aanwezig in haar tekeningen. Zowel Spoelstra als Maulwurf onderzoeken in hun werken dan ook de relatie tussen cultuur en natuur in hun lege landschappen, hoewel beiden dat op een eigen manier doen.

4.3. Het sublieme landschap

Gijsbert van der Wal haalt in het artikel 'Vele weken geteken' (2016) kunstenaar en promotor van de Nederlandse tekenkunst Arno Kramer aan, die de weergave van een desolate natuur als een algemene

⁴³⁴ Den Hartog Jager en Kramer 2009.

⁴³⁵ Den Hartog Jager en Kramer 2009.

– waarschijnlijk nationale – tendens binnen de tekenkunst opmerkt. Kramer verklaart deze fascinatie voor de natuur vanuit het stille en geïsoleerde karakter van de tekenkunst. Hij geeft aan dat tekenen ‘iets outsider-achtigs’ heeft aangezien volgens hem ‘halve zolen in psychiatrische klinieken al snel naar een potlood grijpen en een vel vol [...] maken.’⁴³⁶ Naar mijn idee heeft het geïsoleerde karakter van de tekenkunst meer te maken met het feit dat veel tekenaars graag in stilte en afgezonderd van de buitenwereld werk maken, waarvoor de natuur – zoals een afgezonderd bos of een desolaat weiland – de perfecte locatie is.

Mogelijk is de keuze voor natuurlijke (bos-)landschappen ook vanuit een breder maatschappelijk perspectief te duiden. Ton Lemaire geeft in het voorwoord van de negende druk (2007) van zijn *Filosofie van het landschap* (1970) aan, dat vanaf de jaren zeventig een toenemende interesse voor het landschap is op te merken, als gevolg van een bewustwording voor milieuproblemen en de rol van de mens daarbinnen. Mede door de ontwikkelingen binnen de ruimtevaart, die het mogelijk maakten om de planeet voor het eerst in haar geheel waar te nemen, heeft de mens meer besef en inzicht gekregen in de kwetsbaarheid en onvervangbaarheid van de planeet, waardoor de natuur een steeds prominentere status heeft gekregen.⁴³⁷ Volgens Lemaire is de mens, die zichzelf autoritair opstelt ten opzichte van de natuur, zich ervan bewust geworden dat hij zich juist meer dienstbaar tegenover de aarde moet gaan opstellen. ‘Want niet de mens is de maat van alles – zoals hij in zijn zelfoverschatting gedacht heeft-, maar de aarde is de maat van de mens.’⁴³⁸ Zoals reeds aangegeven, onderzoeken zowel Maulwurf als Spoelstra de relatie tussen cultuur en natuur in hun tekeningen. Terwijl Maulwurf de destructieve gevolgen van de (invloed van de) mens op de natuur toont, geeft ook Spoelstra – hoewel op een veel verfijndere en in eerste instantie nauwelijks zichtbare manier – het stempel van de mens in de natuur weer: via het gemaaid gras, de gesnoeide struiken en de olifantenpaadjes. Beide kunstenaars tonen daarmee, elk op hun eigen manier, de invloed van de mens op de natuur.

Hoewel Lemaire het besef van de dominantie van de natuur in eerste instantie in de jaren zeventig van de twintigste eeuw traceert, geeft hij later, in hetzelfde boek aan, dat dit bewustzijn zijn wortels in de romantiek heeft.⁴³⁹ De romantiek wordt door Lemaire als een tegenbeweging opgevat die in een tijd van toenemende industrialisatie- en moderniseringsprocessen haar heil in de natuur zocht. Romantici trokken naar buiten de natuur in om bergen te beklimmen, woeste zeeën te bevaren en diepe dalen te bewandelen. In plaats van dat ze zich opstelden als ‘superieure toeschouwer’, lieten ze zich juist ‘ten prooi [vallen] aan de onbekende machten [...] in de natuur’, die door de romantici als goddelijk

⁴³⁶ Van der Wal 2016.

⁴³⁷ Lemaire 2007, 8-9

⁴³⁸ Lemaire 2007, 10.

⁴³⁹ Lemaire voert deze vergelijking nog verder terug tot de landschappen van de zeventiende-eeuwse classicisten, wat te ver voert voor dit verslag om hier op in te gaan. In: Lemaire 2007, 37-38.

werden aangeduid.⁴⁴⁰ Hoewel het met name in de literatuur was dat de natuur werd bezongen, beeldden ook achttiende- en negentiende-eeuwse schilders de (oneindige) grootsheid en kracht van de natuur uit via hun sublieme landschapsschilderijen. In hun weergaven van weidse zeeën, steile rotswanden, dreigende luchten en duistere kloven, waarin de mens vaak als nietig werd uitgebeeld, wisten ze enerzijds gevoelens van onlust en angst, maar tegelijkertijd ook van ontzag en genot op te roepen.⁴⁴¹

Ik vermoed dat Maulwurf en Spoelstra voortborduren op deze romantische traditie, omdat ze respectievelijk een huiveringwekkende en dreigende natuur tonen, die tegelijkertijd een enorme aantrekkingskracht heeft en ervoor zorgt dat de beschouwer naar de werken wil kijken en er moeilijk zijn blik van af kan wenden. Het zijn met name hun tekentechniek en de toepassing van zwart-wit die de beschouwer verleiden naar de tekeningen te kijken en ervan te genieten, ondanks de sinistere thematiek. Beide kunstenaars lijken zich met hun werk in het domein van het sublieme te begeven. In de volgende subparagrafen onderzoek ik hoe het sublieme in het werk van Maulwurf en Spoelstra tot uiting komt en wordt gekeken naar de rol die zwart-wit hierin speelt. Ernst van Alphen's bespreking van het sublieme in het werk van Armando – in zijn boek *Armando; vormen van herinnering* (2000) – is mijns inziens bruikbaar voor de bespreking van Maulwurfs werk, ondanks dat ze niet door Armando's werk is geïnspireerd. Hetzelfde geldt voor de kunstwerken van William Turner. Daarnaast gebruik ik analyses van beeldende werken van Caspar David Friedrich en Gerhard Richter, om het sublieme in het werk van Spoelstra te kunnen bespreken.

4.3.1. Het sublieme landschap van Maulwurf: Armando en Turner.

De Nederlandse beeldend kunstenaar Armando, die naast kunstenaar onder andere ook schrijver, dichter, theatermaker, filmmaker en muzikant is, maakte vanaf het begin van de jaren zeventig landschappen die bekend staan onder de noemer *schuldige landschappen* (afb. 60). Hoewel bomen normaal gesproken als onschuldig en puur worden beschouwd, presenteert Armando ze als daders omdat ze voor hem stille en onverschillige getuigen van geweld zijn.⁴⁴² Van Alphen geeft aan dat de bomen in het werk van Armando een metaforische betekenis hebben, waarin een aanklacht tegen de mensheid besloten zit. Net als de bomen, zou de mens onverstoort voor geweld zijn.⁴⁴³ Het zijn met name de bomen aan de bosrand die Armando in 1985, in een artikel in het NRC Handelsblad naar aanleiding van het winnen van de Jacobus van Looyprijs, als schuldig verklaart:

⁴⁴⁰ Lemaire 2007, 39. Lemaire geeft aan dat God en Natuur voor sommigen samenvielen terwijl anderen de natuur enkel als een goddelijke manifestatie beschouwden, maar God nog altijd als een zelfstandige entiteit ten opzichte van de natuur zagen. Een derde mogelijkheid was dat de natuur enkel aanleiding voor een goddelijke ervaring was. In: Lemaire 2007, 41.

⁴⁴¹ Hoekstra, Knolle e.a. 2015, 11-12.

⁴⁴² Dit geldt uiteraard niet voor alle bomen, maar uitsluitend voor de bomen die aanwezig waren bij (oorlogs-)geweld. In: Van Alphen 2000, 11.

⁴⁴³ Van Alphen 2000, 10.

Ze groeien en zwijgen. Wat er ook gebeurt. Er is nogal wat gebeurd bij de bomen. Men besloep en beschoot, men ranselde en vernederde. Je zou dus kunnen zeggen dat de bomen medeplichtig zijn, zich schuldig gemaakt hebben. Maar nee: het zijn maar bomen. Die treft geen blaam. Een bosrand bijvoorbeeld. De voorste bomen moeten het een en ander gezien hebben. Die daarachter kun je nauwelijks iets kwalijk nemen, die hebben nooit iets kunnen zien. Maar de bosrand, de woudzoom, die heeft het gezien. Er zijn heel wat bosranden, her en der, van wie ik het een en ander weet.⁴⁴⁴

Armando doelt met deze laatste zin waarschijnlijk op herinneringen uit zijn eigen kindertijd, waarin hij het oorlogsgeweld van dichtbij meemaakte doordat hij vlakbij Kamp Amersfoort woonde. Toch toont geen van zijn werken een specifieke gebeurtenis uit deze tijd, maar onthullen ze, net als Maulwurfs werk, eerder een algemeen beeld van oorlog en strijd – (meestal) in zwart-wit.⁴⁴⁵ De Holocaust was zo afgrijselijk dat we er ons nauwelijks een voorstelling van kunnen maken, laat staan kunnen representeren. Armando toont daarom enkel de indexicale sporen van het geweld – de (gehavende) bomen die het oorlogsgeweld hebben gezien – en nooit de oorlog zelf.⁴⁴⁶ Het probleem met bomen is echter, dat ze de sporen van het geweld al snel uitwissen, wat volgens Armando hun schuldige karakter onderstreept. Het heeft volgens Van Alphen opnieuw een metaforische lading want, net als dat de natuur in de loop van de tijd overwoekerd raakt en de sporen van geweld verdwijnen, zorgt de werking van tijd ook in het menselijk leven ervoor dat herinneringen grotendeels vergeten raken.⁴⁴⁷

Maulwurfs installatie *Into the trees/Schlacht im Hürtgenwald 1944-1945* (afb. 39) herinnert direct aan Armando's werken, doordat de kale en afgetopte bomen de stille getuigen van de slag in Hürtgenwald ten tijde van de Tweede Wereldoorlog vormen. Na een aantal jaren zijn de bomen weer aangegroeid en is niets (of nauwelijks) meer van het oorlogsgeweld te zien. Hetzelfde geldt overigens voor de platgebombardeerde steden die door Maulwurf in haar serie *Trümmerfelder* (afb. 32-35) zijn afgebeeld. Met uitzondering van een aantal restanten die tot monument zijn gedoopt, zijn uit het puin weer nieuwe steden opgetrokken waarin ieder spoor van oorlog is uitgewist.

Van Alphen geeft aan dat Armando's werken als subliem kunnen worden opgevat. Hij onderstreept daarbij dat het niet om dezelfde sublieme ervaring als in een werk van Friedrich of Turner gaat, omdat in hun werk de nauwelijks te bevatten elementaire krachten van de natuur centraal staan. Armando gebruikt het sublieme daarentegen als een esthetische ervaring om het kwaad van de Holocaust af te kunnen beelden, die anders niet te representeren is. Aan de hand van Kants gedachtegoed uit zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) verklaart Van Alphen het sublieme in het werk van Armando. Kant

⁴⁴⁴ Van Alphen 2000, 11.

⁴⁴⁵ Van Alphen 2000, 8-9.

⁴⁴⁶ Van Alphen 2001.

⁴⁴⁷ Van Alphen 2000, 11.

onderscheidde het sublieme van het schone en beschouwde ze als tegengestelden.⁴⁴⁸ Terwijl Kant het schone aan begrensde en gevormde objecten koppelt, geeft hij aan dat het sublieme tot het domein van het vormeloze en onbegrensde hoort – vormen die vanwege hun omvang ons geestelijk vermogen te boven gaan.⁴⁴⁹ Beide roepen een vorm van welbehagen op, alhoewel het sublieme van het schone verschilt doordat deze gevoelens van welbehagen gecombineerd zijn met gevoelens van onbehagen. Het onvermogen om het onbegrensde en vormeloze te begrijpen, uit te spreken of te representeren frustreert, maar roept tevens welbehagen op, doordat het als een voorafschaduwning van het onbegrensde en vormeloze kan worden opgevat. Oftewel, een foto van de zee kan behagen ondanks dat de zee nooit in zijn geheel kan worden gerepresenteerd. Dus terwijl Armando met zijn bommen en Maulwurf met haar verwoeste landschappen niet daadwerkelijk de oorlog of specifiek de Holocaust afbeelden, weten ze door gebruik te maken van indexicale relaties – door de gevolgen ervan te tonen – toch naar de oorlog te verwijzen.⁴⁵⁰ Het maakt Maulwurfs werken indringend, omdat het geweld niet letterlijk getoond wordt, maar door de beschouwer zelf moet worden ingebeeld. Ook het monochrome palet alsmede de werkwijze – de ferme lijnen en krassen waarmee Maulwurf haar tekeningen opbouwt – roepen de associatie van geweld op, waar later in dit hoofdstuk dieper op in wordt gegaan.

Maulwurfs series *FLAK* (afb. 36-38) en *Zeppelins* (afb. 41-43) wijken af van bovengenoemde series doordat ze het (oorlogs-)geweld zelf tonen. De werken uit deze series kunnen echter ook als subliem worden opgevat, hoewel op een andere manier, waardoor ze beter via Burkes gedachtegang over het concept van het sublieme kunnen worden besproken. Net als Kant beschouwde ook Burke het sublieme en het schone als tegengestelden en gaf hij aan dat het sublieme in grote objecten verblijft en verbonden is aan intense gevoelens van angst, pijn en ontzag, terwijl het schone in kleine objecten zit en juist aangename en tedere gevoelens opwekt. Hoewel het sublieme huiveringwekkende gevoelens oproept, is er aan de andere kant ook plezier en genot aan te ontlenen doordat het gevaar op afstand wordt gehouden.⁴⁵¹ Zodoende kunnen ook de series met oorlogsgeweld en de explosie van de zeppelin behagen. De beschouwer is zich ervan bewust dat er niet daadwerkelijk sprake is van oorlog of geweld, maar dat hij naar een schilderij of tekening kijkt. Zwart-wit lijkt hierin een belangrijke rol te spelen, omdat het als vertaling of abstractie van de werkelijkheid, distantiëring oproept. Ook het schetsmatige karakter van de werken – waarbij details zoveel mogelijk achterwege zijn gelaten en alleen de fundamentele contouren en vormen worden getoond – draagt hieraan bij. Het zorgt ervoor dat de beschouwer niet het gevoel heeft daadwerkelijk in gevaar te zijn en daardoor genot kan ontlenen aan deze weergaven van angstaanjagende en gevaarlijke gebeurtenissen.

Ook de meer recente werken van Maulwurf kunnen aan de hand van Burkes concept van het sublieme worden bestudeerd. Haar tekeningen met woeste zeeën, vervaarlijke luchten en het oneindige heelal

⁴⁴⁸ Van Alphen 2000, 18-19.

⁴⁴⁹ Shaw 2006, 78. Vormeloze dingen kunnen bijvoorbeeld de zee of een bergketen zijn.

⁴⁵⁰ Van Alphen 2000, 19-20.

⁴⁵¹ Hoekstra, Knolle e.a. 2015, 11-12.

(afb. 61) laten de beschouwer voor een moment aan het grenzeloze en oneindige ruiken, zonder dat deze er zich daadwerkelijk in kan verliezen. De werken doen herinneren aan de schilderijen van de Engelse landschapsschilder Turner, enerzijds omdat hij net als Maulwurf in zijn werken een centrale rol reserveerde voor de vier elementen en het weergeven van natuurrampen, anderzijds doordat hij bewust gebruik maakte van het concept van het sublieme (afb. 62). Turner zou zelf een sublieme ervaring hebben opgedaan door zich aan de elementen van de natuur te hebben overgeleverd. De anekdote gaat dat hij zich aan de mast van een schip liet binden tijdens een storm op zee. Naast dat hij gevoelens van angst en ontzag had gevoeld, zou hij ook vervuld zijn geraakt van verrukking.⁴⁵² Het is die grootsheid van de natuur tegenover de nietigheid van de mens die hij tot uiting brengt in zijn schilderijen. Om deze nietigheid en onmacht van de mens tot uiting te brengen maakte Turner onder andere gebruik van boten, de weergave van mensen of bijvoorbeeld gebouwen, die hij in verhouding tot de natuur klein afbeeldde.

Hierin verschilt het werk van Turner met dat van Maulwurf, die geen gebruik van mensen of objecten maakt om de nietigheid in haar werk weer te geven. Maulwurf trekt daarentegen gevoelsmatig de beschouwer zelf de voorstelling in zodat deze oog in oog staat met de grootsheid en de krachten van de natuur. Door (meestal) op een metersgroot formaat te werken of voor een ruimtevullende installatie te kiezen weet ze de beschouwer met haar tekeningen te overweldigen zodat deze voor een moment daadwerkelijk het gevoel krijgt zich in die storm op zee te begeven of naar de oneindigheid van het heelal te kijken. Het is tevens het zwart-wit idioom dat in mijn beleving hierin een belangrijke rol speelt. De gitzwarte vlakken in de werken hebben een zuigende kracht die de beschouwer het beeldend werk binnenhalen (afb. 47 en 61). Eenzelfde kunstgreep wordt door Turner toegepast door draaikolken in zijn werken af te beelden (afb. 62). Paul Knoke geeft in zijn artikel 'Turner en de traditie van het sublieme. De kunstenaar, de vier elementen en het sublieme' (2015) aan dat dit afwijkend is voor het domein van het sublieme, omdat er zodoende te weinig afstand tussen de beschouwer en het werk wordt opgeroepen om zelfbehoud te kunnen garanderen. Aan de andere kant zegt Knoke, zonder een verdere verklaring te geven, dat de beschouwer zich ervan bewust is naar een schilderij te kijken en de afstand zodoende dus toch gegarandeerd wordt.⁴⁵³ In het geval van Maulwurf wordt deze afstand niet alleen opgeroepen door het feit dat het een tekening is, maar is het naar mijn idee opnieuw het zwart-wit dat – naast dat het een zuigende werking heeft – tegelijkertijd ook voor afstand zorgt. Net als in het vroege werk van Maulwurf zorgt het voor een abstrahering van de werkelijkheid die in kleur is, waardoor de beschouwer zich er minder mee kan vereenzelvigen. En waarschijnlijk wil de beschouwer zich er ook niet mee vereenzelvigen omdat zwart-wit binnen de context van het werk associaties met geweld oproept. Via zwart-wit weet Maulwurf de beschouwer

⁴⁵² Hoekstra, Knolle e.a. 2015, 11-13, 175.

⁴⁵³ Hoewel Knoke niet verklaart waarom, zou het publiek ook bij de beschouwing van een werk van Turner ervan bewust zijn dat deze naar een schilderij kijkt en niet naar de werkelijkheid. Mogelijk is het de geschilderde uitstraling, het (relatief) kleine formaat van de werken en opnieuw de abstrahering van de werkelijkheid die hieraan bijdragen. In: Hoekstra, Knolle e.a. 2015, 11.

dus enerzijds te behagen en het werk in te trekken, maar tegelijkertijd ook af te stoten en op afstand te houden.

Het is de voortdurende wisselwerking tussen schoonheid en gevaar die zowel het werk van Turner als Maulwurf fascinerend maakt. Beide kunstenaars spelen het spel tussen beide elementen op een andere manier, wat grotendeels te verklaren is door hun verschil in werkwijze. Terwijl Turner zijn schilderijen uit snelle, kleurrijke schilderstreken opbouwde, bouwt Maulwurf haar tekeningen zorgvuldig op in een palet van zwart, grijs en wit. Turner putte voor het maken van zijn werken uit zijn eigen, emotionele ervaringen, terwijl Maulwurf veeleer op een rationele wijze foto's en ander beeldmateriaal ontleedt en vervolgens weloverwogen in een tekening omzet. De expressieve werken van Turner appelleren daardoor meer aan het vormloze, zoals door Kant aan het domein van het sublieme werd verbonden, waartegen de landschappen van Maulwurf beheerst, goed geproportioneerd en harmonieus overkomen. De scheidingslijn tussen het schone en het sublieme blijkt dun. Maulwurf lijkt via het domein van het schone de beschouwer voor haar werk te verleiden, om deze vervolgens bij een nauwkeurige bestudering te confronteren met zijn kwetsbaarheid. Burke gaf aan dat het schone een gevaar vormt voor het sublieme, doordat diegene die schoonheid ervaart tot affectie wordt verleid en zich niet bewust is van gevaar, en daardoor zonder het te beseffen (en dus zonder zelfbehoud) richting de dood gaat.⁴⁵⁴ Natuurlijk is er bij het werk van Maulwurf nooit sprake van echt gevaar, maar weet ze, door bewust een spel tussen het schone en het sublieme te spelen – waarvoor ze (onder andere) de aantrekkende en afstotende werking van zwart-wit op een ingenieuze manier weet in te zetten – beschouwers een spiegel voor te houden. Ze maakt hen ervan bewust dat ook zij door (de schoonheid van) destructie worden aangetrokken.

4.3.2. Het sublieme landschap van Spoelstra: Friedrich en Richter

In de tekeningen van Spoelstra zijn geen angstaanjagende stormen, onweersbuien of onheilspellende luchten afgebeeld, noch dragen de afgebeelde bomen, grasvelden of struiken de sporen van geweld. De landschappen stralen ook geen oneindige grootsheid uit; sterker nog, het zijn vaak – zoals de titel *Recreatiegebied* suggereert – afgebakende stukken grond of meren die voor de mens te overzien zijn. Terwijl het sublieme zich openlijk in het werk van Maulwurf onthult, zit het in de werken van Spoelstra eerder onderhuids. Met haar werken weet de kunstenaar een sfeer te creëren die ervoor zorgt dat je als beschouwer je adem inhoudt, omdat de verwachting is dat er elk moment iets kan gaan gebeuren. Er gebeurt echter niets, en er zal ook niets gaan gebeuren. Spoelstra weet door enkel een foto of filmstill van een landschap in een tekening te vertalen, sublieme gevoelens op te roepen. Die sublieme gevoelens zijn niet, zoals bij het schone, verbonden aan een kwaliteit van het object, maar zijn een ervaring van de menselijke geest. Hierin lijkt Spoelstra's keuze om uitsluitend in zwart-wit te

⁴⁵⁴ Shaw 2006, 59-60.

werken, een belangrijke rol te spelen. Het zijn de gitzwarte plekken in de tekeningen die een duistere sfeer oproepen, omdat ze iets aan het oog van de beschouwer willen onttrekken. Het maakt deze plekken tevens aantrekkelijk omdat de beschouwer wil weten wat er zich in de duisternis schuilhoudt. Net als in het werk van Maulwurf, lijkt ook Spoelstra in haar tekeningen via zwart-wit de beschouwer te verleiden alsook af te stoten. Arno Kramer geeft in zijn artikel 'Mogelijke tijd' (2009) aan dat Spoelstra een spel met ons speelt door de suggestie op te wekken dat in de donkere plekken van de tekeningen meer gebeurt dan we zien, maar zich alleen in ons hoofd afspeelt.⁴⁵⁵

Deze bovennatuurlijke lading in het werk van Spoelstra kan ook aan de hand van Burkes concept van het sublieme worden besproken. De verhullende duisternis vormt een bron van gevaar, doordat het, zoals reeds is aangegeven, de suggestie opwekt iets (gevaarlijks) te verhullen voor de beschouwer.⁴⁵⁶ Spoelstra tekent plekken waar de meeste beschouwers liever niet willen vertoeven. En toch wordt de beschouwer (ongewenst) onderdeel van het landschap, doordat de kunstenaar, net als Maulwurf, gebruik maakt van de zuigende werking van het zwart en de metersgrote afmetingen van het papier. Opnieuw is het het abstractieproces – in dit geval met name door de toepassing van zwart-wit – en het bewustzijn dat de beschouwer naar een tekening van een landschap kijkt, die ervoor zorgen dat van deze angst ook kan worden genoten.

De leegte is opvallend in de werken van Spoelstra. Grasvelden met her en der een struik of de weergave van een meer met enkel een steiger bieden weinig (afwisseling in) visuele elementen, wat door het monochrome karakter van de werken wordt onderstreept. Ze herinneren vanwege hun leegte aan Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1808-1810) (afb. 63). Los van dat Friedrich in zijn werk de oneindigheid van de zee tegenover de nietigheid van de monnik uitbeeldt, heeft ook hij een leeg landschap weergegeven waarin de grote stroken strand, zee en lucht enkel door de kleine weergave van een monnik worden onderbroken. Heinrich von Kleist geeft naar aanleiding van de leegte in Friedrichs werk aan dat hierdoor 'het fenomenologische "zien" [...] vrij baan maakt voor een "innerlijk zien"'.⁴⁵⁷ Het biedt de mogelijkheid voor een diepere beschouwing van de werken, die voorbij de visuele weergave van het landschap gaat. Het is precies dat waarnaar beide kunstenaars op zoek zijn in hun werk: een diepere lading. Doordat de leegte ruimte biedt voor de projectie van de menselijke geest, wordt de beschouwer gestimuleerd om zelf een diepere lading aan deze werken te geven.⁴⁵⁸ Zoals reeds aangegeven, zorgt het donkere palet ervoor dat deze diepere lading allerminst vrolijk is.

Ook Gerhard Richter geeft aan dat landschappen zelf geen verstand of geest hebben, maar enkel door de projectie van de mens betekenis krijgen. Een landschap kan dus mooi, maar ook huiveringwekkend genoemd worden, omdat de mens deze aspecten erin ziet of beter gezegd, eraan toekent. Juist omdat het landschap als een blanco projectiescherm kan worden ingezet, is het volgens

⁴⁵⁵ Den Hartog Jager en Kramer 2009.

⁴⁵⁶ Madelein 2007.

⁴⁵⁷ Von Kleist in Van Alphen 2000, 166.

⁴⁵⁸ Van Alphen 2000, 166-167.

Richter geschikt om er een diepere lading aan te geven.⁴⁵⁹ In zijn *Landschaft bei Hubbelrath* (1969) (afb. 64) toont hij, net als Spoelstra en Friedrich, een landschap waarin weinig te zien is en waarin het opnieuw aan de beschouwer is om er zijn persoonlijke ervaringen aan te koppelen.⁴⁶⁰ Richter baseerde zich voor zijn werk op een foto. Door de foto na te schilderen benadrukt Richter het verschil tussen de fotografie en schilderkunst. Terwijl een foto een indexicale relatie tot de werkelijkheid heeft, is deze in een schilderij afwezig, wat door Richter benadrukt wordt door in het schilderij de foto onscherp weer te geven.⁴⁶¹ Omdat in het schilderij niet langer de (indexicale relatie tot de) werkelijkheid centraal staat, kan de beschouwer zich op andere facetten van het werk richten. Zoals Richter zelf aangaf tijdens een interview met Irmeline Lebeer in 1973:

Ich habe in einem unscharfen Bild noch nie etwas vermisst. Im Gegenteil, man sieht viel mehr darin als in einem scharfen Bild. Eine mit Genauigkeit gemalte Landschaft zwingt uns, eine bestimmte Anzahl deutlich unterscheidbarer Bäume zu sehen, während man in einer unscharfen Landschaft eine beliebige Anzahl von Bäumen erkennen kann. Das Bild ist offener.⁴⁶²

Via zijn onscherpe schilderijen poogt Richter de werkelijkheid te overstijgen. Hoewel de kunstenaar zich baseert op een foto alsook gebruik maakt van een fotografisch effect – onscherpte – probeert hij in zijn werk de verschillen tussen schilderkunst en fotografie uit te spelen. Richter geeft aan dat de schilder via het domein van het sublieme, de beschouwer het onrepresenteerbare kan laten ervaren.⁴⁶³ Spoelstra, die zich net als Richter op foto's baseert voor haar werken, is naar eigen zeggen niet uit op deze confrontatie tussen fotografie en tekenkunst. Het gaat haar daarentegen 'meer om de gelaagdheid van de werkelijkheid zelf'.⁴⁶⁴ Net als Richter heeft ze echter wel haar tekeningen nodig om die gelaagdheid weer te kunnen geven, aangezien ze die via de foto's zelf niet te pakken krijgt. Waar Richter onscherpte gebruikt, zet Spoelstra zwart-wit in om die gelaagdheid van de werkelijkheid te tonen.

4.4. De essentie van destructie en leegte

In een uitzending van het televisieprogramma *Panorama Pijbes* gaat kunstverzamelaar Dirk Berghout met kunsthistoricus Wim Pijbes in gesprek over het werk van Maulwurf. Berghout weet de kracht van Maulwurfs werk goed uit te drukken met zijn opmerking: 'wat ik zo bijzonder vind is dat ze met minimale middelen, een vel wit karton en wat houtskool – minder kan eigenlijk niet, zoveel weet te

⁴⁵⁹ Van Alphen 2000, 175-176.

⁴⁶⁰ Het werk herinnert zelfs sterk aan Friedrichs *Mönch am Meer*, alhoewel de monnik is ingewisseld voor een verkeersbord en het strand en de zee voor een heuvellandschap.

⁴⁶¹ Zoals in het eerste hoofdstuk is aangegeven kan ook bij foto's, met name bij digitale foto's, die indexicale relatie ontbreken.

⁴⁶² Van Alphen 2000, 175. Duits citaat afkomstig uit website Gerhard Richter, zie: <https://www.gerhard-richter.com/de/quotes/subjects-2/photo-paintings-12>

⁴⁶³ Van Alphen 2000, 176.

⁴⁶⁴ Den Hartog Jager en Kramer 2009.

bereiken.⁴⁶⁵ Deze gemaakte opmerking zou net zo goed over het werk van Spoelstra kunnen gaan. Beide kunstenaars kiezen bewust voor de eenvoud van het tekenmedium en weten met enkel een witte drager en een stuk houtskool of krijt tekeningen met een grote zeggingskracht te maken. Door ervoor te kiezen om in zwart-wit te werken komt de nadruk op de inhoud en de vorm van het werk te liggen.

Het biedt Maulwurf de mogelijkheid om in haar werken tot de essentie van destructie te komen. Destructie die ze niet alleen inhoudelijk weergeeft – door de gevolgen ervan te tonen – maar ook letterlijk toont of zelfs voelbaar maakt, door de dragers met scherpe voorwerpen en schuurpapier te bewerken. Jeroen Dijkstra vat Maulwurfs werkwijze in zijn artikel ‘Raquel Maulwurf – the catharsis of repetition’ (2006) dan ook op als een (artistieke) strijd die volgens hem, zoals de titel van zijn artikel aangeeft, een bevrijdende, catharsische werking op de kunstenaar heeft.⁴⁶⁶ Dijkstra ziet Maulwurfs (artistieke) strijd terug in haar tekenproces, dat hij als radicaal opvat omdat ze met haar houtskool letterlijk de pure en onschuldige witte drager aanvalt en geweld aandoet.⁴⁶⁷ Maulwurf werkt wekenlang aan een tekening door via een continu proces houtskool aan te brengen, weg- of uit te vegen, te fixeren en vervolgens weer te betekenen om uiteindelijk de houtskooltekening met een vet stuk (olie-)krijt te accentueren.

Het zijn deze handelingen die zichtbaar zijn in de tekeningen van Maulwurf. De beschouwer die voor haar werk staat kan grotendeels zien en mogelijk zelfs voelen hoe het werk tot stand is gekomen en wordt dus getuige van Maulwurfs artistieke en deels destructieve strijd. Dit inzicht in de totstandkoming van het beeld is, zoals in het derde hoofdstuk van dit verslag is aangegeven, inherent aan het medium tekenkunst. De beschouwer lijkt getuige te zijn van het ontstaansproces en kan voor zijn gevoel de tekening met zijn ogen opnieuw construeren. Het is niet de uitbeelding, maar de activiteit van het betekenen en bewerken van de drager die in de werken centraal staan. Destructie wordt voelbaar in de kracht en energie waarmee Maulwurf haar dragers heeft bewerkt. Het is veeleer in de werkwijze dat een sfeer van geweld wordt opgeroepen dan via de inhoud, waarin enkel de gevolgen van een strijd in een geabstraheerde beeldtaal wordt getoond.

Opnieuw kan een vergelijking met het werk van Armando worden gemaakt, aangezien ook hij geweld en destructie zowel inhoudelijk, maar bovenal via zijn werkwijze verbeeldde. Armando maakte gebruik van een expressieve impastotechniek waarmee hij dikke klodders zwarte en witte verf – vaak gemengd met zand of stof – op het doek smeerde. Hiervoor gebruikte hij meestal geen kwast, maar een mes, waarmee hij het doek letterlijk bekraste. Net als in de werken van Maulwurf tonen de werken inhoudelijk alleen ‘indexen van geweld’ en is het met name in de werkwijze dat het geweld zichtbaar wordt.⁴⁶⁸ ‘Het is op dit materiële niveau dat de narrativiteit van zijn werk gestalte krijgt [...] [en er] [...] een spanning [ontstaat] tussen een indexicale uitbeelding van geweld en het schilderij als

⁴⁶⁵ Uitzending Panorama Pijbes 12 april 2017.

⁴⁶⁶ Dijkstra, Perretta en Roos 2006, 9.

⁴⁶⁷ Dit herinnert tevens aan Dirk Lauwaerts gedachten over het medium tekenkunst, zoals in het derde hoofdstuk is besproken.

⁴⁶⁸ Van Alphen 2000, 36.

oppervlak dat onderhevig is aan geweld.⁴⁶⁹ Van Alphen zegt dat Armando zelf dader is geworden, omdat hij geweld inzet voor het maken van zijn beeldend werk. Ook Maulwurf lijkt ten prooi te zijn gevallen aan de menselijke drang tot destructie, die ze juist in haar werk bevraagt en centraal stelt.⁴⁷⁰

Geweld wordt in het werk van beide kunstenaars ook voelbaar door de sterke zwart-wit contrasten die ze gebruiken. Van Alphen geeft aan dat de relatie tussen een witte achtergrond en een zwarte representatie op de voorgrond door Armando is omgedraaid. Het wit in zijn werken gaat een relatie met het zwart aan, waardoor het wit zowel voor- als achtergrond wordt.⁴⁷¹ Eenzelfde relatie tussen zwart en wit is in de werken van Maulwurf op te merken. Het wit van de drager is niet het wit van een achtergrond, maar krijgt juist een prominente plaats in de werken.

In tegenstelling tot Maulwurf, maakt Armando soms ook werken in kleur. Zo heeft hij in de meeste werken van de series *Körperlich* (afb. 65) en *Damals* (afb. 66) (dat in het Duits destijds betekent) naast wit en/of zwart, rood gebruikt, wat de werken een andere uitstraling en betekenis geeft dan de werken die uitsluitend zwart-wit zijn. Rood herinnert – binnen de context van Armando's oeuvre en de titels van beide series – bijna onvermijdelijk aan bloed. Rood trekt direct de aandacht en geeft een theatrale dimensie aan het werk. Het zorgt ervoor dat de beschouwer de werken op een andere manier bekijkt, omdat de aandacht minder op de inhoud, de vorm en de totstandkoming van het schilderij ligt, die juist in de zwart-witte werken centraal stonden.

In het werk van Spoelstra zorgt het zwart-witte idioom voor een concentratie op de totstandkoming van de tekeningen. In tegenstelling tot de meeste andere tekenaars kalkt zij, zoals reeds is aangegeven, haar metersgrote vellen papier meestal vol met houtskool, om vervolgens letterlijk licht in de duisternis aan te brengen. Net als het werkproces, ziet de beschouwer in eerste instantie duistere werken waarin zich, wanneer de ogen aan het donker gewend zijn, summier een voorstelling onthult, een voorstelling die, zoals is aangegeven, leeg en climaxloos is. Deze leegte en climaxloosheid worden door Spoelstra's werkwijze geaccentueerd. Door te werken met minimale middelen en in zwart en wit komt de nadruk nog meer op de inhoud en dus op de leemte van het werk te liggen. Niets leidt de beschouwer af. Via het monochrome idioom weet ze tevens afstand en koelheid in haar werken op te roepen, waarmee de kunstenaar haar werken geen persoonlijke emotionele lading geeft en ruimte biedt aan de beschouwer om zijn eigen ervaringen op het werk te projecteren – die, zoals aangegeven, (mede) door het zwart-wit palet beïnvloed worden. Door in het zwarte houtskool te gummen en te vegen en dus geen gebruik te maken van een stylus, lijkt ze zelfs haar eigen handschrift te verbergen. Ze veegt lijnen uit en maakt de voorstelling ietwat wazig, waardoor de hand van de kunstenaar moeilijk te ontdekken valt. Net als Maulwurf destructie voelbaar maakt via haar werkwijze, tekent Spoelstra letterlijk leegte. Zwart-wit biedt beide kunstenaars dus de mogelijkheid om zich toe te

⁴⁶⁹ Van Alphen 2000, 43.

⁴⁷⁰ Van Alphen 2000, 46.

⁴⁷¹ Van Alphen 2000, 45.

leggen op de essentie van hun werk en laat hen hun thematiek op meerdere niveaus, zowel inhoudelijk als in hun tekentechniek, tot uiting brengen. Het is door middel van deze reducering dat ze hun werken kunnen intensiveren en hun werken een verstilde kracht uitstralen.

Conclusie

De in dit onderzoek besproken kunstenaars Marcel van Eeden, Rinus Van de Velde, Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra, kiezen alle vier voor de autonome tekenkunst, die als medium sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw in opkomst is geraakt. Ofschoon de hedendaagse, autonome tekening wordt gekenmerkt door een diversiteit aan vormen en materialen, kiezen bovengenoemde tekenaars ervoor – net als veel tijdgenoten – om (bijna) uitsluitend in zwart-wit te werken. Het roept de vraag op waarom de hedendaagse tekenaar voor dit monochrome idioom kiest, en welke consequenties het werken in zwart-wit voor (de betekenis van) hun beeldend werk heeft. Deze vragen blijken niet eenduidig te beantwoorden, maar behoeven een genuanceerd antwoord.

Zoals blijkt uit het theoretisch kader van deel I, lijkt de keuze voor zwart-wit vooral een nostalgische reactie op maatschappelijke ontwikkelingen in de twintigste en eenentwintigste eeuw te zijn. Enerzijds is de keuze voor het monochrome palet een respons op onze gedigitaliseerde samenleving die, zoals Jameson aangaf, haar historisch besef is kwijtgeraakt. Anderzijds is het een reactie op de hyperrealistische samenleving die, zoals door Baudrillard is beschreven, haar referentiekaders met de werkelijkheid verloren heeft. Zwart-wit kan hierbij als een (esthetisch) effect worden ingezet om een sfeer van het verleden op te roepen, en als middel worden gebruikt om een gevoel van (documentaire) waarheid en authenticiteit op te wekken. Niet alleen de keuze voor zwart-wit, maar ook de keuze voor de autonome tekening lijkt te passen binnen deze zoektocht naar authenticiteit en oprechtheid, omdat een tekening – in relatie tot de eigentijdse (digitale) mediatechnieken – openheid geeft over het handschrift van de tekenaar en diens werkproces.

In het tweede hoofdstuk, waarbij is ingegaan op de tekenaars Marcel van Eeden en Rinus Van de Velde, blijkt inderdaad dat zij hun zwart-wit palet enerzijds inzetten als een middel om een gevoel van authenticiteit en (documentaire) waarheid op te roepen. Anderzijds tonen beide kunstenaars in hun werk dat zwart-wit een kunstmatig effect is dat enkel de schijn van objectiviteit oproept. Zwart-wit wordt door beide kunstenaars als een filmisch effect ingezet om een gevoel van spanning of *suspense* op te roepen. Het spel tussen feit en fictie dat zowel door Van Eeden als Van de Velde inhoudelijk in hun werk wordt gespeeld, lijkt dus te worden bekrachtigd, of zelfs op een eigen niveau te worden uitgespeeld, via het monochrome palet dat beide kunstenaars hanteren.

De keuze voor zwart-wit heeft voor zowel Van Eeden als Van de Velde ook een praktische component, aangezien het werken in zwart-wit een gevolg van hun materiaalkeuze is: respectievelijk negropotlood en houtskool. Zwart-wit biedt voor beide kunstenaars tevens een vorm van eenvoud en restrictie, omdat kleur teveel afleidt en het werkproces vertraagt. Voor beide kunstenaars levert het werken in zwart-wit een gevoel van vrijheid op. Waar Van Eeden deze vrijheid vindt in de mogelijkheid om overal en altijd te kunnen tekenen, ziet Van de Velde deze vooral in het uitdiepen van alle mogelijkheden binnen de restrictie van het zwart-wit palet. Zwart-wit biedt beide kunstenaars ook de vrijheid om een eigen werkelijkheid op te bouwen die losstaat van de echte werkelijkheid, die

in kleur wordt waargenomen. Tot slot wordt zwart-wit door beide tekenaars ingezet als bindmiddel, waarmee ze enerzijds afzonderlijke elementen binnen een tekening aan elkaar kunnen binden en anderzijds samenhang tussen de afzonderlijke werken in een serie kunnen oproepen.

In het theoretisch kader van deel II blijkt de keuze voor zwart-wit ook door het tekenmedium zelf te worden gevoed. De meeste (traditionele) tekenmaterialen zijn van zichzelf al grijs of zwart, omdat ze uit aardmaterie bestaan. Daarnaast onderstreept zwart-wit het elementaire en pure karakter van de tekenkunst, aangezien zwart-wit niet of nauwelijks afleidt, maar ervoor zorgt dat de nadruk op de inhoud en de vorm van het werk komt te liggen. Een tekening in zwart-wit kan als een abstractie van de werkelijkheid worden opgevat, aangezien deze in kleur is. Omdat het zwart-wit beeld afwijkt van onze wereld (waargenomen) in kleur, kan het zwart-wit beeld als een vorm van visuele articulatie worden beschouwd, en weet het zodoende de aandacht van de beschouwer te trekken.

In het vierde hoofdstuk is ingegaan op het beeldend werk van Raquel Maulwurf en Renie Spoelstra, die beiden de inhoud van hun werk ondersteunen door voor zwart-wit te kiezen. Zwart-wit legt de nadruk op de vorm, de werkwijze en de inhoud van hun tekeningen, waardoor ze de thematiek van hun werk in al deze facetten tot uiting kunnen laten komen. Tevens weten beide tekenaars, door gebruik te maken van zwart-wit, de beschouwer enerzijds te verleiden om naar hun werk te kijken en zelfs het werk in te zuigen, maar roept datzelfde zwart-wit anderzijds ook afstand op en stoot het de beschouwer af – omdat het losstaat van diens werkelijkheid in kleur. Het monochrome palet ondersteunt op deze manier de sublieme gevoelens die beider werken oproepen.

De keuze voor Van Eeden, Van de Velde, Maulwurf en Spoelstra om in zwart-wit te werken lijkt dus allesbehalve willekeurig, of op zijn minst gezegd niet zonder gevolgen voor de betekenis van hun werk. Door in zwart-wit te tekenen, lijken ze, al dan niet bewust, een manier gevonden te hebben om in onze gedigitaliseerde mediaomgeving (ogenschijnlijk) oprechte tekeningen te maken waarin ze, zonder opsmuk, tot de kern van hun werk weten door te dringen. De tekenaars maken als het ware gebruik van twee oude, hoewel historisch gezien ondergeschikte bekenden uit de kunstgeschiedenis: de tekening en het zwart-wit beeld, waarmee ze zich bewust of onbewust lijken af te zetten tegen een (kunst-)wereld die door kleur, snelheid, hyperrealiteit, oppervlakkigheid en digitale media wordt gekarakteriseerd; een (kunst-)wereld waarin (bijna) alles kan en mag. Hoewel zwart-wit als een restrictie kan worden opgevat, lijken alle vier de tekenaars het juist bewust als een middel in te zetten om zichzelf te verlossen van dit juk van de vrijheid.

Afbeeldingen



Afb. 1

Louis-Léopold Boilly, *Une jeune fille à la fenêtre*, na 1799, olieverf op doek, 55,2 x 47,5 cm., National Gallery Londen.

In: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/louis-leopold-boilly-a-girl-at-a-window>



Afb. 2

Richard Long, *A Line Made By Walking*, 1967, foto (van een performance), 82,5 x 112,5 cm., Tate / National Galleries of Scotland.

In: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>



Afb. 3

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning drawing*, 1953, sporen van een tekening op papier, 64.14 x 55.25 cm., San Francisco Museum of Modern Art.

In: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>

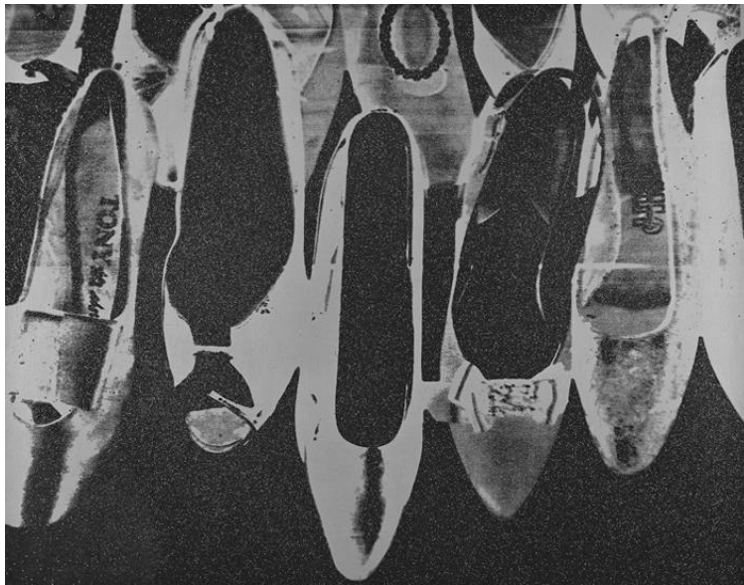


Afb. 4.

Vincent van Gogh, *Schoenen*, 1886, olieverf op doek, 38.1 x 45.3 cm., Van Gogh Museum.

Bron afbeelding: Website Van Gogh museum.

<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0011V1962>

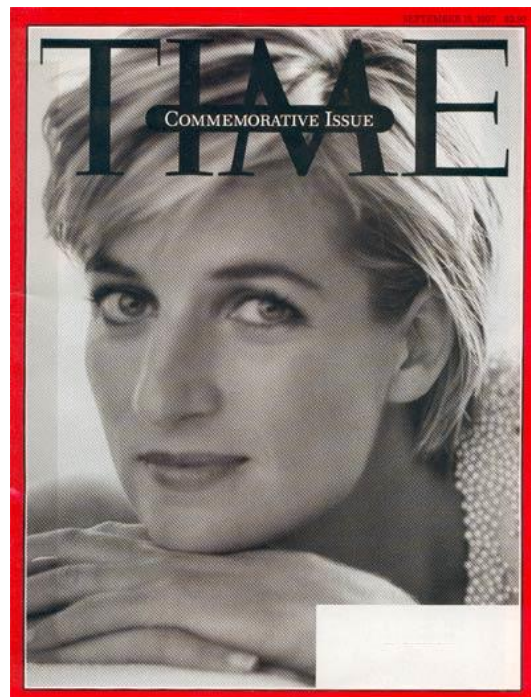


Afb. 5.

Andy Warhol, *Diamond Dust Shoes*, 1980, zeefdruk, afmetingen onbekend, huidige verblijfplaats onbekend.

Bron afbeelding:

http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/examples/warhol_Jameson.htm



Afb. 6a en 6b

3a. Cover Time 8 september 1997.

3b. Cover Time 15 september 1997.

Bron: Time.com



Afb. 7a

Marcel van Eeden, *Segbroeklaan*, 1999, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: <http://www.michielsemorel.nl/omkering-de-tijd-marcel-van-eeden/>



Afb. 7b

Marcel van Eeden, untitled, 1997, negropotlood op papier, 19 x 14 cm., collectie onbekend.

In: <http://www.michielsemorel.nl/omkering-de-tijd-marcel-van-eeden/>



Afb. 8a

Marcel van Eeden, *Sammlung Boryna*, 2009, potlood op papier, afmetingen onbekend, Gemeentemuseum Den Haag.

In: http://www.stroom.nl/activiteiten/tentoonstelling.php?t_id=6411236



Afb. 8b

Marcel van Eeden, *Sammlung Boryna*, 2009, potlood op papier, afmetingen onbekend, Gemeentemuseum Den Haag.

In: <https://i0.wp.com/www.lost-painters.nl/wp-content/uploads/Marcel-van-Eeden-Sammlung-Boryna-Installatie-van-66-werken-op-papier-en-2-sculpturen-8.jpg>



Afb. 8c

Marcel van Eeden, *Sammlung Boryna*, 2009, potlood op papier, afmetingen onbekend, Gemeentemuseum Den Haag.

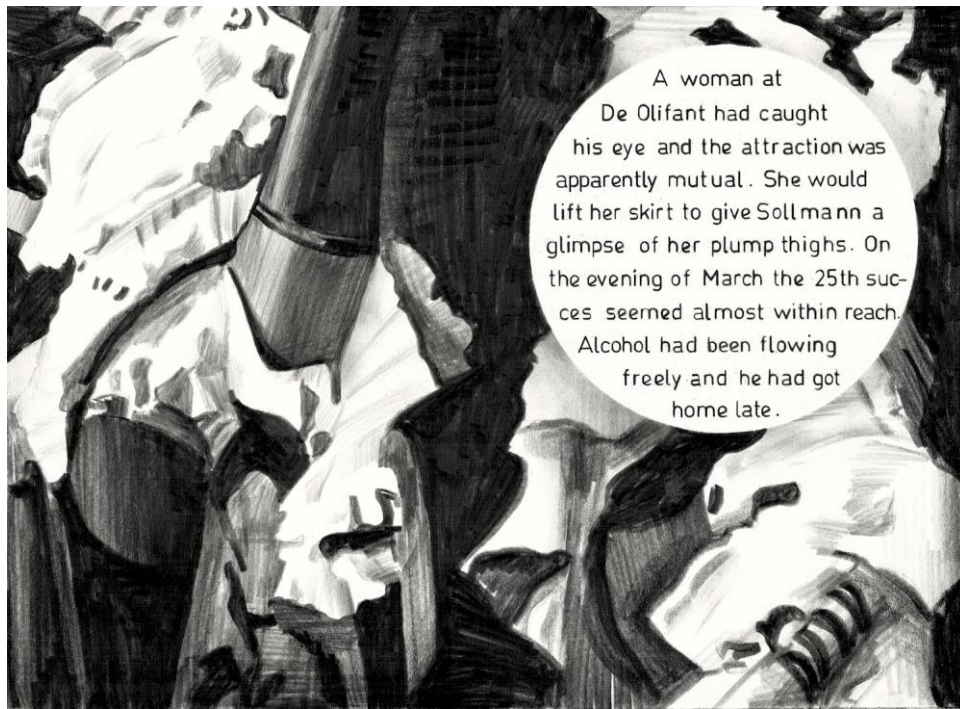
In: <https://i0.wp.com/www.lost-painters.nl/wp-content/uploads/Marcel-van-Eeden-Sammlung-Boryna-Installatie-van-66-werken-op-papier-en-2-sculpturen-8.jpg>



Afb. 8d

Marcel van Eeden, *Sammlung Boryna*, 2009, potlood op papier, afmetingen onbekend, Gemeentemuseum Den Haag.

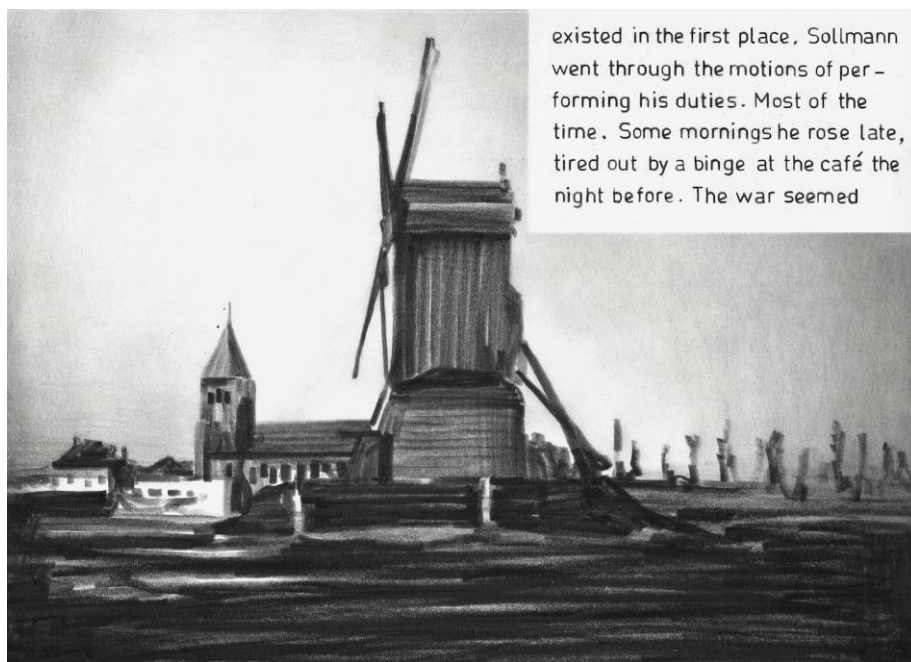
In: <https://i0.wp.com/www.lost-painters.nl/wp-content/uploads/Marcel-van-Eeden-Sammlung-Boryna-Installatie-van-66-werken-op-papier-en-2-sculpturen-8.jpg>



Afb. 9a

Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

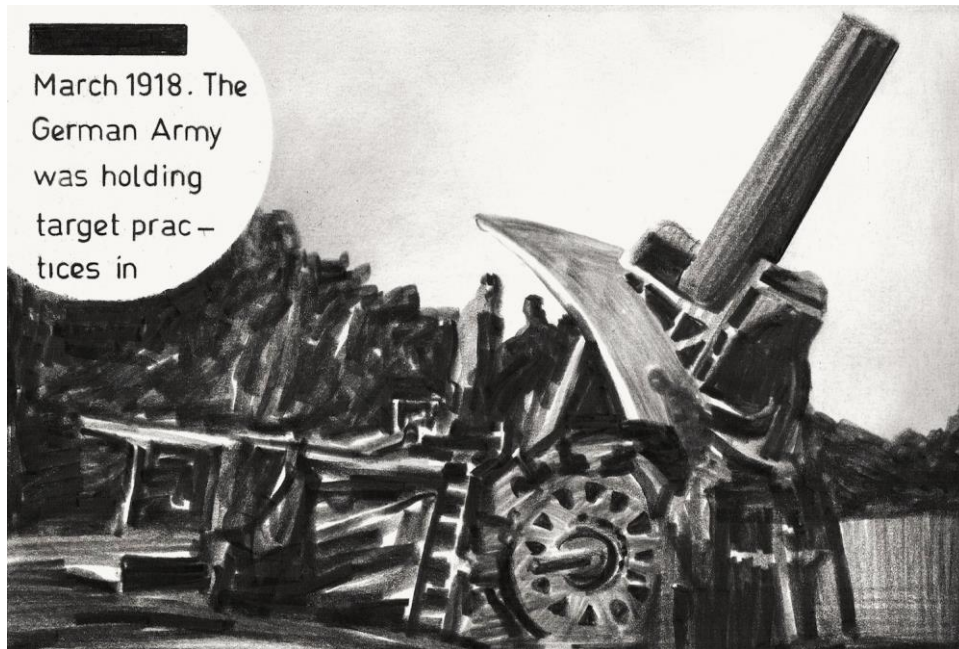
In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/n-50-51-409-e-3-24-13->



Afb. 9b

Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/n-50-51-409-e-3-24-13->



Afb. 9c

Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/n-50-51-409-e-3-24-13->



Afb. 9d

Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/n-50-51-409-e-3-24-13->

the children, saw the grenade, and
froze. Throw it into the water, he cried.



Afb. 9e

Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/n-50-51-409-e-3-24-13->



Afb. 9f

Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, inkt op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

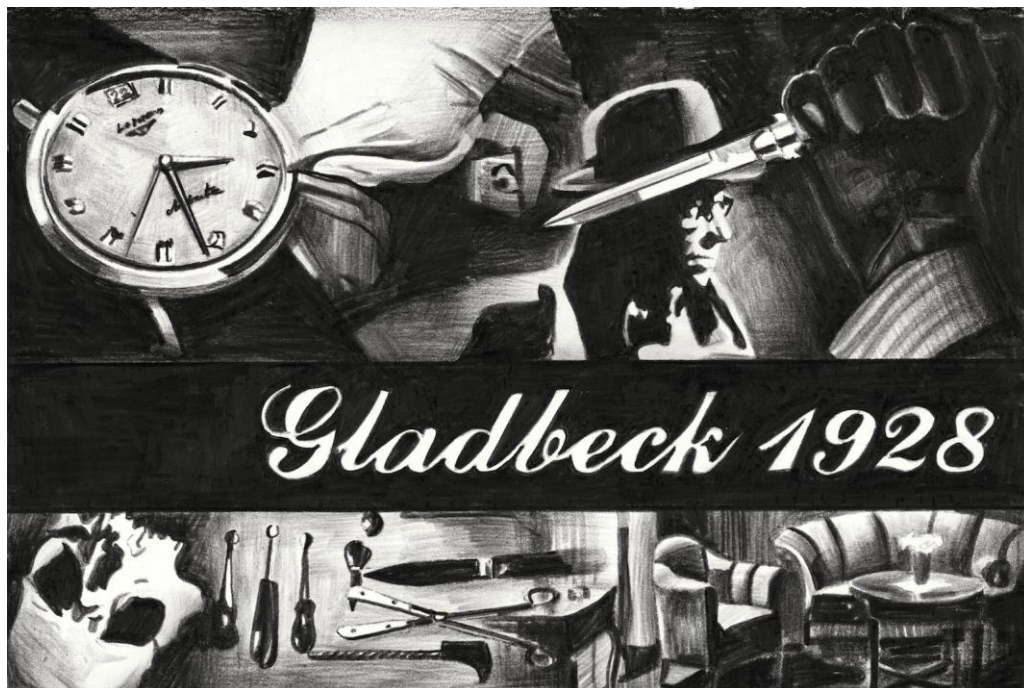
In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/n-50-51-409-e-3-24-13->



Afb. 9g

Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, inkt op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/n-50-51-409-e-3-24-13->



Afb. 10

Marcel van Eeden, *Gladbeck 1928*, 2013, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/gladbeck-1928>

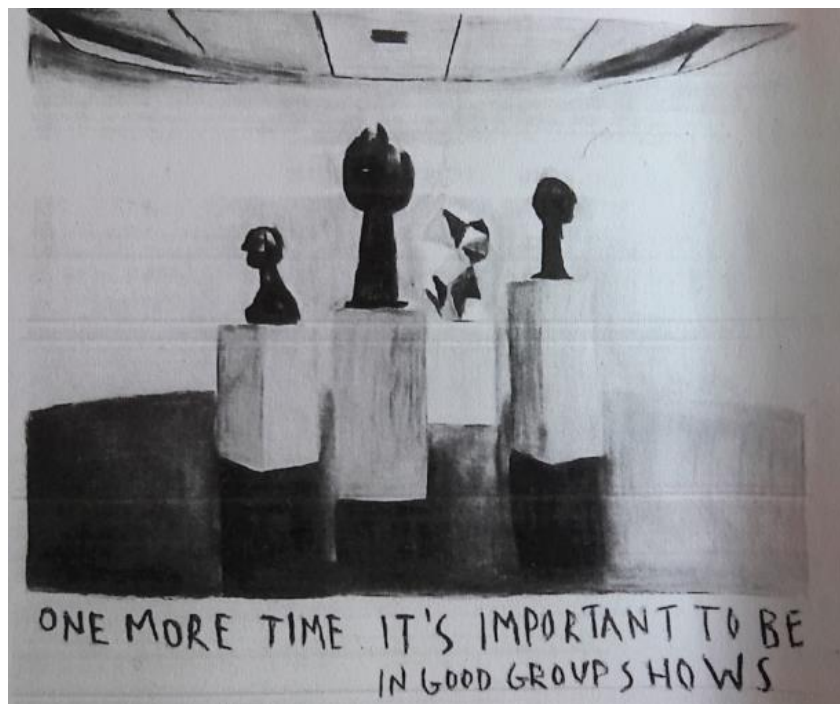


Afb. 11a

Rinus Van de Velde, *Untitled* (Uit de serie *William Crowder, 40 years of sculpture*), 2008, Siberisch krijt op papier, afmetingen en collectie onbekend.

In: Lehmann e.a. 2010, 72.

(Tekst: *Should I contact him*).

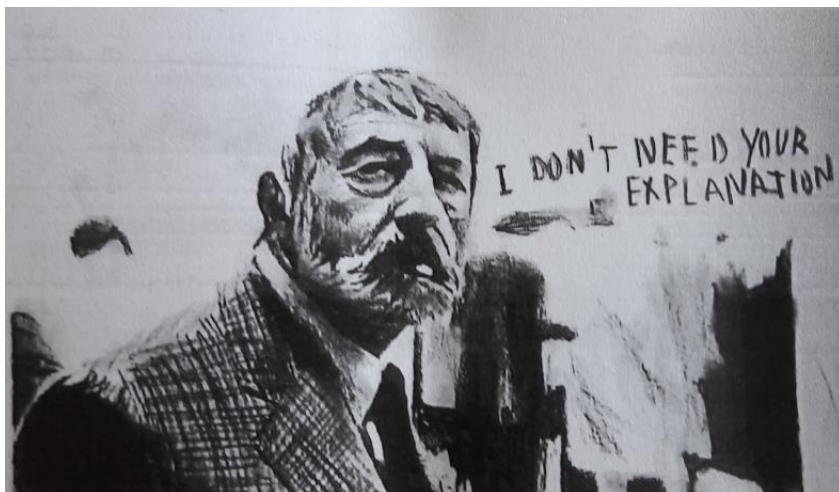


Afb. 11b

Rinus Van de Velde, *Untitled* (Uit de serie *William Crowder, 40 years of sculpture*), 2008, Siberisch krijt op papier, afmetingen en collectie onbekend.

In: Lehmann e.a. 2010, 72.

(Tekst: *One more time. it's important to be in good group shows*).



Afb. 11c

Rinus Van de Velde, *Untitled* (Uit de serie *William Crowder, 40 years of sculpture*), 2008, Siberisch krijt op papier, afmetingen en collectie onbekend.

In: Lehmann e.a. 2010, 72.

(Tekst: *I don't need your explanation*)



Afb. 11d

Rinus Van de Velde, *Untitled* (Uit de serie *William Crowder, 40 years of sculpture*), 2008, Siberisch krijt op papier, afmetingen onbekend, Vlaams Parlement.

In: <https://www.flickr.com/photos/vlaamsparlement/27119182932>

(Tekst: *Recommend me please (you must know that it's a lotery)*)



Afb. 11e

Rinus Van de Velde, *Untitled* (Uit de serie *William Crowder, 40 years of sculpture*), 2008, Siberisch krijt op papier, afmetingen onbekend, Vlaams Parlement.

In: <https://www.flickr.com/photos/vlaamsparlement/27119182932>



Afb. 12a

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *The Lost Bishop*), 2012, houtskool op papier, 240x360cm., collectie onbekend.

In: <https://anti-utopias.com/art/rinus-van-de-velde-untitled-the-lost-bishop/>



Afb. 12b

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *The Lost Bishop*), 2012, houtskool op papier, 240 x 360cm., collectie onbekend.

In: <https://anti-utopias.com/art/rinus-van-de-velde-untitled-the-lost-bishop/>



Afb. 12c

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *The Lost Bishop*), 2012, houtskool op aluminium, 900x300cm., collectie onbekend.

In: <https://nl.pinterest.com/andreeatud0r/rinus-van-de-velde/>



Afb. 13

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *The story of Frederic, Conrad, Jim en Rinus*), 2013, 220 x 410 cm., houtskool op doek, Tim Van Laere Gallery, Antwerpen.

In: <http://cobra.canvas.be/cm/cobra/kunst/1.1719390>

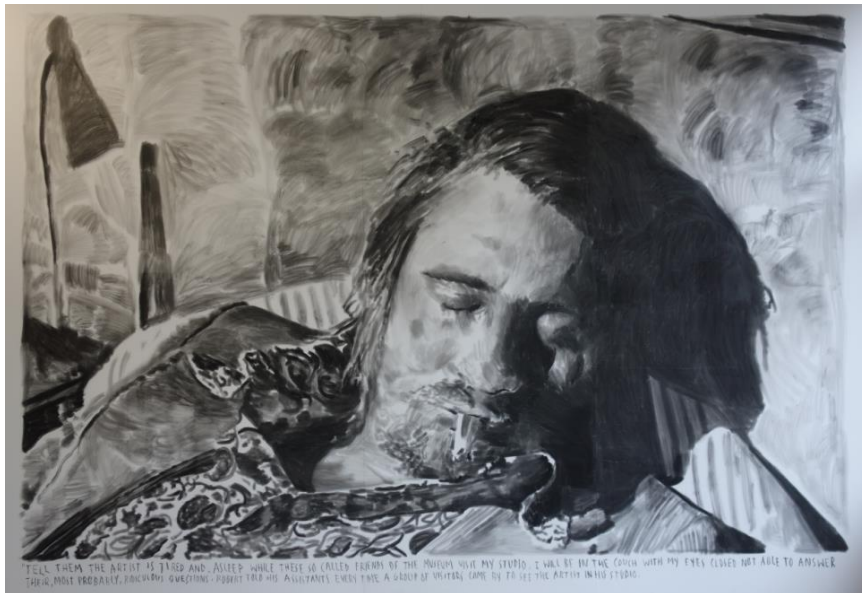
(Tekst: “*He moved to Europe in 1971 to lead a more or less secluded life while continuing his career as an art dealer (he is, for example, still responsible for the Estate of Rinus Van de Velde, with whom he is said to share a passion for tennis, chess and other competitive sports). Legend wants that he is only accessible by phone, which he uses more or less constantly.*”)



Afb. 14.a

Tentoonstelling *About Robert Rino*, 2017 NEST Den Haag. (Gekleurde werken: ‘Robert Rino’).

Foto: Sandra Mackus



Afb.14b

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *About Robert Rino*), 2017, houtskool op muur, afmetingen onbekend, NEST Den Haag.

Foto: Sandra Mackus

(Tekst: *Tell them the artist is tired and, asleep while these so called friends of the museum visit my studio, I will be in the couch with my eyes closed not able to answer their, most probably, ridiculous questions. Robert told his assistants every time a group of visitors come by to see the artist in his studio).*



Afb.14c

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *About Robert Rino*), 2017, houtskool op muur, afmetingen onbekend, NEST Den Haag.

Foto: Sandra Mackus

(Tekst: *Robert in his late thirties, the morning after he was found somewhere at the end of an abandoned alley, close to the exit door of the bar where all collage abstract painters came to drink and discuss their work).*



Afb. 14d

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *About Robert Rino*), 2017, houtskool op muur, afmetingen onbekend, NEST Den Haag.

Foto: Sandra Mackus

(Tekst: *Every night Robert sat down hoping that suddenly and without having practiced a single hour in his entire life, he would play the most wonderful and beautiful song, the chance, he was willing to take, he realized must be the same as putting a monkey in front of a typewriter and hope he types Ulysses from beginning till end.*)



Afb. 14e

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *About Robert Rino*), 2017, houtskool op muur, afmetingen onbekend, NEST Den Haag.

Foto: Sandra Mackus

(Tekst: *As a young man Robert did enjoy many other things than making art, although he would never admit this in interviews and tell the outside world that everything he did was in one way or another related to his work.*)



Afb. 14f

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *About Robert Rino*), 2017, houtskool op muur, afmetingen onbekend, NEST Den Haag.

Foto: Sandra Mackus

(Tekst: *Looking for new pigments made him travel to distant places where local inhabitants didn't know about his reputation in the western world, and made him happy and sad at the same time.*)



Afb. 14g (detail afb. 14f)

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *About Robert Rino*), 2017, houtskool op papier, afmetingen onbekend, NEST Den Haag.

Foto: Sandra Mackus

(Tekst: *Around that time in his mid-career Robert took a job in the museum, disguised as a technician he tried to overhear curatorial conversations and opinions about his work.*)

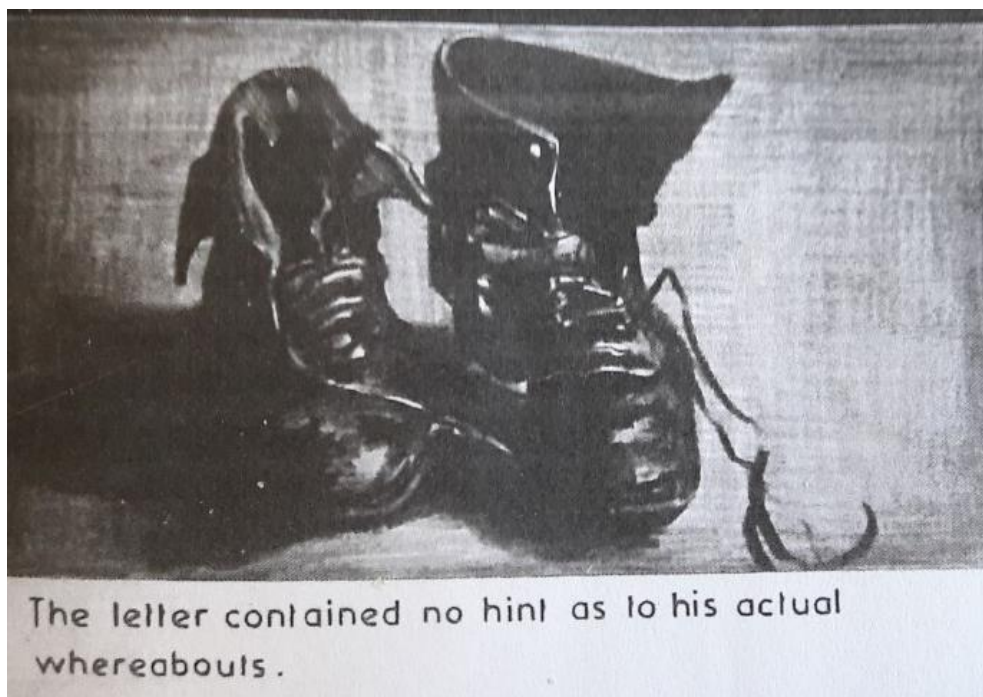


Afb. 14h

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *About Robert Rino*), 2017, houtskool op papier, afmetingen onbekend, NEST Den Haag.

Foto: Sandra Mackus

(Tekst: *A ghostwriter was appointed to write the authorized autobiography of Robert Rino*).



Afb. 15

Marcel van Eeden, uit de serie *The Zurich Trial, part 1: Witness for the prosecution*, 2008-2009, negropotlood op papier, afmetingen en collectie onbekend.

In: Hamburger Kunsthalle, *Marcel van Eeden : witness for the prosecution, the Zurich trial, part 1 [brochure]*, 2009 (ongepagineerd.)



Afb. 16a

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *Rinus Van de Velde*, *Galerie Zink*), 2014, houtskool op doek, 150x290cm., collectie onbekend.

In: http://www.galeriezink.de/exhibitions/exhibitions-detail/location/berlin/exhibition/rinus_van_de_velde/artwork/2637/

(Tekst: *The silence. All rained out after the endless downpour, I repose and ponder who and where and why I am, the upsides and downsides of utter loneliness. Once again, I try to see myself as a true survivalist, a castaway on an island hardly bigger than myself, living on seeds, seabirds, green turtles and my own writing. I know it has happened to others before, that it's not just a fiction or a metaphor. Yet somehow I cannot help but thinking I am unreal, a dream-version of myself, flat and hollow. There have been too many inaccuracies and anomalies: plenty of wood, tools, drinkable water, paint and canvas, a dark ocean that looks deceptively shallow. This is not what an artist is: rock, island, signature.*)



Afb. 16b

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *Rinus Van de Velde*, Galerie Zink), 2014, houtskool op doek, 210x200cm., collectie onbekend.)

In: http://www.galerie-zink.de/exhibitions/exhibitions-detail/location/berlin/exhibition/rinus_van_de_velde/artwork/2639/

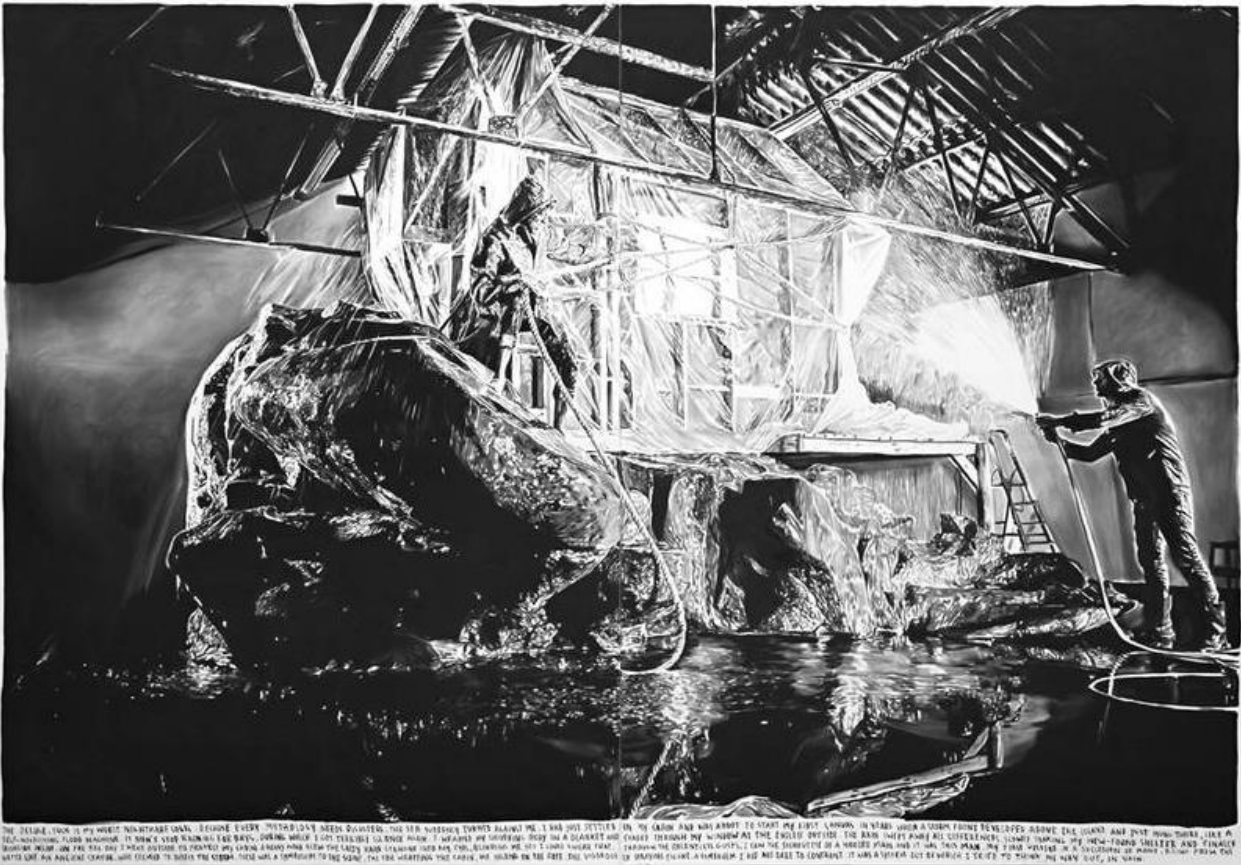
(Tekst: *The beard. What never happened in the real world, suddenly did on this island: with no mirror to look at, and no others to confront me with my appearance, and because of what must have been special conditions, I have grown a beard, a sign that I am turning into a real islander, bewildered and authentic. Soon I will start to dissolve into ghostly fumes, polluting the very same air I breathe. I wish a face would take shape in the dark, someone who will notice that I am still here.*)



Afb. 16c

Tentoonstelling *Rinus Van de Velde*, galerie Zink 2014, München.

In: http://www.galerie-zink.de/exhibitions/exhibitions-detail/location/berlin/exhibition/rinus_van_de_velde/artwork/2641/



Afb. 16d

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *Rinus Van de Velde*, *Galerie Zink*), 2014, houtskool op doek, 250x360cm., collectie onbekend.

In: http://www.galeriezink.de/exhibitions/exhibitions-detail/location/berlin/exhibition/rinus_van_de_velde/artwork/2628/

(Tekst: *The Deluge. Such is my worst nightmare logic: because every mythology needs disasters, the sea suddenly turned against me. I had just settled in my cabin and was about to start my first canvas in years when a storm front developed above the island and just hung there, like a self-nourishing flood machine. It didn't stop raining for days, during which I got terribly ill once again. I wrapped my shivering body in a blanket and stared through my window at the endless outside. The rain swept away all differences, slowly soaking my newfound shelter and finally trickling inside. On the fifth day I went outside to protect my cabin. A heavy wind blew the salty rain straight into my eyes, blinding me. Yet I could swear that, through the relentless gusts, I saw the silhouette of a hooded man with a strangely familiar face. And it was this man, my first visitor in a succession of many, rising from the water like an ancient statue, who seemed to direct the storm. There was a symbolism to the scene, the foil wrapping the cabin, me holding on the rope, the vigorously spraying figure, a symbolism I did not dare to confront. It was a system, out of which I tried to think my way out, in vain.*)



Afb. 17

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *The story of Frederic, Conrad, Jim en Rinus*), 2013, 150 x 265 cm., houtskool op doek, Tim Van Laere Gallery, Antwerpen.

In: <http://cobra.canvas.be/cm/cobra/kunst/1.1719390>

(Tekst: “*They can feel their stories being told as they unfold, anything they do reproduced, redoubled, distant and dumb. Frederic biting an apple, the scrunch terribly juicy, his teeth slowly splitting the fruit’s meat, the difference in textures opening up like a ravine. Conrad’s almost audibly wrinkling his forehead, his hangover a buzz that makes his sight tremble. Rinus in a sculptural position even when he has just done his business. All are set for the clicking sound of the image. They hardly do anything anymore.*”)



Afb. 18a

Marcel van Eeden, *Cornelia Maersk*, 2009-2010, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: https://www.maasvlakte2.com/uploads/marcel_van_eeden_-_cornelia_maersk.pdf



Afb. 18b

Marcel van Eeden, *Cornelia Maersk*, 2009-2010, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: https://www.maasvlakte2.com/uploads/marcel_van_eeden_-_cornelia_maersk.pdf



Afb. 18c

Marcel van Eeden, *Cornelia Maersk*, 2009-2010, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

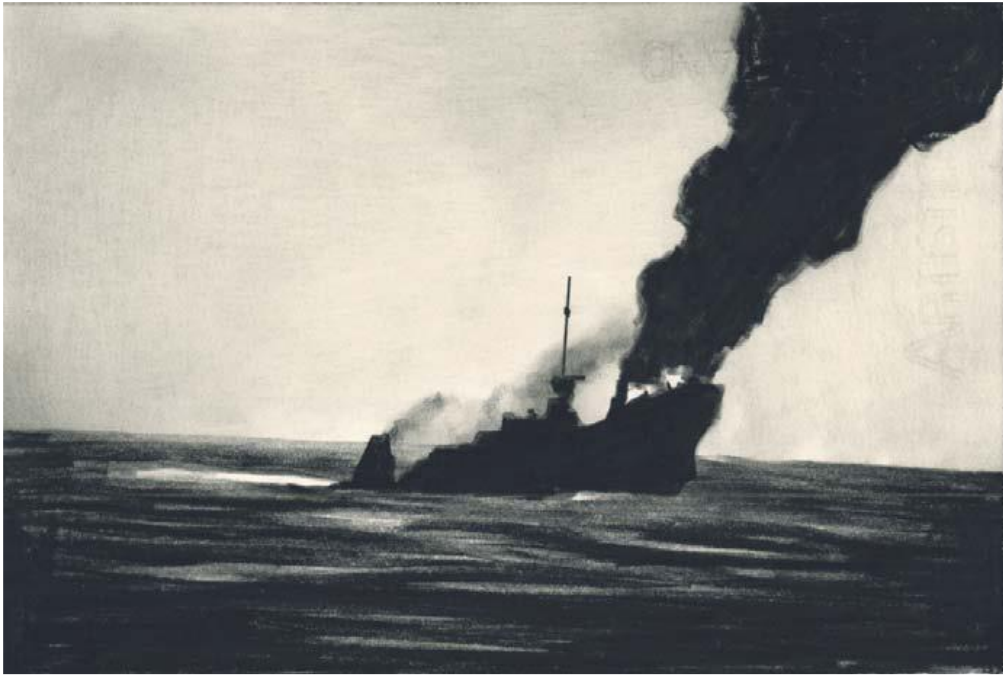
In: https://www.maasvlakte2.com/uploads/marcel_van_eeden_-_cornelia_maersk.pdf



Afb. 18d

Marcel van Eeden, *Cornelia Maersk*, 2009-2010, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: https://www.maasvlakte2.com/uploads/marcel_van_eeden_-_cornelia_maersk.pdf



Afb. 18e

Marcel van Eeden, *Cornelia Maersk*, 2009-2010, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: https://www.maasvlakte2.com/uploads/marcel_van_eeden_-_cornelia_maersk.pdf



Afb. 18f

Marcel van Eeden, *Cornelia Maersk*, 2009-2010, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: https://www.maasvlakte2.com/uploads/marcel_van_eeden_-_cornelia_maersk.pdf



Afb. 18g

Marcel van Eeden, *Cornelia Maersk*, 2009-2010, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: https://www.maasvlakte2.com/uploads/marcel_van_eeden_-_cornelia_maersk.pdf



Afb. 19

Marcel van Eeden, *Cornelia Maersk* (detail), 2009-2010, negropotlood op papier, afmetingen onbekend, collectie onbekend.

In: https://www.maasvlakte2.com/uploads/marcel_van_eeden_-_cornelia_maersk.pdf



Afb. 20

Gerhard Richter, *Tante Marianne*, 1965, olieverf op doek, 100 x 115 cm., privécollectie.

In: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/aunt-marianne-5597?&categoryid=9&p=1&sp=32&tab=exhibitions-tabs>



Afb. 21a

Gerhard Richter, *Verkündigung nach Tizian*, 1973, olieverf op doek, 125x200cm., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA.

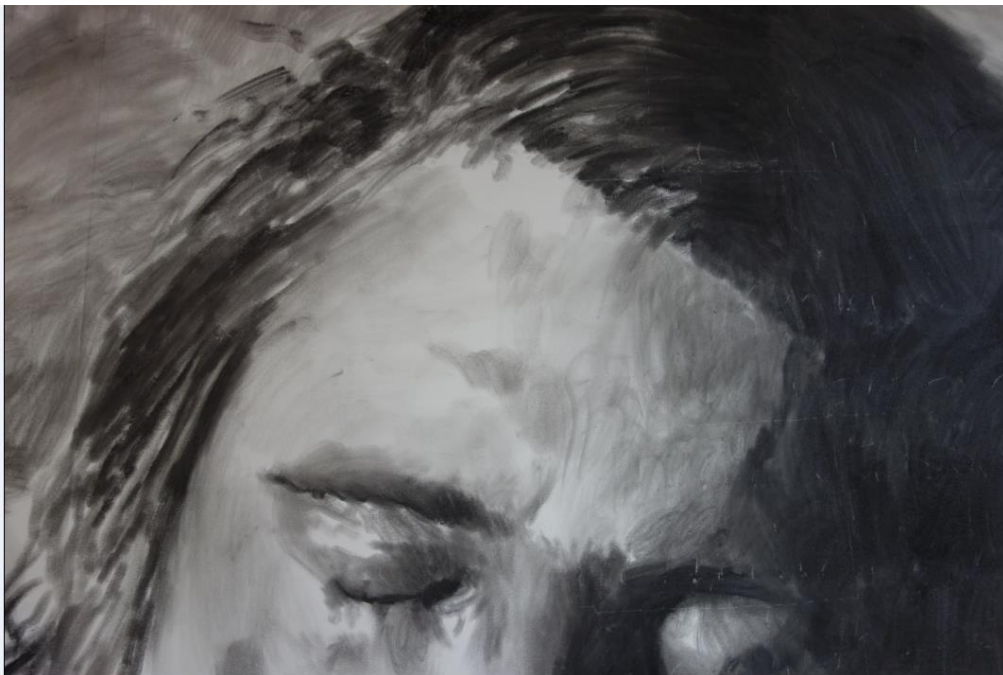
In: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/old-master-inspired-17/annunciation-after-titian-5996>



Afb. 21b

Gerhard Richter, *Verkündigung nach Tizian*, 1973, olieverf op doek, 150x250cm., Kunstmuseum Basel, Zwitserland.

In: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/old-master-inspired-17/annunciation-after-titian-5998/?&categoryid=17&p=1&sp=32>



Afb. 22 (detail afb. 14b)

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *About Robert Rino*), 2017, houtskool op muur, afmetingen onbekend, NEST Den Haag.

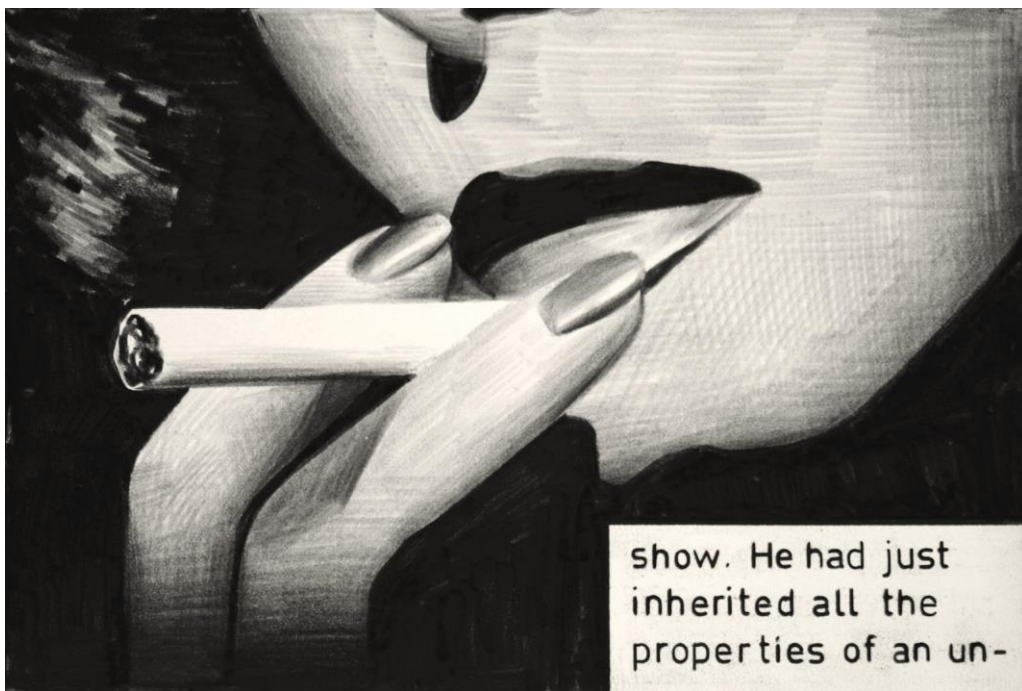
Foto: Sandra Mackus



Afb. 23

Marcel van Eeden, uit de serie *The Occultist (1920)*, 2011, negropotlood op papier, 19x28cm., collectie onbekend.

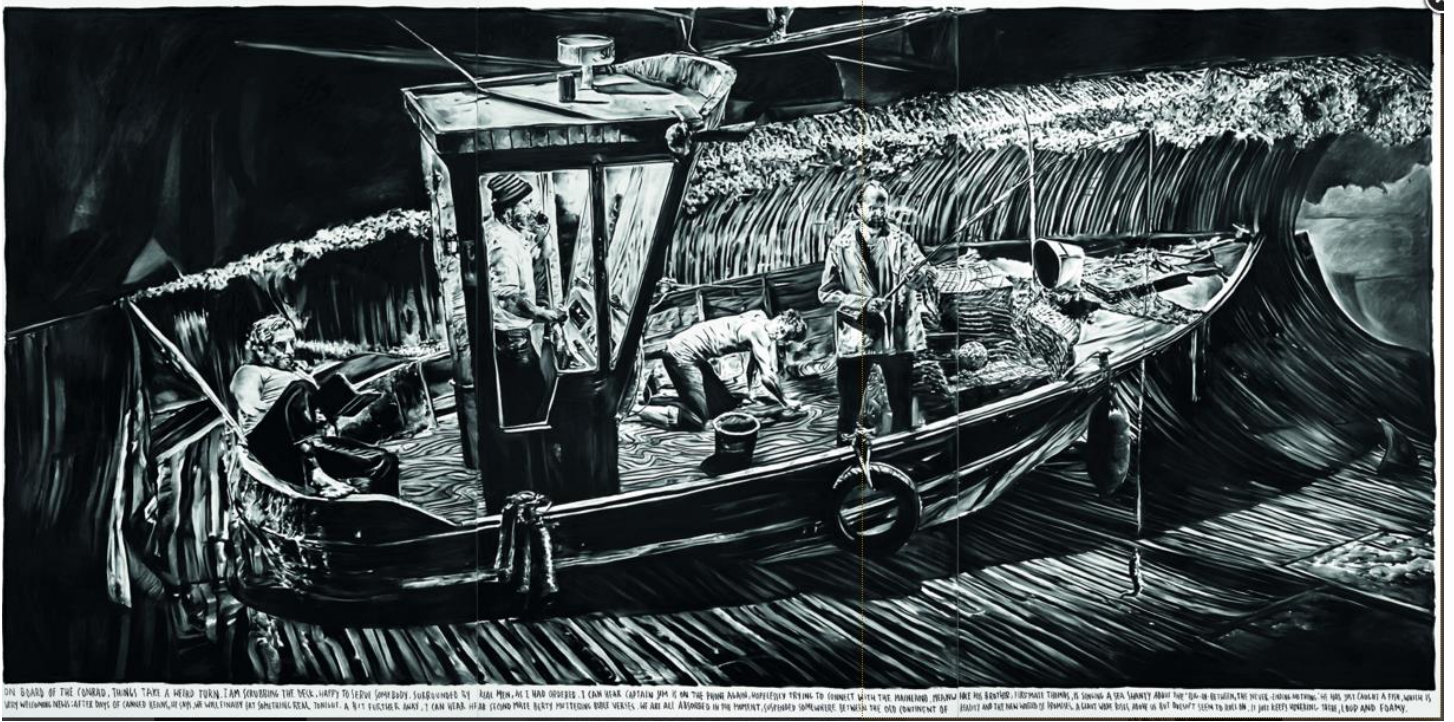
In: <https://frieze.com/article/marcel-van-eeden?language=de>



Afb. 24

Marcel van Eeden, uit de serie *The Fourth-Dimensional Demonstrator*, 2012, negropotlood op papier, afmetingen en collectie onbekend.

In: <http://www.marcelvaneeden.nl/works/the-fourth-dimensional-demonstrator-2010>



Afb.25

Rinus Van de Velde, uit de serie *Donogoo Tonka* , 2016, houtskool op doek, 300x600 cm., Tim Van Laere Gallery, Antwerpen.

In: <http://www.standaard.be/rinus>

(Tekst: *On board of the Conrad, things take a weir turn. I am scrubbing the deck, happy to serve somebody, surrounded by real men, as I had ordered. I can hear captain Jim is on the phone again, hopelessly trying to connect with the mainland, meanwhile his brother, first mate Thomas, is singing a sea shanty about the 'big-in-between, the never-ending nothing'. He has just caught a fish, which is very welcoming news: after days of canned beans, he says, we will finally eat something real, tonight. A bit further away, I can hear hear second mate Berty muttering bible verses. We are all absorbed in the moment, suspended somewhere, between the old continent of reality and the new world of promises, a giant wave rises above us but doesn't seem to roll on, it just keeps hovering there, loud and foamy.*)



Afb.26

Tentoonstelling *Donogoo Tonka*, S.M.A.K. Gent, 2016.

Foto: Sandra Mackus

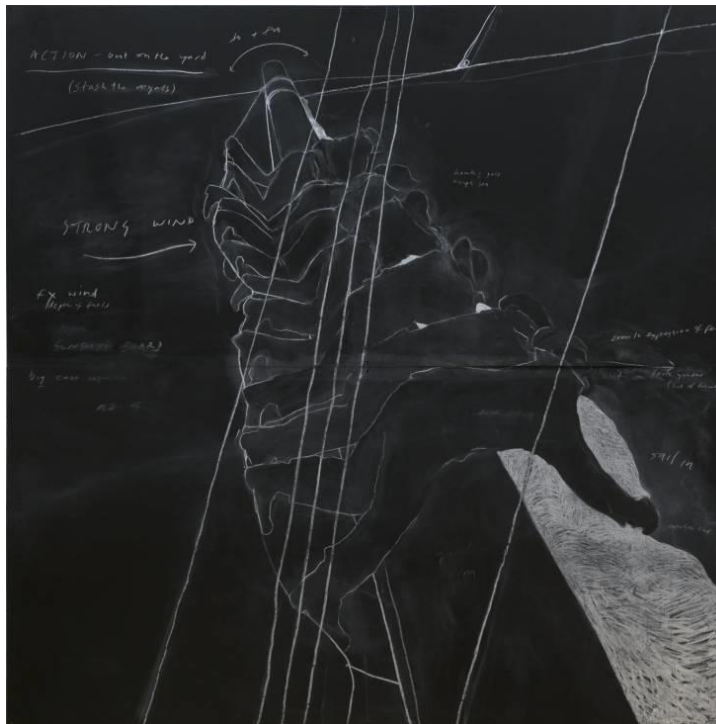


Afb 27

Rinus Van de Velde, *Untitled* (uit de serie *Rinus Van de Velde*, *Galerie Zink*), 2014, houtskool op doek, 150x200 cm., collectie onbekend.

In: http://www.galerie-zink.de/exhibitions/exhibitions-detail/location/berlin/exhibition/rinus_van_de_velde/artwork/2634/

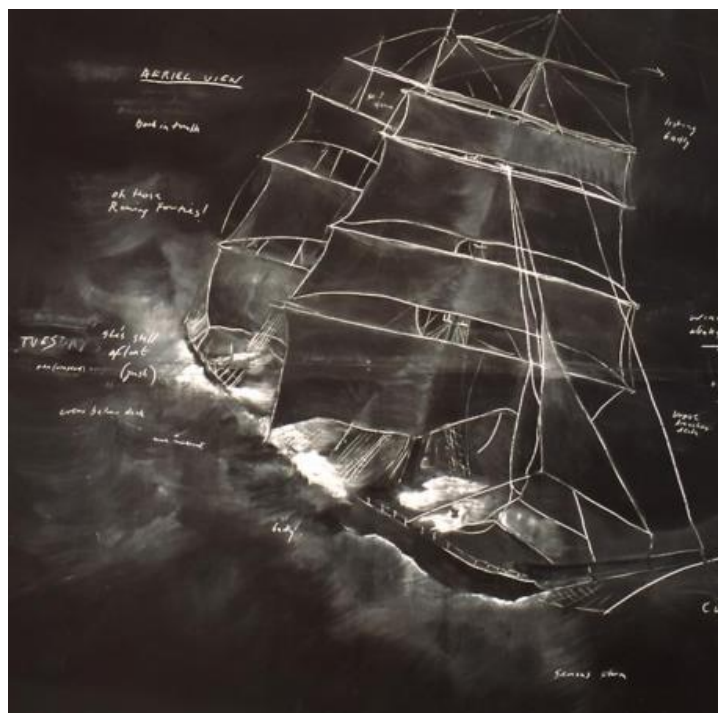
(Tekst: *The sailor (2)*. *It's a matter of rhythm: after the action comes the close-up. The wind settles, the rain stops and the frame widens. Why the wet look? I am zoomed in upon as I glance sideways to the clearing skies, a stare I must have picked up somewhere. Keep your cool as the voice says you're a natural.*)



Afb. 28a

Tacita Dean, Uit de serie *Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, 1997, wit krijt op zwart bord, 240x240 cm., Frirth Street Gallery, Londen.

In: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-roaring-forties-seven-boards-in-seven-days-t07613>

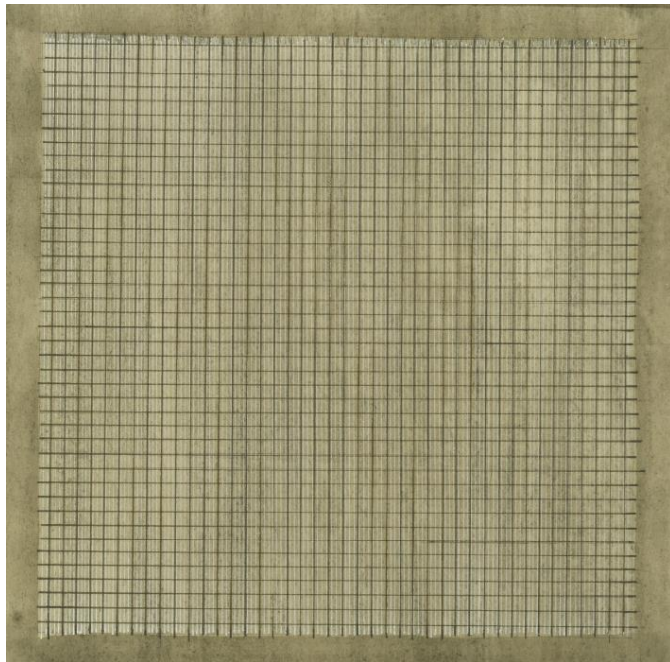


Afb. 28b

Tacita Dean, Uit de serie *Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, 1997, wit krijt op zwart bord, 240x240 cm., Frirth Street Gallery, Londen.

In:

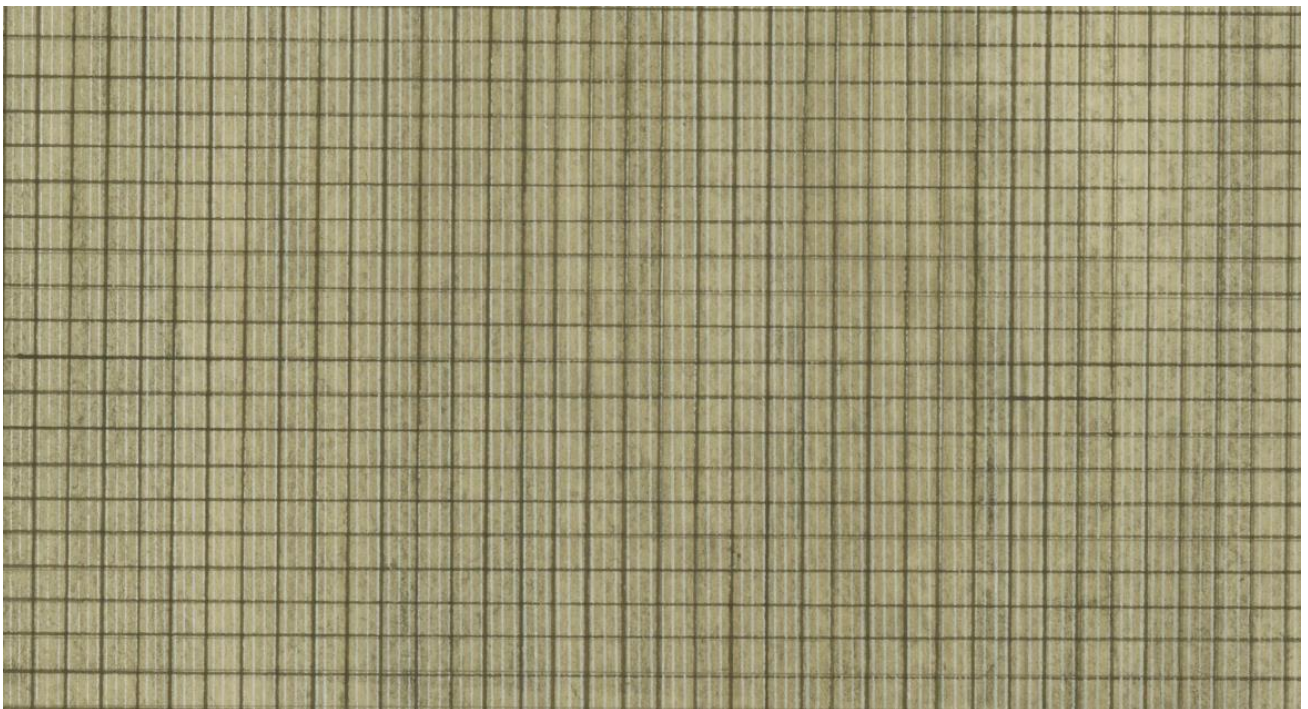
http://www.frithstreetgallery.com/artists/works/tacita_dean/roaring_forties_seven_boards_in_seven_days



Afb. 29a

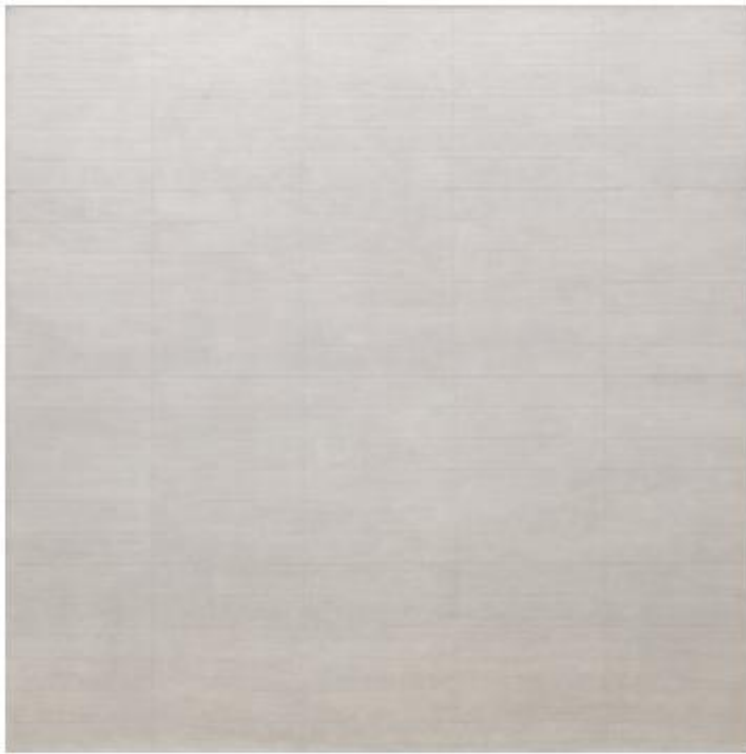
Agnes Martin, *Wood 1*, 1965, material onbekend, afmetingen onbekend, privécollectie New York.

In: <https://www.artsy.net/artwork/agnes-martin-wood-1>



Afb. 29b

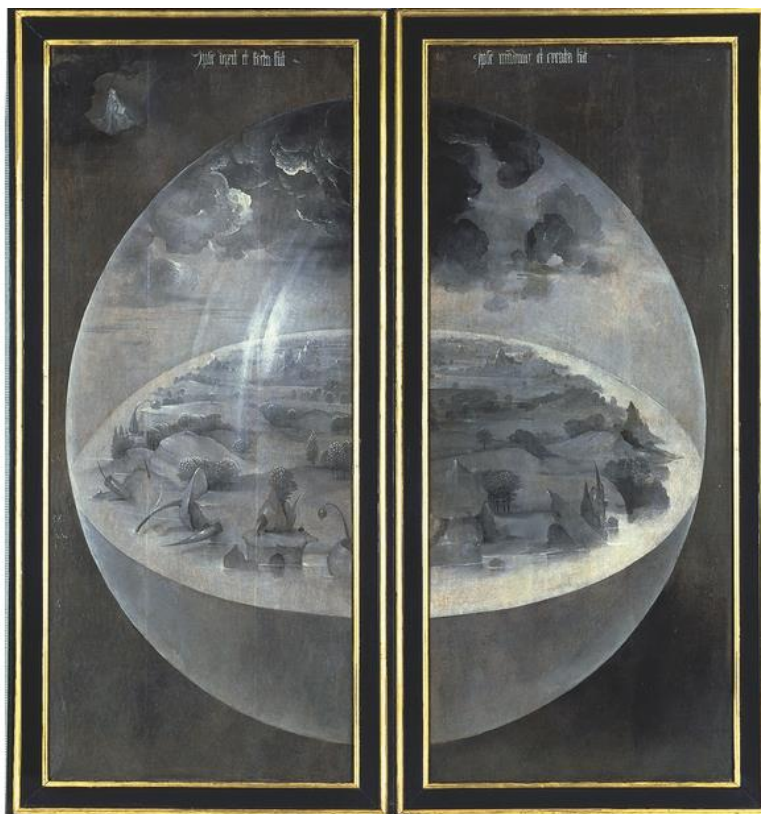
Detail afb. 29a.



Afb. 30

Agnes Martin, *Untitled #14*, 1977, inkt, grafiet en gesso op doek, 182.7x187.7 cm., Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

In: <https://www.guggenheim.org/artwork/2805>



Afb. 31

Hieronymus Bosch, *Tuin der lusten* (buitenluiken triptiek), 1500-1505, olieverf op paneel, 220x195 cm., Museo Nacional del Prado, Madrid.

In: <https://www.bosch500.nl/nl/jheronimus-bosch/zijn-werken/tuin-der-lusten>



Afb. 32

Raquel Maulwurf, *Düren 16 XI '44*, 2005, houtskool en oliekrijt op doek, 170 x 240 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/64.html>



Afb. 33

Raquel Maulwurf, *Köln 2 III '45*, 2005, houtskool en oliekrijt op doek, 120 x 170 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/62.html>



Afb. 34

Raquel Maulwurf, *Warschau 24-26 IX '39*, 2005, houtskool en oliekrijt op doek, 120 x 160 cm.,
collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/63.html>



Afb. 35

Raquel Maulwurf, *Hiroshima '45*, 2004, houtskool op papier gelijmd op doek, 150 x 220 cm., Hugo &
Carla Brown Art Collection.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/58.html>



Afb. 36

Raquel Maulwurf, *Flak from German Guns over Holland 11 X '41*, 2007, houtskool en pastel op museumkarton, 50 x 70 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/46.html>



Afb. 37

Raquel Maulwurf, *Narwa 1943-1944*, 2008, houtskool en pastel op museumkarton, 88 x 204 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/32.html>



Afb. 38

Raquel Maulwurf, *Luftabwehr*, 2015, houtskool en pastel op museumkarton, 152 x 264cm. RAI Amsterdam Art Collection, Amsterdam.

In: <http://rmaulwurf.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/17.html>



Afb. 39

Raquel Maulwurf, *Into the Trees/Schlacht im Hürtgenwald 1944-1945* (detail), 2009, tijdelijke installatie, houtskool op vijf muren van de Frederieke Taylor Gallery New York.

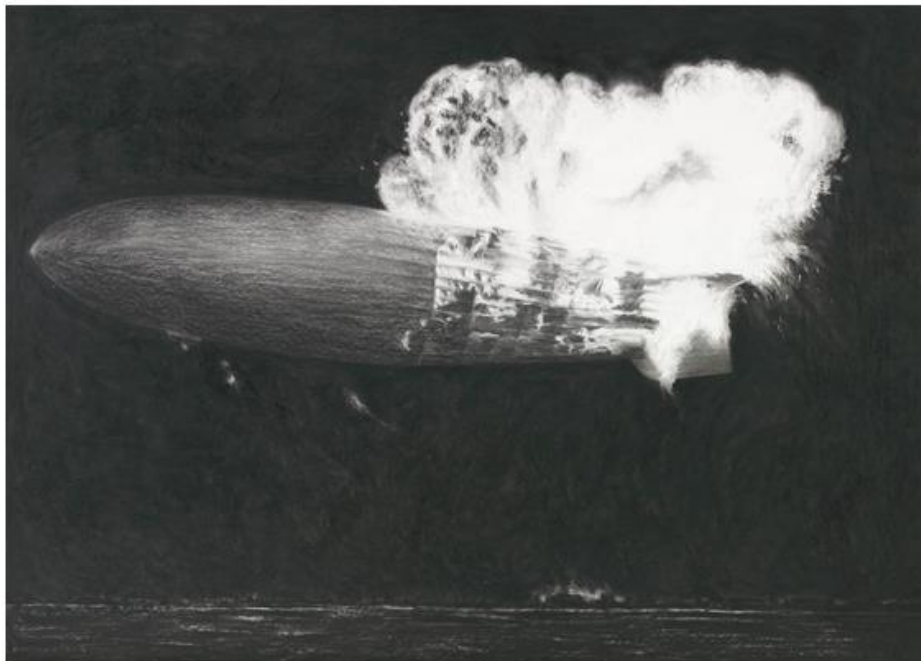
In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/30.html>



Afb. 40

Raquel Maulwurf, *Zeppelin over London October 1915 (II)*, 2007, houtskool en pastel op museumkarton, collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/36.html>



Afb. 41

Raquel Maulwurf, *LZ 129 Hindenburg 6 V '37 Lakehurst, NJ-IV*, 2007, houtskool en pastelkrijt op museumkarton, 152 x 214 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/37.html>



Afb. 42

Raquel Maulwurf, *LZ 129 Hindenburg 6 V '37 Lakehurst, NJ-IX*, 2008, houtskool en pastel op museumkarton, 120 x 160 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/38.html>



Afb. 43

Raquel Maulwurf, *LZ 129 Hindenburg 6 V '37 Lakehurst, NJ-XI*, 2008, houtskool en pastelkrijt op museumkarton, 152 x 219 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/39.html>



Afb. 44

Foto explosie LZ 129 Hindenberg zeppelin.

In: https://en.wikipedia.org/wiki/Hindenburg_disaster



Afb. 45

Raquel Maulwurf, *Bikini Atoll 24 VII 1946*, 2008, houtskool en pastelkrijt op museumkarton, 152 x 254 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/49.html>



Afb. 46

Raquel Maulwurf, *Mururoa Atoll 1970*, 2008, houtskool en pastelkrijt op museumkarton, 152 x 264 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/48.html>



Afb. 47

Raquel Maulwurf, *Black sea VII*, 2013, houtskool op museumkarton, 15 x 236 cm., Caldic Collectie Wassenaar.

In: http://www.livingstonegallery.nl/artwork/black-sea-vii?referrer=featured_artist



Afb. 48

Detail afb.43.

Foto: Sandra Mackus



Afb. 49

Raquel Maulwurf, *Iceland*, 2011, houtskool en pastel op museumkarton, 153 x 263 cm., Museum van Bommel van Dam Collection Knecht-Drenth Venlo.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/27.html>



Afb. 50

Raquel Maulwurf, *Burning IX*, 2011, houtskool en pastel op museumkarton, 153 x 264 cm., collectie onbekend.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/11.html>



Afb. 51

Raquel Maulwurf, *Moving landscape VIII*, 2011, houtskool en pastelkrijt op museumkarton, 21 x 27 cm., collectie onbekend.

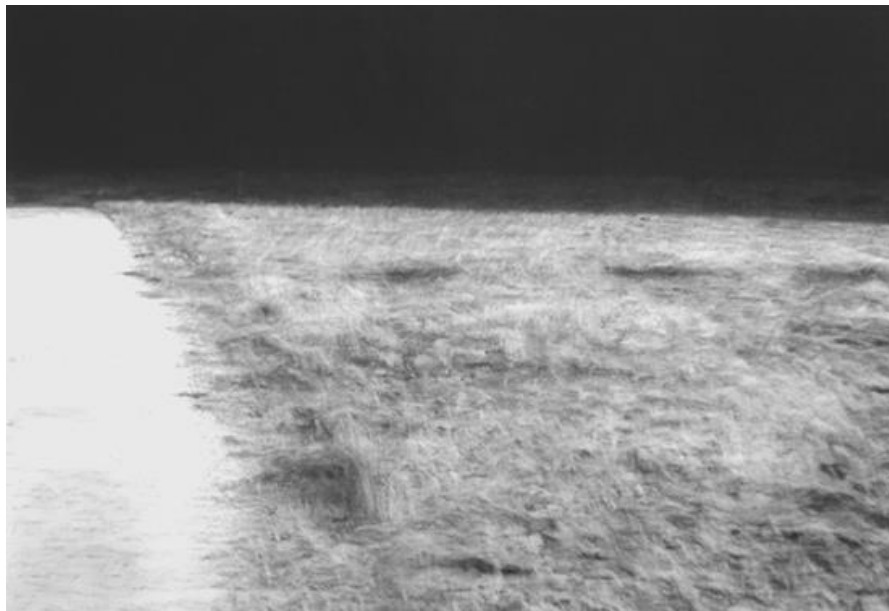
In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/14.html>



Afb. 52

Raquel Maulwurf, *Moving Landscape XXXIV*, 2016, houtskool en pastelkrijt op museumkarton, 152 x 264 cm., Livingstone gallery Den Haag.

In: http://www.livingstonegallery.nl/artwork/moving-landscape-xxxiv?referrer=featured_artist



Afb. 53

Renie Spoelstra, *Recreatiegebied # 35*, 2005, houtskool op papier, 240 x 350 cm., Axel Vervoordt Antwerpen.

In: <http://www.reniespoelstra.com/artworks/4-recreatiegebied-35/>



Afb. 54

Renie Spoelstra, *Recreatiegebied # 73*, 2009, houtskool op papier, 240 x 350 cm., Galerie Ron Mandos Amsterdam.

In: <https://yesthevoid.wordpress.com/2017/02/22/recreatiegebied-73/>



Afb. 55

Renie Spoelstra, *Recreatiegebied # 68*, 2008, houtskool op papier, 240 x 350 cm., privécollectie Berlijn.

In: <http://www.reniespoelstra.com/artworks/11-recreatiegebied68/>



Afb. 56

Renie Spoelstra, *Lake # 2*, 2010, 30 x 41 cm., collectie onbekend.

In: <http://www.reniespoelstra.com/artworks/23-lake2/>



Afb. 57

Renie Spoelstra, *House with car*, 2010, houtskool op papier, 180 x 240 cm., privécollectie New York.

In: <http://www.reniespoelstra.com/artworks/34-house-with-car/>



Afb. 58

Renie Spoelstra, *Recreatiegebied # 56*, 2008, houtskool op papier, 180 x 240 cm., privécollectie.

In: <http://www.reniespoelstra.com/artworks/6-recreatiegebied56/>



Afb. 59

Renie Spoelstra, *No title 55*, 2007, 120 x 154 cm., privécollectie.

In: <http://www.reniespoelstra.com/artworks/5-no-title-55/>



Afb. 60

Armando, *Gefechtsfeld 28-5-86*, 1986, gemengde techniek op doek, 165 x 225,5 cm., Museum van Bommel van Dam Venlo.

In: <http://www.overoorlogenvrede.nl/tag/armando>



Afb. 61

Raquel Maulwurf, *Colliding galaxies*, 2013, houtskool en pastelkrijt op museumkarton, 152 x 264 cm., The Ekard collection Wassenaar.

In: <https://www.kunstinzicht.nl/portfolio/werk/rmaulwurf/8.html>



Afb. 62

Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, ca.1842, olieverf op doek, 91 x 122 cm., Tate Britain Londen.

In: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Snow_Storm_-_Steam-Boat_off_a_Harbour%27s_Mouth_-_WGA23178.jpg



Afb. 63

Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808-1810, olieverf op doek, 110 x 171,5 cm., Alte Nationalgalerie Berlijn.

In:

https://de.wikipedia.org/wiki/Der_M%C3%B6nch_am_Meer#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg



Afb. 64

Gerhard Richter, *Landschaft bei Hubbelrath*, 1969, olieverf op doek, 100 x 140 cm., Ludwig Forum für Internationale Kunst Aken.

In: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/landscapes-14/landscape-near-hubbelrath-5635>



Afb. 65

Armando, *Körperlich*, 1982, olieverf op doek, 225 x 155 cm., Museum van Bommel van Dam Venlo.

In: <http://www.vanbommelvandam.nl/nl/collectie/korperlich/>



Afb. 66

Armando, *Damals*, 2011, olieverf op doek, 50 x 80 cm., Collectie onbekend.

In: <http://www.galeriedomarte.nl/schilder/armando/archief>

Bronnen

Anker 2001

Robert Anker, 'De archeologische vorm', in: *Tirade* 45 (2001), 54-58.

http://www.dbnl.org/tekst/_tir001200101_01/_tir001200101_01.pdf

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Arkesteijn en Diederichsen 2003

Roel Arkesteijn en Diederich Diederichsen, *Marcel van Eeden; tekeningen, zeichnungen, drawings, dibujos, 1993-2003*, Nürnberg 2003.

Arkesteijn 2007

Roel Arkesteijn, *Marcel van Eeden: the archaeologist: the travels of Oswald Sollmann = Marcel van Eeden : el arqueologo : los viajes de Oswald Sollmann*, Dublin 2007.

Augustijn 2013

Piet Augustijn, *Zwart & Wit / Black & White* (tent.cat. Gorcums Museum), Gorcum 2013.

Barthes 1980

Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York 1980.

Barthes 2002

Roland Barthes, *Le Neutre; Cours au Collège de France (1977-1978)*, Parijs 2002 (tekst genoteerd en gepresenteerd door Thomas Clerc).

Baudrillard 1981

Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation*, Ann Arbor 1981.

Beeren en Poot 1991

Wim Beeren en Jurrie Poot, *Op ware grootte: tekeningen* (tent.cat. Stedelijk Museum Amsterdam), Amsterdam 1991.

Bell en Morris 2015

Tiffany Bell (red.), Frances Morris (red.), e.a., *Agnes Martin*, Londen 2015.

Benjamin 2008

Walter Benjamin, 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' (vert. Henk Hoeks), in: *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*. Amsterdam, 2008.

Berendse 2009

Manon Berendse, 'Geheimen in het schemerduister; Renie Spoelstra tovert beelden uit houtskool tevoorschijn die lijken op herinneringen', in: *fd persoonlijk*, 19 december 2009, 33.

Berg 2006

Stephan Berg, *Marcel van Eeden: Celia*, Ostfildern 2006.

Berger en Savage (red.) 2005

John Berger, Jim Savage, *On drawing*, Cork 2005.

Beyst 2016

Stefan Beyst, 'Rinus Van de Velde, een wonderboy als verschijning in het beeld – en als performer in de werkelijkheid...', april 2016.

In: <http://d-sites.net/nederlands/rinusvandevelde.html>

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Bitterli, Blomberg en Van Eeden 2010

Konrad Bitterli, Katja Blomberg, Marcel Van Eeden, *Marcel van Eeden, Schritte ins Reich der Kunst* (tent.cat. Haus am Waldsee Berlijn), Berlijn 2011.

Blotkamp 1973

Carel Blotkamp, *Lof der tekenkunst* (tent.cat. Van Abbemuseum, Eindhoven), Eindhoven 1973.

Bronwasser 2014

Sacha Bronwasser, 'Het zwartste zwart', in: *de Volkskrant*, 21 mei 2014.

Bronwasser 2017

Sacha Bronwasser, 'De alter ego's van Rinus Van de Velde', in: *de Volkskrant*, 24 februari 2017.

In: http://nestruimte.nl/public/info/artikelen_pdf/Rinus_Volkskrant_20170224.pdf

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Bryson 2003

Norman Bryson, 'Een wandeling omwille van de wandeling', 2003. (vertaling van het essay 'A Walk for a Walk's Sake, in: Catherine de Zegher (red.), *The Stage of Drawing: Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*, Londen/New York 2003).

In: <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2703>

Laatst geraadpleegd: 10 april 2017.

De Koninck 2012

Frits de Koninck, 'Hoe kun je de werkelijkheid naar je hand zetten, een gesprek met Rinus Van de Velde', in: *Museumtijdschrift* (2012), 22-24.

De Mul 1990

Jos de Mul, *Romantische verlangens in (post-)moderne kunst en filosofie*, Rotterdam 1990.

Den Hartog Jager en Kramer 2009

Hans den Hartog Jager en Arno Kramer, *Renie Spoelstra: darkness is a place*, Zwolle 2009 [ongepagineerd].

De Vries 2011

Marina de Vries, 'Mooi ambachtelijk werk kenmerkt nieuw seizoen', in: *de Volkskrant*, 16 september 2011.

Dijkstra 2011

Jeroen Dijkstra, *New York, New York*, Gorredijk 2011.

Dijkstra, Perretta en Roos 2006

Jeroen Dijkstra, Gabriele Perretta en Robbert Roos, *Raquel Maulwurf, Trümmerfelder / Fields of Ruins*, Den Haag 2006.

Dillon 2009

Brian Dillon, *The end of the line: attitudes in drawing*, Londen 2009.

Elger 2008

Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Keulen 2008.

Feenstra 1995

Karin Feenstra, 'Mysterieuze sferen; Romantische verlatenheid in nachtelijke wandeling', in: *Financieele Dagblad*, 4 maart 1995.

Fensch 1995

Thomas Fensch (red.), *Oskar Schindler and His List: The Man, The Book, The Film, The Holocaust and it's survivors*, Chesterfield 1995 [ongepagineerd].

Franke 2010

Anselm Franke, *Drawing Documents* (tent. cat. Kunsthall Extra City Antwerpen), Antwerpen 2010.

Fuchs 1975

Rudi Fuchs, *Functies van Teken en* (tent.cat. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo), Otterlo 1975 (ongepagineerd).

Gioni 2006

Massimiliano Gioni, 'The invention of solitude, the patience of Marcel van Eeden', in: Marcel van Eeden, *K.M. Wiegand, Life and Work*, Ostfildern 2006.

Gombrich 1964

Ernst Gombrich, *Kunst en illusie; de psychologie van het beeldend weergeven*, Londen 1964.

Grainge 1999

Paul Grainge, 'TIME's Past in the Present: Nostalgia and the Black and White Image', in: *Journal of American Studies* 1999, 33 (3), 383-392.

Grainge 2000

Paul Grainge, *Monochrome Memories; Nostalgia and Style in 1990s America*, Nottingham 2000.

Greenberg 1955

Clement Greenberg, "'American-Type' Painting", 1955.

In: https://monoskop.org/images/c/ce/Greenberg_Clement_1955_1961_American-Type_Painting.pdf

Laatst geraadpleegd: 29 mei 2017.

Guffey 2006

Elizabeth E. Guffey, *Retro; the culture of revival*, Londen 2006.

Hadar 2014

Irith Hadar (red.), *Dizengoff's Commission* (tent. cat. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv), Tel Aviv 2014.

Heyting 2003

Lien Heyting, 'Keerpunt 1965', in: *NRC Handelsblad*, 22 augustus 2003.

In: <https://www.nrc.nl/nieuws/2003/08/22/keerpunt-1965-7651049-a364584>

Laatst geraadpleegd: 20 maart 2017.

Hoekstra, Knolle e.a. 2015

Feico Hoekstra, Paul Knolle, e.a., *Gevaar en Schoonheid; Turner en de traditie van het sublieme* (tent.cat. Museum de Fundatie, Zwolle / Rijksmuseum Twenthe, Enschede), Zwolle 2015.

Hutcheon en Valdés 2000

Linda Hutcheon, Mario J. Valdés, 'Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue', in: *polgrafias: Revista de literature comparada* 3 (1998-2000), 29-54.

Interview NEST 9 maart 2017

Ongepubliceerd interview Michiel van Nieuwkerk en Marcel van Eeden, NEST 9 maart 2017. (Eigen geluidsopname).

Jameson 1982

Frederic Jameson, 'Postmodernism and Consumer Society', New York 1982 (ongepubliceerde, uitgeschreven lezing, Whitney Museum).

In: http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf

Laatst geraadpleegd: 26 februari 2017.

Jameson 1991

Frederic Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (USA) 1991.

Jameson 1998

Frederic Jameson, *The Cultural Turn, selected writings on the Postmodern 1983-1998*, Londen 1998.

Jenss 2015

Heike Jenss, *Fashioning Memory; Vintage Style and Youth Culture*, Londen 2015.

Keightley en Pickering 2006

Emily Keightley en Michael Pickering, 'The Modalities of Nostalgia', in: *Current Sociology* 2006, 54 (6), 919-941.

Kleijn 2009

Koen Kleijn, 'Darkness is a place', in: *De groene Amsterdammer*, 4 december 2009, 40.

Kleijn 2010

Koen Kleijn, 'Om boeg en tuig', in: *De Groene Amsterdammer*, 27 mei 2010, 55-56.

Knols 2010

Karolien Knols, 'Het verleden is een bak legostenen', in: *de Volkskrant*, 4 juni 2010.

<http://www.volkskrant.nl/archief/-het-verleden-is-een-bak-legostenen~a991953/>

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Kooistra 2007

Sasja Kooistra, 'Het moet zuigen', in: *de Volkskrant*, 22 maart 2007.

KrÄma 2010

Ed KrÄma, 'Cinematic Drawing in a Digital Age', in: *Tate Papers* 2010, 14.

In: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/cinematic-drawing-in-a-digital-age>

Laatst geraadpleegd: 20 maart 2017.

Kramer en Wind 2011

Arno Kramer en Diana Wind, *All about drawing* (tent.cat. Stedelijk Museum Schiedam), Schiedam 2011.

Lauwaert, Tegenbosch en Van Odijk 1995

Dirk Lauwaert, Pietje Tegenbosch en Els van Odijk, *De betekenis van het tekenen*, Bussum 1995.

Lehmann e.a. 2010

Harry Lehmann, e.a., *Rinus Van de Velde* (tent. cat. Galerie Zink en Verlag für moderne Kunst München / Neurenberg), München / Neurenberg 2010.

Lemaire 2007

Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*, Amsterdam 2007 [negende druk].

Leone 2015

Massimo Leone, 'Longing for the past: a semiotic reading of the role of nostalgia in present-day consumption trends', in: *Social Smiotics* 2015, 25 (1), 1-15.

Maker (red.) 2000

William Maker, *Hegel and Aesthetics*, New York 2000.

Madelein 2007

Christophe Madelein, *Stralend subliem: William Blake tegenover Edmund Burke*, in: *Vlaanderen* 56 (2007), 19-23.

Malpas 2005

Simon Malpas, *The Postmodern*, Londen / New York 2005.

Niemeyer 2014.

Mebius 2006

Bert Mebius, 'Van plus min maken', in: *De Groene Amsterdammer*, 2 juni 2006.

In: <https://www.groene.nl/artikel/van-plus-min-maken>

Laatst geraadpleegd: 20 maart 2017.

Meincke 2013

Guido Meincke, *Gerhard Richter, Zeitenossenschaft*, München 2013.

Meyer 2010

Mark-Paul Meyer, 'Authenticiteit en fotografische materialiteit', 2010.

In: <http://publications.beeldengeluid.nl/pub/417/04-Authenticiteit-en-Fotografische-Materialiteit.pdf>

Laatst geraadpleegd: 26 februari 2017.

Niemeyer 2014

Katharina Niemeyer (ed.), *Media and nostalgia, yearning for the past, present and future*, Londen 2014.

Novak 2016

Alison Novak, *Defining identity and the changing scope of culture in the digital age; Advances in Human and Social Aspects of Technology*, Hershey 2016.

Peters en Van Eeden 1998

Philip Peters, Marcel van Eeden, *Tekeningen* (tent. cat. Galerie Maurits van de Laar / Wetering Galerie Den Haag / Amsterdam), Den Haag 1998.

Poot 2007

Jurrie Poot, *FLAK/AAA, works on paper*, Gorredijk 2007.

Prendeville 2008

Brendan Prendeville, 'The Meanings of Acts: Agnes Martin and the Making of Americans', in: *Oxford Art Journal* 31 (2008), 1, 53-73.

Radio-interview Opium op 4, 2016

Radio-interview woensdag 7 december 2016.

<http://www.radio4.nl/Opiumop4/uitzending/377021/opium-op-4>

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Rattemeyer 2013

Christian Rattemeyer, *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*, Londen 2013.

Reinders 2013/2014

Arjan Reinders, 'Marcel van Eeden tekent het niet-zijn', in: *Kunstbeeld* 12 (2013/2014), 20-27.

Renaningtyas, Rizky Mutiaz en Syarief 2014

Luri Renaningtyas, Intan Rizky Mutiaz, Ahmad Syarief, 'Nostalgia and authenticity of faux vintage photo in instagram through digital filters', (artikel naar aanleiding van International Seminar and Conference in Creative Industry: 'Through creativity toward Global Challenge'. Bandung Creative movement 2014. 10-11 november 2014).

In: <http://repository.petra.ac.id/16699/>

Laatst geraadpleegd: 26 februari 2017.

Roos 2006/2007

Robbert Roos, 'Marcel van Eeden', in: *Kunstbeeld* 12 (2006/2007), 17.

Roos 2008

Robbert Roos, *Marcel van Eeden: Sensational new way to paint* (tent. cat. Galerie Zink München), München 2008.

Rose 1976

Bernice Rose, *Drawing now* (tent.cat. The Museum of Modern Art, New York), New York 1976.

Ruskin 1907

John Ruskin, *The Elements of Drawing*, Londen 1907.

Ruyters 1994

Domeniek Ruyters, *Tekeningen* (tent. cat. Galerie Maurits van de Laar Den Haag), Den Haag 1994.

Ruyters 2013

Domeniek Ruyters, 'Waregem 1918 Marcel van Eeden organiseert een benefietveiling', in: *Metropolis M*, 3 oktober 2013.

In: http://www.metropolism.com/nl/features/23338_waregem_1918

Laatst geraadpleegd: 20 maart 2017.

Schiermer 2014

Bjørn Schiermer, 'Late-modern hipsters: New tendencies in popular culture', in: *Acta Sociologica* 2014, 57 (2), 167-181.

Schwartz 2013

Henry Schwartz, 'The Neutral, and Our Neutrality', in: *American Imago* 70 (2013), 3, 487-513.

Shaw 2006

Philip Shaw, *The Sublime*, Londen/New York 2006.

Smelik 2006

Anneke Smelik, 'Op het eerste gezicht; de glijdende grens tussen echt en onecht', in: *jongHolland* 2006, 2, 24-29.

Smets 2014

Sandra Smets, 'Het leven is een domme grap van de natuur', 22 mei 2014.

Smets 2017

Sandra Smets, 'Plagerij van een kunstenaar die niet bestaat', in: *NRC Handelsblad*, 22 februari 2017.

http://nestruiimte.nl/public/info/artikelen_pdf/Rinus_NRCHandels_20170222.pdf

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Sontag 1977

Susan Sontag, *On Photography*, Londen 1977.

Spicer 2007

Andrew Spicer, *European film noir*, Manchester 2007.

Spieler 2005

Reinhard Spieler (red.), *Ohne Farbe; Without Colour* (tent. cat. Museum Franz Gertsch Burgdorf), Ostfildern 2005.

Staffhorst 2013

Staffhorst, 'Marcel van Eeden zet geschiedenis naar zijn hand', in: *de Telegraaf*, 12 november 2013.

Stamps, Tempel en Van Hoorebeek 2016

Laura Stamps, Benno Tempel, Werner Van Hoorebeek, *Rinus Van de Velde: Works on paper*, Veurne 2016.

Uitzending Panorama Pijbes 12 april 2017

https://www.npo.nl/panorama-pijbes/12-04-2017/VPWON_1259552 (33 min.)

Laatst geraadpleegd: 19 april 2017.

Van Alphen 2000

Ernst van Alphen, *Armando, vormen van herinnering*, Rotterdam 2000.

Van Alphen 2001

Ernst van Alphen, *De schoonheid van het Kwaad* (tent.cat. Armando Museum Amersfoort), Amersfoort 2001 [ongepagineerd].

Van Cauteren, Sels en Daem 2014

Philippe van Cauteren, Koen Sels en Frederik Willem Daem, *Rinus Van de Velde*, Veurne 2014 (ongepagineerd).

Van der Wal 2016

Gijsbert van der Wal, 'Vele weken geteken', in: *NRC Handelsblad*, 24 maart 2016.

Van Houts 1995

Cathérine van Houts, 'Het moment dat je er niet bent', in: *Het Parool*, 8 maart 1995.

Vermeulen en Van den Akker 2010

Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker, *Notes on metamodernism*, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677

Vermeulen en Van den Akker 2013

Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker, 'Het nieuwe tijdperk: metamodernisme. Een verlangen naar oprechtheid', in: *De Groene Amsterdammer*, 4 september 2013.

In: <https://www.groene.nl/artikel/een-verlangen-naar-oprechtheid>

Website CAC Malaga

<http://cacmalaga.eu/2017/01/20/marcel-van-eeden-3/>

Laatst geraadpleegd: 20 maart 2017.

Website avondlog

<http://www.avondlog.nl/tags/renie-spoelstra>

Laatst geraadpleegd: 4 mei 2017.

Website Frederieke Taylor Gallery

<http://www.frederiketaylorgallery.com/index.php?/artists-press/2009-raquel-maulwurf-pr/>

Laatst geraadpleegd: 4 mei 2017.

Website Galerie Zink

http://www.galeriezink.de/fileadmin/zink/press_releases/Pressrelease_Rinus_Van_de_Velde.pdf

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Website Gemeentemuseum

<https://www.gemeentemuseum.nl/nl/tentoonstellingen/rinus-van-de-velde>

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Website Hilde van Canneyt

Hildevancanneyt.blogspot.nl (interview met Marcel van Eeden).

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Website Rinus Van de Velde

Interview Koen Sels

http://rinusvandevelde.com/files/cvtext/interview_koen_sels.pdf

Laatst geraadpleegd: 21 maart 2017.

Website Mister Motley

<http://www.mistermotley.nl/content/het-dode-punt-van-de-schommel>

Laatst geraadpleegd: 4 mei 2017.

Website Nieuw Dakota

<http://nieuwdakota.com/uploads/Raquel%20Maulwurf%20-%20Nieuw%20Dakota%20Persbericht.pdf>

Laatst geraadpleegd: 4 mei 2017.

Website Renie Spoelstra

www.reniespoelstra.com

Laatst geraadpleegd: 4 mei 2017.

Website Sammlung Prinzhorn

<http://prinzhorn.ukl-hd.de/index.php?id=9>

Laatst geraadpleegd: 21 mei 2017.

Weijers 2009

Wouter Weijers, *Het gesnoeide Matisseboompje. Kunst over kunst* (tent. cat. Museum Jan Cunen Oss), Eindhoven 2009 (ongepagineerd).

Westgeest e.a. 2011

Helen Westgeest e.a., *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, Turnhout 2011.

Whiting 2000

Charles Whiting, *Battle Of Hurtgen Forest (West Wall)*, Boston 2000.

Wind 2010

Diana Wind, *Raquel Maulwurf, Drawn to destruction*, Gorredijk 2010.

Zettl 1973

Herbert Zettl, *Sight, sound, motion: applied media aesthetics*, Boston 1973.

Zink (red.) e.a. 2009

Michael Zink e.a., *Marcel van Eeden, Zeichnungen und Malerei 1992-2009*, Keulen 2009.

