

Publicatie specifieke teksten centraal schriftelijk examen

tekenen, handenarbeid en textiele werkvormen 2009

Let op! In deze publicatie zijn kleine inhoudelijke wijzigingen voorgenomen ten opzichte van de publicatie die in september 2008 is gepubliceerd. De wijzigingen betreffen de verwijzing naar afbeeldingen per context en hoofdstuk en zijn geel gemarkeerd.

Specifieke teksten centraal examen 2009

In de jaren 2009, 2010 en 2011 is "Wat van ver komt..." het thema voor het centraal schriftelijk examen. Een en ander is toegelicht in de syllabus, die in augustus 2008 aan alle scholen is toegezonden. In deze syllabus is in paragraaf 3.2. ad 2 uiteengezet welke teksten van belang zijn voor de voorbereiding op het centraal schriftelijk examen.

In deze publicatie worden de specifieke teksten voor het jaar 2009 bekend gemaakt, alsmede een reeks verwijzingen naar afbeeldingen.

1. Algemene structuur

1. Algemene structuur " <i>Wat van ver komt...</i> "	1
2. Specifieke teksten, Het Nabije Oosten	2
3. Specifieke teksten, Het Verre Oosten	15
4. Specifieke teksten, Primitivisme	39
5. Specifieke teksten, Globalisering	60

2. Het Nabije Oosten

Hieronder volgt een aantal tekstfragmenten die passen bij de stofbeperking voor het centraal schriftelijk examen 2009 van het thema “Wat van ver komt...”. Het gaat hier om teksten en afbeeldingen behorende bij het onderdeel ‘Nabije Oosten’.

ORIENTALISME IN DE 15^e-17^e eeuw

De Oriënt in de jaren van de Renaissance

Venetië

De doorluchtige republiek Venetië had zichzelf aan het einde van de Middeleeuwen de rol van enige zeehaven van de Oriënt toebedeeld. Ze had een rijk ter zee gevestigd in het Middellandse-Zeebekken, een niet bestaand rijk zonder grondgebied, op een paar havens voor haar schepen en enkele kleine forten voor haar bescherming na. Nadat het leger van Mehmed II de stad van Constantijn had veroverd, zag Venetië zich geconfronteerd met een sterke zeemacht, die bovendien langs de kusten hulp en steun kon krijgen van een rijk dat door niets in zijn expansie leek te kunnen worden afgeremd. Venetië was de enige westerse haven waar de Turkse handelsschepen in vreedstijd konden aanmeren, en waar de oosterse handelaren gebruik konden maken van onderdak en overige gemakken in de Fondaco dei Tedeschi.

[...]

Modellen waren niet meer onbereikbaar, en schilders waren niet meer alleen aangewezen op zeldzame en onvolledige reisboeken. Tussen 1501 en 1505 maakte Carpaccio verschillende portretten van echte oriëntaalse reizigers en handelaars, toen hij werkte aan de legende van Sint-Joris. Albrecht Dürer schilderde in 1511 een *Turkse familie*. Tijdens een verblijf in Venetië had hij op zijn gemak de reizigers, van de verste Middellandse-Zee-kusten kunnen observeren. Aan het einde van het quattrocento was de verhouding met de wereld van het Nabije Oosten dus duidelijk ingrijpend gewijzigd. Ondanks onophoudelijke conflicten waren er steeds meer uitwisselingen mogelijk, die steeds meer opleverden. Dit gaf in ieder geval een vertrouwdheid met de bevolking, hun gewoonten en hun rijk versierde kleding.

Gentile Bellini

Gentile Bellini is onbetwistbaar de kunstenaar die de Oriënt in de Venetiaanse schilderkunst introduceerde.

In 1474 begeleidde hij een missie naar Constantinopel, op nadrukkelijk verzoek, zegt men, van Mehmed II de Veroveraar. Hij maakte een portret van de machtige heerser, waarbij hij de grootst mogelijke eenvoud betrachtte. Zijn profiel tekent zich scherp af tegen een zwarte achtergrond. Alleen de romaanse rondboog om hem heen is rijk versierd, evenals het met edelstenen geborduurde tapijt dat over de balustrade hangt. Zijn mijmerende blik verzacht enigszins zijn vastberaden

trekken en de hardheid van zijn mond. Zijn houding doet denken aan die van de beroemde Turkse aquarel waarop hij aan een rode roos ruikt. Volgens een hardnekkige legende, verspreid door Ridolfi, verliet Bellini het hof na een huiveringwekkende gebeurtenis. Op een dag trok de sultan, tijdens een discussie met de schilder over *De onthoofding van Johannes de Doper*, de nauwkeurigheid van de anatomische details op het schilderij in twijfel. Om zijn gelijk aan Bellini te bewijzen, liet hij voor diens ogen een slaaf doden. Het lot van het portret was op zijn minst eigenaardig. De zoon van de sultan, die iedere invloed uit het Westen verwierp, bracht het naar de markt. Daar werd het gekocht door Venetiaanse kooplieden. Terug in Venetië behield Bellini een grote liefde voor de Oriënt, waarvan hij de schoonheid en weelde had mogen proeven. Hij gaf hiervan een schitterend bewijs met de twee schilderijen waarvoor hij in 1504 opdracht kreeg van de Scuola Grande di San Marco en die in 1507, na zijn dood, werden voltooid door zijn broer Giovanni. Op *Sint-Marcus predikt in Alexandrië* beeldde hij de beschermer van Venetië af op een vreemde verhoging, die lijkt op een kleine brug. Voor hem op de grond staat een opmerkelijke groep gesluisde vrouwen met extravagante hoofddekseis. Zij luisteren aandachtig naar hem. Achter hen staan Venetianen (ongetwijfeld de leden van de Scuola Grande) en een groep oriëntaalse hoogwaardigheidsbekleders met tulbanden. Zijn gegevens had hij duidelijk uit het kostuumboek van Vercelio gehaald, en uit de *Omzwervingen* van Nicolay. Het Alexandrië van het Philo-tijdperk, zoals Bellini het schilderde, was een verbazingwekkende synthese van Venetië en Constantinopel. De tempel (half kerk, half moskee, of liever een tot moskee met minaretten omgebouwde kerk) waarvoor het tafereel zich afspeelt, lijkt net zoveel op de Aya Sophia (met zijn overvloed aan steunberen) als op de San Marco-basiliek. De plaats waar dit wonderlijke monument stond, moest de ideale stad van de Oriënt voorstellen, getooid met een obelisk. Op de *Marteldood van Sint-Marcus*, waaraan hij in 1515 begon en dat omstreeks 1528 werd voltooid door Vittore Belliniano, speelt het drama zich af voor de ogen van een groot oriëntaals publiek met kleurige tulbanden, nu in een geheel westerse omgeving.

Carpaccio

Vittore Carpaccio toonde al jong zijn talent in de werkplaats van de gebroeders Bellini. Waarschijnlijk ontdekte hij daar ook de betoverende vormen van de Oriënt. Tussen 1501 en 1507 voltooide hij in de Scuola, die gereserveerd was voor Dalmatiërs die in Venetië verbleven, de cyclus van San Giorgio degli Schiavoni. Hierin beeldde hij het heldhaftige leven van hun schutspatroon af die de draak versloeg en diens gevangene, de dochter van de koning van Silena (het huidige Libië), bevrijdde. Op het eerste paneel van dit grote veelluik, *Sint-Joris in gevecht met de draak*, lijkt de kerk rechts veel op de San Ciriaco in Ancona, terwijl de monumentale poort van Silena duidelijk op die van Caïro lijkt. De andere afgebeelde gebouwen tonen de Venetiaanse bouwkunst van die tijd, met licht oriëntaalse invloeden. Op de *Overwinning van Sint-Joris* zien we hem voor de ogen van de heerser en zijn hofhouding het monster doden. De stad Silena is overduidelijk in alle opzichten herschape. De schilder heeft hem midden op het plein een tempel gegeven, gemodelleerd naar de Heilig-Grafkerk en de Salomonstempel in Jeruzalem. Hiervoor had hij inspiratie opgedaan in de houtgravures van Reeuwich, in het boek *Sanctarum Peregri*, dat in 1486 in Mainz was gepubliceerd. Sommige critici menen er de Kubbet-es-Sakbra-moskee in Jeruzalem in te herkennen, herzien en aangepast aan de geometrische en

decoratieve maatstaven van de Venetianen. De toren links is de synthese van verschillende oriëntaalse gebouwen. In het centrum van de stad ziet men daarentegen de echte toren van de Heilig-Grafkerk. Op *Sint- Joris doopt de Sileners* zijn de drie muzikanten op het grote podium links en de andere muzikanten eromheen authentieke oriëntaalse figuren uit de tijd van de kunstenaar. De toren aan de horizon heeft een minaret, terwijl zich centraal in de compositie een romaanse doopkapel aftekent met licht oriëntaalse trekjes. Kortom de Oriënt van Carpaccio bestaat enerzijds uit authentieke elementen, anderzijds uit gefantaseerde. De Venetiaanse esthetiek was echter steeds bepalend. Dit geeft het geheel een bijzondere toon, die wellicht als projectie van het Venetiaanse ideaal in de wereld der islam gezien kan worden.

Giorgione en Dürer

Het raadselachtige schilderij uit het einde van de Venetiaanse Renaissance blijft *De drie filosofen* van Giorgione. De verklaringen ervan zijn eindeloos. Sommigen zien de drie levensfasen erin, anderen de drie godsdiensten, weer anderen de drie monotheïstische filosofen. Niemand heeft ooit het mysterie kunnen doorgronden, bij gebrek aan geschriften die opheldering zouden kunnen verschaffen. Bovendien zegt men dat het schilderij werd voltooid door Sebastiano del Piombo. Zeker is dat het doek zijn titel in 1525 heeft gekregen, maar in de inventarisatie van de verzameling van aartshertog Leopold Willem staat het geregistreerd als *Wiskundigen*. Men weet dat het gemaakt is voor Taddeo Contarini, die via zijn familie banden met de Oriënt had. Eén familielid was baile in Constantinopel en een ander, Andrea Gritti, die doge was vanaf 1523, onderhield nauwe betrekkingen met sultan Bajezid. Omdat dit schilderij in de loop der tijd zo onbegrijpelijk is gebleven, wordt het als symbool van de complexe en tegenstrijdige verhoudingen tussen twee tegengestelde opvattingen over het bestaan en de verbeelding van het universum. De oude joodse geleerde de verbinding aan tussen twee polen, die verbeeld worden door de staande Arabier en de zittende Griek uit de Klassieke Oudheid.

De belangstelling voor de Oriënt verspreidde zich buiten Venetië. Albrecht Dürer reisde opnieuw naar Italië en leidde in Venetië het van een welgesteld en populair edelman.

In 1506 maakte hij *De marteldood van de tienduizend christenen*, een onderwerp dat al vaak was behandeld door zowel zijn voorgangers als zijn tijdgenoten, maar dat hij met originaliteit benaderde. Het betrof de slachting op de berg Ararat van 10.000 legioensoldaten die weigerden om aan de Romeinse goden te offeren, terwijl de legioenen met de Perzische koning Sapor strijd leverden om Armenië. Het schilderij was bestemd voor de kapel van kasteel Wittenberg, waar Frederik de Wijze, de keurvorst van Saksen woonde. Vanzelfsprekend was het een metafoor voor de oorlogen tegen de Ottomanen, die hun rijk uitbreidden naar Balkan.

Bron: Gerard Georges Lemaire, *Oriëntalisme, Het beeld van het morgenland in de schilderkunst*, Parijs 2005, p.19-p.24

Volgeling van Gentile Bellini

Over het schilderij: *De Ontvangst van de Venetiaanse Ambassadeurs in Damascus, waarschijnlijk 1513 – 6*

Olie op canvas, 118 x 203 cm

Inscriptie links: MDXI

Het Louvre museum, Parijs

Dit bijzondere schilderij viert de ontvangst van een Venetiaanse delegatie door de Mamlukse onderkoning (*naib al-saltana*) van de provincie Damascus. Hij is gezeten op een verhoging (*mastaba*) en draagt een grote gehoornde tulband, die alleen gedragen mocht worden door de Sultan en zijn hoogste functionarissen. Damascus was een favoriete bestemming van de Venetiaanse kooplieden, die speciale handelsvoorrechten genoten, waaronder het recht om de plaatselijke kledij te dragen.

Voor deze speciale gelegenheid echter, gaan de bezoekers formeel gekleed in de gebruikelijke zwarte mantels en baretten (*berete*) van Venetiaanse patriciërs en burgers. Hun leider is vermoedelijk de consul (*bailo*), die de hoogste ambtenaar was in Damascus, en zelfs een salaris ontving van de Mamlukse autoriteiten.

[...]

Het lijkt het waarschijnlijkste dat het schilderij bedoeld was als een samenstelling van verschillende elementen van het Damasceense leven, om een terugblikkend souvenir te leveren of een geheugensteuntje van de stad, en misschien van Pietro Zen's leven daarbinnen. Er is geen officiële ontvangst van de Venetiaanse gemeenschap in 1511 opgetekend in de talrijke verslagen van de 'Zen affaire', maar de ontmoeting die hier afgebeeld wordt, past goed bij de beschrijvingen van Zen's formele audiëntie bij zijn aankomst in Damascus in het najaar van 1508. De datum op het schilderij zou daarom gelezen kunnen worden niet als de datum van de ontmoeting, maar als een herinnering aan het belangrijkste jaar van Zen's Mamlukse jaren. Ook de afgebeelde gebouwen vormen geen nauwkeurig topografisch zicht, hoewel de afbeelding van de Grote Umayyad Moskee waarschijnlijk gemaakt werd vanuit de Venetiaanse *fondaco* (herberg) in Damascus. De structuren die afgebeeld zijn lopen uiteen van openbare gebouwen zoals de Grote Moskee en de baden in de graanmarkt tot particuliere huizen met dakterrassen en ommuurde tuinen. Op de voorgrond, links, verbeeldt een veralgemeniseerde straatscène de bedrijvigheid van de drukke stad uit (waaronder een man te paard met bewapende bedienden in ouderwetse Syrische dracht, beladen kamelen en roddelende omstanders – allemaal gadeslagen door vrouwen met een Damasceense hoofdtooi). Zulke anekdotische details doen een aanzienlijke kennis van Damascus vermoeden, maar niet noodzakelijkerwijs door de schilder. Ze zouden gemakkelijk aangeleverd kunnen zijn door een goed geïnformeerde opdrachtgever zoals Malipiero of Zen. Sterker nog de observatie

dat de kunstenaar de Arabische inscriptie 'Er is geen andere God dan Allah' boven de boog achterstevoren heeft weergegeven, maakt het zelfs waarschijnlijker dat het schilderij in Venetië werd gemaakt en niet in Damascus.

Bron: Venice & the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500, 2000, p.22-p.23

Dubbelzinnige 'turqueries' in het rococotijdperk, Nieuwe invloeden uit de Oriënt

In de 18e eeuw begon men zich in Europa werkelijk voor de Oriënt te interesseren en ontstond er een heuse oriëntaalse esthetiek. De toenemende belangstelling voor de verre gebieden van het Oosten had met verscheidene factoren te maken. Allereerst was daar natuurlijk de politieke kant. De mislukte belegering van Wenen door de Turkse legers in 1683 was aanleiding geweest voor de laatste Kruistocht van het Westen. Alphonse de Lamartine heeft deze lyrisch maar historisch onnauwkeurig beschreven. Het Ottomaanse Rijk was op zijn grootst en begon vanaf dat moment langzaam en onontkoombaar af te brokkelen. Tegelijkertijd had het enorm veel macht, tot in Azië en Afrika. Het besloeg tevens ongeveer een derde van Europa, een gebied dat van de hele Balkan, van Bulgarije tot Servië, liep tot aan de poorten van de eeuwige rivaal, de Doorluchtige Republiek Venetië. Nadat de dramatische dreiging bij Wenen was afgewend, kon de christelijke wereld eindelijk weer ademen. In Frankrijk bleef men nauwe betrekkingen onderhouden met de sultan.

Ten tweede leidde in Frankrijk de ontwikkeling van de grote handelsroutes tot de oprichting in 1664 van de Compagnie van de Levant, onder leiding van Colbert, en tot de vergroting van de haven van Marseille, die profiteerde van de handelsbetrekkingen met Mokha. Vanaf de 17e eeuw was de haven zeer welvarend en werd er handel gedreven met de havens van de Oriënt, van de Barbarijse kusten tot de staatjes aan de Indische Oceaan. Venetië werd langzamerhand verdrongen en zag zijn ster verbleken. Toen Joseph Vernet opdracht kreeg van de markies van Marigny, de broer van Madame de Pompadour, om een serie schilderijen van Franse havens te maken, schilderde hij twee afbeeldingen van Marseille. Een ervan is te zien in het Pavillon de l'Horloge du Parc en toont groepen islamitische handelaren die op de kades hun zaken doen. Dit doek hing in de Salon van 1755 en leverde hem nieuwe opdrachten op. De hertog van Luynes wilde van hem een haven met kostuums uit verschillende landen en Lenoir vroeg 'een verscheping van goederen en personen in oosterse en Griekse kleding'. Vernet kreeg de smaak te pakken van dit soort exotische taferelen en maakte werken als de *Turkse visser*, *Griekse vrouw die uit bad komt* en *Turkse baadsters* geïnspireerd op het boek met gravures van Van Mour.

De ongekende bloeiende betrekkingen tussen het Westen en het Oosten bracht geleerden – met name botanisten – en geografen ertoe om te gaan rondreizen. De verslagen die zij hiervan maakten werden door hun tijdgenoten verslonden. Dit leidde ertoe dat diplomaten in erudiete boekwerken hun kennis op schrift gingen stellen over de landen die in Europese ogen nog een mythisch karakter of een

angstaanjagend barbaarse bijklank hadden. In 1714 kwam er van Charles de Ferriol, de Franse ambassadeur in Constantinopel, een boek uit over de gewoonten van het Ottomaanse Rijk. Deze *Verzameling van 100 prenten over verschillende landen van de Levant* was geïllustreerd met gravures van Le Hay naar schilderijen van Jean-Baptiste van Mour. Gedurende lange tijd diende dit boek als naslagwerk, niet alleen voor geleerden maar ook voor kunstenaars en schrijvers. De verzameling brieven van Lady Mary Montagu werkte echter het meest op de verbeelding. Hun literaire kwaliteit, het subtiele gevoel voor detail en ook de beschrijving van het leven der moslimvrouwen hebben er een uitzonderlijk boek van gemaakt.

[...]

Behalve in de wetenschap ontstond in de loop van de achttiende eeuw ook in de literatuur een toenemende belangstelling voor de Oriënt. De literaire ontdekking van de Oriënt raakte snel in de mode. Het is overigens opmerkelijk dat het enthousiasme voor Turkse afbeeldingen gelijk opging met het enthousiasme voor Chinese afbeeldingen, en dat deze twee referentiesystemen, die niets met elkaar gemeen hadden, zonder probleem samengingen. Toen Madame de Pompadour zich als de officiële maîtresse van Lodewijk XV in het paleis van Versailles vestigde, richtte zij haar vertrekken in met exotische voorwerpen. Ze liet zichzelf door Natoire als sultane schilderen. Van haar beschermeling Carle van Loo liet zij drie schilderijen van sultanes ophangen, een bordurende, een koffiedrinkende en een gitaarspelende. Koningin Marie-Antoinette ging op haar beurt met de mode mee en droeg sultane gewaden en oosterse bontjassen. Vanaf dat moment verspreidde de bevlieging zich over heel Europa.

[...]

Ook in de schilderkunst is in deze tijd een toenemende interesse in de Oriënt zichtbaar. Daarvan is het werk van de Zwitserse kunstenaar Jean-Étienne Liotard een beroemd voorbeeld.

Jean-Étienne Liotard

Deze kunstenaar reisde in 1737 via enkele Griekse eilanden naar Constantinopel waar hij vanaf 1738 tot 1742 verbleef. In de jaren die Liotard in Constantinopel doorbracht had hij veel werk.

Allereerst maakte hij portretten van zijn weldoeners. William Ponsonby beeldde hij af in Turks kostuum, met een rood-witte tulband, een wijde groene ceintuur en een rood gewaad, tegen een neutrale achtergrond. John Montagu, de graaf van Sandwich, schilderde hij ten voeten uit in hetzelfde kostuum (alleen de ceintuur en de vorm van de tulband wijken af), met gestrekte wijsvinger gebarend in een theaterdecor. Zijn vriend Levett ten slotte liet hij zittend op een divan poseren, met een stevige, Turks aandoende snor en een hoge bonten talpak, die hem een indrukwekkend uiterlijk geven. Op het schilderij dat hij daarna maakte, draagt de een tulband en houdt hij een lange pijp in hand. Hij zit op een divan met juffrouw Hélène Glavany, de dochter van de voormalige Franse consul op de Krim, die een traditioneel Tartaars kostuum draagt en een snaarinstrument bespeelt.

Ook schilderde hij personen uit de kringen van de sultan. Terug in Europa bleef hij met succes schilderijen maken die op de Oriënt waren geïnspireerd. Vooral de *Jonge lezende vrouw in oriëntaals kostuum*, waarmee hij in 1738 begon en waarvan hij 1743 en 1753 drie versies voltooide, is geslaagd. Wellicht betreft het hier Chénier, de moeder van de dichter, of Adélaïde de France. In dezelfde periode voltooide hij ook het *Meisje met tamboerijn Turkse kleding*. Ook hiervan maakte hij drie versies met kleine variaties.

Zijn portretten en Turkse taferelen waren zeer gewild bij vorsten, edellieden en hooggeplaatsten. Met een goed gevoel voor het bevorderen van zijn reputatie als 'Turks schilder' liet Liotard een lange ringbaard staan en kleepte hij zichzelf op z'n Turks. Op verscheidene, niet geheel van ironie gespeende zelfportretten heeft Hij zichzelf zo afgebeeld, lachend, met een wonderlijk oriëntaals hoofddeksel en een enorme baard.

Bron: Gerard Georges Lemaire, Oriëntalisme, Het beeld van het morgenland in de schilderkunst, Parijs 2005, p.48-p.70

Theodore Chassériau

Een jongeman van zeventien jaar afkomstig uit Santo Domingo zorgde voor een sensatie op de Salon van 1836. Hij ontving de derde medaille voor twee religieuze doeken, *Terugkeer van de verloren zoon* en *Kain vervloekt*. Deze briljante leerling van Dominique Ingres en bewonderaar van Amaury-Duval ontwikkelde zich snel. Op de Salon van 1839 kenmerkten zijn *Venus Anadyomene* en *Suzanna in bad* zich nog door een neoclassicistische tonaliteit, maar de invloed van Delacroix begon zich reeds te doen voelen. Hoewel de decoratieve werken die hij voor enkele Parijse kerken maakte, zoals die voor de Saint-Merri in 1843, of zelfs zijn *Kruisafneming* uit 1842, nog niet echt van durf getuigden, bewezen zijn *Andromeda* uit 1841 en *Esther maakt zich op om voor Ahasveros te verschijnen*, dat werd geaccepteerd voor de Salon van 1842 maar nauwelijks werd opgemerkt, dat hij de richting van de romantische kunst had gekozen.

De drie vrouwenfiguren van zijn *Esther* roepen een oriëntaalse sfeer op die in eerdere bijbelse taferelen van zijn hand bijna geheel ontbrak. In 1857 wees Théophile Gautier niet alleen op de bedwelmende melancholie die uit dit werk sprak, maar ook op de duidelijke hang naar exotische horizonten in de uitbeelding van de groep vrouwen: 'Het lijkt alsof hij ze reeds in een droom heeft gezien, of in verre landen, in een tijd waarin wij niet bestonden, te midden van bizarre steden en bossen met een onbekende vegetatie; ze lijken wel gevangen genomen barbaarse vrouwen, meegevoerd naar onze beschaving, nog gehuld in hun bonte kleren, behangen met hun primitieve juwelen en tegen elkaar aan gekropen als gevangen gazellen, in houdingen van een wilde gratie.' De Oriënt had hem nog altijd niet losgelaten toen hij in 1844 *De dood van Cleopatra* schilderde, dat hij vernielde nadat het was geweigerd door de jury van de Salon van het jaar daarop en waarvan alleen nog een ets bestaat. In 1845 maakte hij op verzoek een ruitportret van Ali Ben Bahmed, de kalief van Constantine en destijds een zeer geziene figuur in Parijs. Hij beeldde hem weinig conformistisch met zijn gevolg af, in dezelfde tijd dat Delacroix zijn *Portret van Mulay Abd Al-Rahman* presenteerde. Charles Baudelaire merkte op dat 'die reeks paarden en die trotse

ruiters iets hebben dat doet denken aan de naïeve durf van de grote meesters'. De machtige Arabier nodigde hem in 1846 uit naar Constantine te komen. Er ging een wereld voor hem open. Hij schreef in de marge van zijn schetsboek: 'Het land is heel mooi en heel nieuw. Ik leef in duizend-en-één-nacht.

Hier zal ik uit kunnen blijven putten. Ik werk en ik kijk'. Dat was niet gelogen. Alles wat hem waard leek om later te kunnen oproepen, zette hij op papier. De landschappen raakten hem diep: 'De hemel van een subliem blauw; de bergen gewoonlijk azuur blauw, overdag; de dag met goud bepoederd, wat een schitterende waas geeft; het kleine, extreem blauwe en heldere bos vlak bij een smaragdgroen water, en hier en daar verblindende vlekken zonlicht.' Hij was gefascineerd door de kleurrijke kleding: 'Groen fluweel, gele stoffen, hoofdtooiën in alle kleuren, helder blauw, roodpaars, vaak zwart, het is erg mooi, kleurige en krachtige figuren tegen een witte achtergrond, levendige en oriëntaalse kleuren.' Niet zelden stelde hij zich voor hoe hij in zijn atelier de gewenste effecten op het doek zou moeten bereiken: 'Om grote grijze muuropervlakken te verlevendigen is een simpele toets goud op een paar plaatsen voldoende.' Hij wilde niets kwijtraken van wat hij ervoer: 'Niet vergeten dat deze steden van het zuiden tinten van satijn in de schaduwen hebben en een licht dat straalt; hemel vurig blauw, groen, dan rode tinten, roodachtig, dan grijze tinten.' En wanneer hij op papier een paar regels aan Algiers wijdt, ziet men reeds een schilderij voor zich: 'Algiers, de blauwe zee, de stad als stuc of wit marmer; de horizon roze en blauwachtig; boven de zee de hemel helder lichtblauw en enigszins opaalachtig. Oude mannen met vreemde, oriëntaalse gezichten, krachtig geschilderd tegen de witte muren; kinderen van een zuivere schoonheid, de achtergrond bleekroze; de witte huizen overwegend in halftinten, met een goud- of zilverkleurige achtergrond.'

Bron: Gerard Georges Lemaire, *Oriëntalisme, Het beeld van het morgenland in de schilderkunst*, Parijs 2005, p.223-p.225

Jean Léon Gérôme

Deze kunstenaar reisde in 1852 per schip naar Constantinopel. Het was zijn eerste kennismaking met de Oriënt. In het midden van de jaren vijftig vertrok hij naar Egypte met de toneelschrijver Léon Augier, de beeldhouwer Auguste Bartholdi en een paar bevriende schilders. Hij nam met volle teugen de sfeer van dat land in zich op. In zijn dagboek schreef hij: 'Wij huren een boot en blijven vier maanden op de Nijl, om te jagen en schilderen, van Damietta tot Philae. Dan gaan we terug naar Caïro, waar we nog eens vier maanden verblijven in een van de huizen van Soliman Pacha, dat hij aan ons heeft verhuurd.' Deze reis leverde talloze schilderijen op, waaronder *Arnauten die schaak spelen* (1859) en *Arnautenwachthuis in Caïro* (1861), en de nieuwe thematiek verrijkte zijn artistieke ontwikkeling.

Terug in zijn atelier aan de Rue Notre-Dame-des-Champs werd hij bezocht door Théophile Gautier, die zich verbaasde over wat hij daar zag: 'Gérôme was zo goed ons toe te staan in zijn rijke portefeuille te bladeren en zijn schetsen te bekijken, impressies in potlood, snel gemaakt ten overstaan van de realiteit, onafgewerkt, zonder compositie, zonder systeem, met een oprechte overgave en een charmante vertrouwdheid. De minste schetsen van Gérôme zijn al zo krachtig van lijn, zo

puur, zo precies in hun achteloosheid. dat men zich afvraagt wat een werk van langere adem daaraan zou kunnen toevoegen. De kunstenaar-reiziger had met grafietpotlood portretstudies gemaakt naar verschillende karakteristieke typen: er waren fellahs, Kopten, Arabieren, negers van gemengd bloed, mensen zo goed geobserveerd dat ze konden worden, gebruikt voor antropologische studies.' De kunstenaar presenteerde een van zijn eerste oosters geïnspireerde doeken op de Salon van 1859. Vanaf 1862, het jaar waarin hij terugkeerde naar Egypte, wijdde hij zich bijna alleen nog maar aan oriëntalistisch werk. Hij ontdekte Syrië en Jeruzalem en vergrootte zijn repertoire van plaatsen en menstypen. Na zijn terugkeer in 1863 trouwde Gérôme met Marie Goupil, de dochter van een rijke kunsthandelaar, en exposeerde op de Salon zijn *Gevangene* en *Turkse slager*. In 1864 koos hij, inmiddels als leraar verbonden aan de École des Beaux-Arts, een scabreuzer thema, *De almee*, waarop een ontklede danseres zich toont aan Ottomaanse soldaten. Ter compensatie bood hij het *Gebed* aan op de Salon van 1865. In 1868 ondernam hij een grote reis die hem naar Egypte en Klein-Azië voerde. Zijn reisgenoot, de schrijver Edmond About, deed daarbij de inspiratie op voor zijn kleine roman *De fellah*, die in 1870 werd gepubliceerd. Ze volgden de kust van de Rode Zee en bezochten het Catherinaklooster op de berg Sinaï, ze werden bij Petra aangevallen door rovers en beëindigden hun omzwervingen met een verblijf in Jeruzalem, dat de schilder afbeeldde op het doek *Golgotha* voor de Salon van 1868. Hij vertrok al gauw opnieuw naar Egypte om de opening van het Suezkanaal bij te wonen en bezocht bij die gelegenheid Alexandrië, Caïro, Ismaïlia en wederom Opper-Egypte. Vervolgens bracht hij een paar maanden in Londen door, waarna hij in 1871 Turkije bezocht, in 1873 Spanje en Algerije en in 1874 opnieuw Egypte. In 1879 en 1880 reisde hij door de Ottomaanse wereld en bezocht Griekenland en weer Egypte. Hij begon zich meer te interesseren voor de specifieke cultuur van Turkije en schilderde *Het grote badhuis te Broessa*, *Sabeldans in een café* (1875) en één enkel gezicht op Constantinopel, *Veld van rust* (1876).

Gérôme was een fervent neoclassicist en gezworen vijand van iedere vorm van vernieuwing (hij vatte een bittere haat op voor Manet en de impressionisten). Zijn werk getuigt niet van originaliteit, maar wel van een enorme vaardigheid en techniek. Hij bezat een fotografisch oog als geen ander. Zijn composities zijn koud en star, rijk aan details maar zonder echte intensiteit en zonder de hartenklop van het leven. Toch had hij zijn uitzonderlijke momenten, zoals het schitterende kleine portret van een *Egyptisch meisje* laat zien. Hij was een scherp en gewetensvol waarnemer, getuige *Openbaar gebed in een moskee* (1870) of *Arabier en zijn hond* (1877). Hij liet zich als het zo uitkwam graag door literaire teksten inspireren. Zo is bijvoorbeeld *Pijn van de pasja* (1882) ontleend aan een gedicht uit *Orientales* van Victor Hugo. Op latere leeftijd koos hij steeds vaker voor onderwerpen met een duidelijk erotisch karakter, zonder de academische conventies los te laten. Afgezien van een doek als *Slavenmarkt* (1866) had hij een uitgesproken voorkeur voor badhuistaferelen, die hij talloze malen zou schilderen, getuige *Vochtige dampen* (1889), *Baadsters van de harem* (1889), *Het grote zwembad van Broessa* (1885), *Naakte vrouw* (1889), *Vrouwenbad* (1889) of *Aansteekster van de nargileh* (1898).

Gérôme bleef beroemd tot aan zijn dood in 1904 en had een aanzienlijke invloed op zijn leerlingen. Hij was het prototype van de academische schilder die de Oriënt vooral als een vehikel voor zijn virtuositeit zag.

Bron: Gerard Georges Lemaire, *Oriëntalisme, Het beeld van het morgenland in de schilderkunst*, Parijs 2005, p.238-p.242

De kleur van schaduw

[...]

"Je zou twintig armen en 48 uur per dag moeten hebben om een indruk te geven van alles hier", schrijft Eugène Delacroix na zijn aankomst in Marokko in een brief aan een vriend. Het is januari 1832 en de dan al beroemde 36-jarige schilder heeft dankzij bevriende relaties een uitnodiging gekregen om met een diplomatieke missie mee te reizen. Doel van deze missie is om betrekkingen aan te knopen met Sultan Muley-err-Rahman van Marokko, het buurland van het sinds 1830 door de Fransen bezette Algerije. Voor Delacroix betekent deze reis een eerste kennismaking met de Oosterse wereld, die hij daarvoor al verschillende malen als thema voor zijn schilderijen heeft gekozen. Rond 1800 was de belangstelling voor het Nabije Oosten en Noord Afrika vooral na de veldtochten van Napoleon o.a. in 1798 naar Egypte en de vrijheidstrijd van het Griekse volk tegen de Turken, sterk toegenomen.

Het exotische en vreemde van het Oosten heeft kunstenaars altijd al gefascineerd. In de 18e eeuw waren de sprookjes van duizend-en-een-nacht geliefde lectuur en motieven uit het Nabije en Verre Oosten zijn vaak herkenbaar in muziek, literatuur en beeldende kunst. Een prachtig voorbeeld uit deze periode is een portret van een meisje in een Turks kostuum in het Rijksmuseum. Het is een pasteltekening van de Zwitserse kunstenaar Jean Etienne Liotard, die enige jaren in Konstantinopel (het tegenwoordige Istanboel) woonde.

Dichterbij de natuur

Wat betekende Noord Afrika een eeuw later voor Delacroix? Uit brieven, dagboekantekeningen en schetsen die hij gedurende die zes maanden maakte, is daar wel iets van bekend. In Marokko verblijft hij eerst enige tijd in Tanger en reist vervolgens te paard het binnenland in naar Meknès, waar de Sultan de delegatie ontvangt Delacroix beschrijft en schetst het landschap, de dieren en de mensen, hun kleding, houding en levensgewoonten.

De mensen zijn niet erg toeschietelijk: om ze te kunnen tekenen moet hij ze soms geld geven. Het valt hem op dat er grote armoede heerst, maar hij constateert: "Wij zien duizend dingen die deze mensen niet hebben, hun onwetendheid is de oorzaak van hun kalmte en hun geluk; zijn wij zelf niet aan het einde van datgene wat de meest geavanceerde beschaving kan produceren? Zij staan op duizend manieren dichter bij de natuur: hun kleding, de vorm van hun schoenen. Ook is er schoonheid in alles wat ze doen. Wij daarentegen in onze korsetten, nauwe schoenen, belachelijke pakken, wij zijn te beklagen. Door onze kennis hebben wij onze natuurlijke gratie verloren." Deze opmerking is sterk romantisch getint: primitieve volken zouden in hun eenvoud dichter bij de natuur staan. Dit past heel goed in het beeld van de schilder Delacroix. In de kunstgeschiedenis wordt hij als vertegenwoordiger van de Romantiek meestal tegenover zijn tijdgenoot de neoklassicismische schilder Ingres gesteld. De schilderijen van Ingres hebben

veelal een statische kompositie, de tekening vond hij veel belangrijker dan het koloriet. Delacroix' schilderijen daarentegen hebben sprekende kleuren en tonen vaak groepen mensen en dieren in beweging. Maar beiden kiezen zij oosterse thema's: Ingres schildert bij voorkeur 'odaliskken', nauwelijks geklede harem-vrouwen in een exotische omgeving, die hij overigens niet uit eigen waarneming kende. Zo bestudeerde hij voor zijn beroemde 'Turkse bad' o.a. prenten van Jean-Baptiste Vanmour, die in het begin van de 18e eeuw in Konstantinopel verbleef, en las hij de zwoele beschrijvingen van zo'n bad in de brieven van Lady Montagu die in dezelfde tijd haar man vergezelde op een reis naar Turkije.

Hoewel Delacroix steeds als romanticus tegenover het classicisme wordt gesteld, is het opvallend dat hij toch in een van zijn brieven uit Marokko over de oudheid schrijft "Stel je voor, mijn vriend, wat het is om bij ondergaande zon in de straten consulfiguren als Cato en Brutus op gelapt schoeisel te zien wandelen. Alles in het wit als de senatoren van Rome en de inwoners van Athene". "Rome is niet meer in Rome", aldus Delacroix.

Na Meknès waar de missie door de Sultan ontvangen wordt, reist Delacroix terug naar Tanger en steekt vandaar over naar Spanje. Terug in Afrika bezoekt hij in Algerije een harem. Eind juni komt hij met zeven schetsboeken en achttien aquarellen in Parijs terug. Motieven van deze reis zal hij in veel van zijn schilderijen verwerken. Zo toont hij in 1846 in de Salon een schilderij waarop de ontvangst van de Sultan is afgebeeld. De kunstcriticus Baudelaire prijst zijn werk en schrijft: "Een reis naar Marokko schijnt een diepe indruk op hem te hebben gemaakt; daar kon hij op zijn gemak zowel mannen als vrouwen in hun onafhankelijke en natuurlijke beweging bestuderen en kon hij de antieke schoonheid bevatten bij het zien van een zo zuiver ras, blakend van gezondheid en met een prachtige gespierde bouw."

In diezelfde Salon exposeerde ook de nu vrijwel vergeten schilder Alexandre Gabriel Decamps 'oosterse' schilderijen. Decamps was in het begin van de negentiende eeuw een beroemd schilder die als de 'ontdekker' van de Oriënt beschouwd werd sinds hij in 1827 naar Turkije reisde. Net als Delacroix grijpt hij zijn hele leven terug op deze reiservaring. Baudelaire noemt kleur- en lichteffecten een belangrijk element in het werk van beide schilders.

kleurentheorieën

Uit de reisaantekeningen van Delacroix blijkt dat hij wanneer hij een scène beschrijft, steeds de kleuren en de lichtval noemt. Ook schaduwen vallen hem op: "de schaduw van witte objecten heeft een sterk blauwe weerkaatsing; het rood van de zadels en de tulband is bijna zwart." Juist de reis naar Marokko betekende een belangrijke impuls om voort te gaan op de weg die hij daarvoor al is ingeslagen. Door het werk van de Engelse landschapschilder Constable was Delacroix zeer geïnteresseerd geraakt in kleurcontrasten en in de werking die de primaire kleuren rood, geel en blauw en hun komplementaire kleuren, respectievelijk groen, violet en oranje op elkaar uitoefenen. Door de kleuren niet meer alleen op het palet te mengen maar ze ook naast elkaar op het doek te zetten kan een kleureffect versterkt worden.

In de schilderkunst wordt deze methode door de impressionisten verder uitgewerkt. Een van die impressionisten, Monet bracht zijn diensttijd in Algerije door en ook Renoir reisde tweemaal naar dat land. Maar Monet, heeft in tegenstelling tot Renoir nooit schilderijen met oosterse thema's als haremvrouwen gemaakt. Wel heeft hij later verklaard dat deze ervaring belangrijk was voor zijn werk.

De neo-impressionisten, zoals Seurat en Signac werkten op een meer wetenschappelijke basis met deze kleurenleer. Signac die ook Noord-Afrika bezocht, beklemtoont in zijn boek 'D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme' (1899) nog eens het belang van Delacroix voor de ontwikkeling van het kleurgebruik in de schilderkunst.

Bron: Antje von Graevenitz en Din Pieters, *Kleur van schaduw, Openbaar Kunstbezit*

Afbeeldingen bij 'Nabije Oosten'

De afbeeldingen zijn per context en tekst voor deze publicatie bij elkaar geplaatst in de weblog www.watvanverkomt.blogspot.com. Bij deze wijze van presenteren van afbeeldingen worden de afbeeldingen direct getoond.

Onderstaande links bieden de mogelijkheid ook zelf nog extra beeldmateriaal op internet te vinden.

[Carpaccio, Overwinning van Sint Joris, ca. 1502 \(cyclus San Giorgio degli Schiavoni\) + Sint Joris in gevecht met de draak; Sint-Joris doopt de Sileners](#)

[Carpaccio, Scènes uit het leven van Sint Stefanus, voltooid 1511- 1520 + De prediking van Sint-Stefanus in Jeruzalem, rond 1514 + St Stephen is Consecrated Deacon, 1511](#)

[Giorgione, de drie filosofen, rond 1508](#)

[Gentile en Giovanni Bellini, De prediking van Sint-Marcus in Egypte \(of Sint Marcus predikt in Alexandrië\), 1504-1507](#)

[Gentile Bellini, Mehmet II Fatih, 1480](#)

[Dürer, overzicht diverse werken](#)

[Dürer, De marteldood van de tienduizend christenen, 1508](#)

[Liotard, Vrouw in Turks kostuum, 1752-54](#)

[Liotard, zelfportret als Turkse schilder, 1757](#)

[Liotard, diversen](#)

[anoniem, De Ontvangst van de Venetiaanse Ambassadeurs in Damascus, 1513 -1516](#)

[anoniem, De Ontvangst van de Venetiaanse Ambassadeurs in Damascus, 1513 -1516](#)

[Chassériau, Théodore, diverse werken](#)

[Chassériau, Ali-Ben-Hamet, Caliph of Constantine, Followed by his Escort, 1845](#)

[Chassériau, Esther, 1841](#)

[Gérôme, J.L., diverse werken](#)

[Gérôme, J.L., diverse werken](#)

[Delacroix, diverse werken, Oriënt](#)

[Delacroix, Death of Sardanaplaus, 1827](#)

3. Het Verre Oosten

Hieronder volgt een aantal tekstfragmenten die passen bij de stofbeperking voor het jaar 2009 van het thema “Wat van ver komt ...”. Het gaat hier om teksten en afbeeldingen behorende bij het onderdeel ‘Verre Oosten’.

Japan en de Impressionisten

Eén van de schetsboeken van de Japanse kunstenaar Hokusai kwam omstreeks 1860 in handen van een Franse etser, die het enthousiast aan zijn vrienden liet zien onder wie vele impressionistische schilders waren. Het schetsboek was de voorloper van een grote stroom van Japanse prenten, die in Frankrijk en Engeland het '*japonisme*' inluidde.

De Franse geestdrift voor alles wat Japans was werd nog aangewakkerd door de Japanse inzendingen voor de Wereldtentoonstelling in 1867.[...]

De houding die de negentiende-eeuwse bewonderaars ten aanzien van Japanse kunst innamen was nogal tweeslachtig. Enerzijds werd het Ukiyo-e, de kunst van de '*drijvende wereld*' dat tot het einde van de jaren tachtig het enige was wat zij te zien kregen, beschouwd als exotisch, stijlvol en heerlijk onrealistisch, anderzijds werd het herkend als een krachtige, democratische traditie die zijn kracht putte uit de opkomende massa's en zijn onderwerpen op straat, in de theehuizen en bordelen van het snelgroeïende Edo, zoals Tokyo toen werd genoemd, vond. Beide standpunten zijn halve waarheden. In de Japanse kunst bestaat een formele en een technische discipline die een algeheel afdwalen in zelfgenoegzame esthetiek onmogelijk maakt, terwijl het bijna fotografisch realisme van de Japanse prent, dat door Edmond de Goncourt in zijn boek over Utamaro zo werd benadrukt, eerder voortkomt uit de keuze van het realistisch onderwerp dan uit de behandeling daarvan die zowel gestileerd als decoratief is.[...]

In de Japanse prent - en Hokusai en Hiroshige vormen hier slechts ten dele een uitzondering op - is geen atmosfeer, de kleur heeft geen textuur, er zijn geen schaduwen. Platte vlakken zuivere kleur worden gescheiden door haarscherpe, heldere, ritmische lijnen en de beeldruimte wordt beschouwd als wat het is: een plat vlak. Het brandpunt van de compositie kan ver uit het centrum liggen, objecten en figuren kunnen door de begrenzing van de prent worden afgesneden, niet om de indruk van visueel realisme te geven, maar om fraaie patronen te ontwerpen.

Onderwerpen zijn van weinig belang. In al deze opzichten is de Japanse prent volledig tegengesteld aan alles wat aan de negentiende-eeuwse Europese kunstacademies werd onderwezen. Voor die schilders die in opstand kwamen tegen de schilderkunst van de Franse Academie leek het Ukiyo-e op dat kritieke moment niet alleen een bevestiging te geven van hun theorieën, maar ook een praktische weg om deze theorieën op linnen te verwezenlijken.[...]

Manet

Wanneer Manet voor het eerst met Japanse kunst in aanraking kwam is niet bekend, maar hij was een goede vriend van Braquemond en vanaf 1862, het jaar waarin hij het grote 'Musique aux Tuileries' maakte, een regelmatig bezoeker van La Porte Chinoise. *Musique aux Tuileries* is een rijk geschilderd werk, waarin sommige schrijvers de eerste aanwijzingen voor Japanse invloed menen te ontdekken, in Manets neiging om een patroon van kleurvlekken te creëren, in het opmerkelijke gebruik van zwart in de compositie en in de tamelijk vlakke, schematische tekening van de gezichten die is toegeschreven aan Manets bewondering voor de schetsmatige figuurtekening van Hokusai. Als Japanse invloed al waarneembaar is dan wordt die, zoals bijna altijd in het werk van Manet, overschaduwd door het intense genoegen waarmee hij in het medium olieverf werkt.[...]

Tegen het einde van het jaar 1863 ging Manet in '*La Chanteuse des Rues*' een stap verder. Het model, Victorine Meurent, is juist uit een halfopen deur tevoorschijn gekomen en lijkt te aarzelen in haar beweging voorwaarts, waarbij haar volumineuze japon om haar heen wervelt. Haar gezicht is een witte vlek waar de gelaatstreken op getekend zijn en de lange lijnen schaduwen donker band langs haar japon komen in een opgaande beweging samen bij het hoofd waardoor de figuur eenheid krijgt en de beweging erin wordt geaccentueerd. Nauwkeurige pendants van al deze technische middelen zijn te vinden in de opmerkelijke schilderijen en prenten die Kaigetsudo maakte van de schone in Yoshiwara, de rosse buurt van Tokyo. Op deze wijze wist Manet, toen het Ukiyo-e zijn invloed begon te doen gelden, de twee schijnbaar tegenstrijdige kenmerken ervan - sociaal realisme en een esthetiek die uitsluitend op de expressieve kracht van lijn en kleur was gebaseerd - te verzoenen. Van al zijn tijdgenoten begreep alleen Jacques Emile Blanche dat Manet, zonder in overduidelijke '*japonaiseries*' te vervallen, de wezenlijke boodschap van de Japanse kunst had verwerkt en aangepast aan zijn eigen behoeften.

[...]

Monet

Tijdens een kort verblijf in Holland in 1871 kocht Monet Japanse prenten en schilderde enige landschappen in heldere, vlakke, zuivere kleuren, maar na zijn terugkeer in Parijs veranderde deze stijl al spoedig. In zijn latere werk blijven Japanse elementen bestaan, al zijn ze door zijn rijke impasto meestal onherkenbaar, en deze komen uiteindelijk tot rijpheid in de reeks grote schilderijen van waterlelies die hij in de laatste jaren van zijn leven maakte. Vanaf ongeveer 1892 tot aan zijn dood in 1926 schilderde hij nagenoeg alleen de vijver met waterlelies en de brug die hij in Giverny had laten aanleggen, met als hoogtepunt de reeks gigantische '*Nymphéas*'. De textuur van deze enorme, grof geschilderde doeken van waterlelies, wisteria en treurwilgen is allesbehalve Japans, maar de conceptie - die hem wellicht door een vriend is ingegeven - brengt ons de grote decoratieve schermen en vouwdeuren in sommige Japanse paleisachtige hallen voor de geest. [...]

Ondanks de opvallend grove uitvoering lijkt Monet in deze panelen het onmogelijke te verwerkelijken: de verzoening van de tegenstrijdige idealen die het

impressionisme en de decoratieve kunst voor ogen staan. Dus ook Monet bracht tenslotte, op zijn eigen voorwaarden, Japanse invloed in de grote stroom van de Franse traditie.

Whistler

Whistler was een van de eerste westerse schilders die onder de bekoring van de Japanse kunst raakte en zijn overgave was dan ook de meest volledige. Bijna regelrecht uit West Point kwam hij in Parijs terecht, en had des te minder weerstand tegen deze exotische mode omdat hij niet in de traditie van de Salon was opgeleid. Al spoedig kocht hij met groot onderscheidingsvermogen prenten - niet de grove, met aniline gekleurde bladen uit het midden van de negentiende eeuw die overal doorgingen voor het beste dat er op het gebied van Japanse kunst te koop was, maar het oudere, veel verfijndere werk. Toen hij naar Londen verhuisde, bleef hij zijn grote liefde trouw. De wanden en zelfs het plafond in zijn huis in Chelsea waren bedekt met waaiers, hij sliep in een Chinees bed en at van blauw-wit porselein.

Whistlers voorliefde voor alles wat Japans was voerde hem onvermijdelijk tot het soort picturale extravagancies waartoe Monet zich eenmaal liet verleiden, hetgeen hij vervolgens altijd heeft betreurd. Een bekende reeks werken stelt Europese modellen voor gekleed in oosterse gewaden en omringd door het soort bric-à-brac dat Lazenby Bazar toen bij tonnen tegelijk aan haar klanten in Londen leverde.

In dezelfde periode dat Whistler deze extravagante hommage aan de heersende mode bracht, schilderde hij een reeks werken waaruit, ook al zijn de thema's allerminst oosters, een dieper inzicht in de Japanse esthetiek blijkt dan enige andere schilder ooit wist te bereiken.

In '*The Little White Girl*' (1864), een schilderij dat Monet erg aansprak, houdt Whistler zich vooral met verfijnde harmonieën in wit en grijs bezig; in portretten van onder andere zijn moeder (1872) worden Japanse compositietechnieken gebezigd met serene waardigheid. [...] Het meest Japans van Whistlers latere werk zijn de talrijke '*Nocturnes*' die hij vanaf 1875 schilderde. De bron van zijn inspiratie is hierin heel duidelijk. Het is niet dat de compositie van '*Old Battersea Bridge*' en het idee voor '*The Falling Rocket*' aan Japanse prenten zijn ontleend - Van Gogh leende even vrijelijk - maar dat Whistler, als hij de mist boven de Thames op een winteravond zag, wel moest terugvallen op de verfijnde schilderkunstige formule die hij had ontwikkeld, en Hiroshige hing als een transparante sluier tussen hem en de werkelijke wereld.

Bron: aanbiedingstekst *Vergezocht*, 1990

Japan en de Postimpressionisten

Van Gogh

In maart 1886 was Van Gogh in Parijs en verzamelde prenten, het jaar daarop had hij er voldoende bijeengebracht - een aantal waarschijnlijk geleend van Samuel Bing - om een kleine tentoonstelling in te richten in Le Tambourin, een café aan de Boulevard de Clichy dat veel door impressionisten werd bezocht.[...]

De prenten hadden grote invloed op de schilder Van Gogh, in combinatie met wat hij had gelezen.[...]

De volmaakte helderheid van hun vorm en kleur verdreef de enigszins ruige textuur die zijn werk in Parijs onder invloed van het impressionisme had gekregen.

Wij zijn al zo vertrouwd met de Japanse invloed in werken die Van Gogh in Arles maakte, zoals 'De Slaapkamer', 'La Berceuse', 'Les Alyscamps' en de 'Vissersboten', dat aanvankelijk vrij moeilijk te zien is in welk opzicht ook de tekeningen blijf kunnen geven van Japanse invloed. Bezien we echter sommige lange, horizontale prenten van Hiroshige, dan wordt zonder meer duidelijk waar Van Gogh zijn inspiratie uit putte. Het vlakke landschap dat zich in horizontale, door bomen begrensde vlakken uitstrekt, de hekken, rietsoorten en grassen die in delicaat herhaalde verticale pennenstreken (die zijn vroegere krasserige techniek vervangen) zijn getekend, stippen die bladeren suggereren, de 'doornige zwarte, met duizenden witte bloemetjes bezaaide struiken', zijn allemaal te vinden in de lange, horizontale bladen van Hiroshige. Om zijn stijl van tekenen nog Japanser te doen lijken gebruikt Van Gogh nu enigszins absorberend papier en rietpennen van verschillende dikte, die een resultaat geven dat in de verte doet denken aan de calligrafische elasticiteit van het oosters penseel. [...]

Voor Van Gogh, de rechtlijnige kunstenaar uit het noorden die in het kleurrijke zuiden terecht kwam, fungeerde de Japanse kunst als katalysator.

De Japanse prent illustreerde voor hem hoe ogenschijnlijk tegenstrijdige idealen als expressiviteit van de dynamische lijn en expressiviteit van de kleurencompositie te verenigen waren. De spanning tussen lijn en kleur die in al zijn latere werk bestaat is dezelfde die de beste prenten van Hokusai en Hiroshige visueel zo boeiend maken, en toch - en daaruit blijkt dat Van Gogh een geniaal kunstenaar was - is de Japanse invloed volledig getranscendeerd.

Evenals Van Gogh had ook Gauguin een heel eigen beeld van Japan. Hij bezat een kleine verzameling Japanse prenten - in een aantal werken zien we Japanse prenten op de achtergrond en bij de reproducties die hij in 1898 meenam naar Tahiti waren Japanse schetsen en werken van Hokusai.[...] Toch heeft het beeld dat hij van Japan had hem nooit zo hartstochtelijk bezig gehouden als dat bij Van Gogh het geval was.

Bron: aanbiedingstekst *Vergezocht*, 1990

Vincent van Gogh (1853-1890)

schreef honderden brieven aan zijn broer Theo. Daarin vertelt hij hoe hij door het bestuderen van de Japanse prentkunst en het lezen van boeken over Japan als het ware door de ogen van de Japanse kunstenaars ging zien.

Arles, (september ?) 1888

Beste Theo,

... Ik vind bij de prenten van Bing de tekening van het grassprietje en de anjelieren en de Hokusai prachtig. Maar wat men ook zegt, de meer volkse prenten die met de vlakke tonen gekleurd zijn, zijn voor mij om dezelfde reden prachtig als Rubens en Veronese. Ik weet heel goed, dat dat geen primitieve kunst is. Maar omdat de primitieven prachtig zijn, is dat nog niet in het minst een reden voor mij om zoals dat gewoonte wordt, te zeggen: 'Als ik naar het Louvre ga, kan ik niet verder komen dan de primitieven.' Als men tegen een serieus liefhebber van Japonaiseries, tegen Lévy zelf zou zeggen: 'Mijnheer, ik kan niet nalaten die prenten van vijf stuivers prachtig te vinden', is het meer dan waarschijnlijk dat die ander een beetje gechoqueerd zou zijn en medelijden zou hebben met mijn onwetendheid en mijn slechte smaak. Net zoals het indertijd van slechte smaak getuigde van Rubens, Jordaens en Veronese te houden.

(...)

Als men de Japanse kunst bestudeert, ziet men dan waarmee een ontegenzeggelijk verstandige, wijsgerige en intelligente man zijn tijd doorbrengt? Met de afstand van de aarde tot de maan te bestuderen? Nee. Met de politiek van Bismarck te bestuderen? Nee. Hij bestudeert een grassprietje.

Maar dat grassprietje brengt hem ertoe alle planten te tekenen, vervolgens de seizoenen, de grootse aspecten van het landschap, vervolgens de dieren en dan de menselijke figuur. Zo brengt hij zijn leven door en het leven is te kort om alles te doen. Is dat alles wel beschouwd niet bijna een echte religie, die die zo eenvoudige Japanners ons leren, die in de natuur leven alsof zijzelf bloemen zijn? Het lijkt me dat men niet de kunst zou kunnen bestuderen zonder vrolijker en gelukkiger te worden en wij moeten ondanks onze opvoeding en ons werk in een wereld vol conventies terugkeren tot de natuur.

(...)

Ik benijd de Japanners de extreme helderheid die alle dingen bij hen hebben. Hun werk is zo eenvoudig als het ademen en ze maken een figuur in enkele trekken met hetzelfde gemak als het dichtknopen van je vest. O, zover moet ik komen, in enkele trekken een figuur neer te zetten.

Dat zal me de hele winter bezighouden. Als ik dat eenmaal te pakken heb, dan zal ik het wandelen op de boulevards, de straat, een heleboel nieuwe onderwerpen aankunnen. Terwijl ik deze brief schrijf heb ik er wel een dozijn getekend. Ik zit op het goede spoor, maar het is zeer gecompliceerd, want wat ik zoek, dat is dat in

enkele trekken de gestalte van een man, vrouw, ventje, paard of hond, een kop, lijf, benen en armen hebben die in elkaar passen.

Bron: Op citaat, bronnenbundel *Vergezocht*, 1990

Japan in Nederland

Wie in de vroege 19^{de} eeuw meer over de Japanse samenleving te weten wilde komen, werd in Den Haag op zijn wenken bediend. In het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden in het Mauritshuis kon de bezoeker zich vergapen aan een omvangrijke collectie Japanse voorwerpen, bijeengebracht door Nederlandse kooplieden die in Deshima hadden gewerkt. Dat Den Haag in de 19de eeuw zo'n bijzondere relatie met Japan had, was echter vooral de verdienste van één man. De 'Japansche Winkel' van de Haagse koopman Dirk Boer, later omgedoopt tot 'Japansch Magazijn', was één van de eerste winkels in 19de-eeuws Europa waar de liefhebber terecht kon voor een uitgebreid assortiment Japanse, Chinese en andere exotische voorwerpen. En in zijn 'Japanse' musea maakte Boer het grote publiek al vroeg vertrouwd met de kunst en cultuur uit dit exotische land. Lang vóór de grenzen van Japan voor iedereen opengingen, kon men in Den Haag het onbekende Japan ontdekken

JAPANSCH WINKEL

De ondergetekende heeft het genoegen, bij deze te berigten, dat hij, behalve eene rijke verzameling van onderscheidene JAPANSCH, CHINESCH en TURKSCH GOEDEREN, ontvangen heeft, Japansche Medizijnrijst, welke door deskundigen als een heilzaam middel voor de borst en tevens als een zeer versterkend middel wordt aangeprezen, als overtreffende zeer ver de Arrowrood enz., alsmede de zeldzame aangebrachte Mandowijn Soja, de zoo beroemde Gember van Chyloong, de opregte Atger Bamboes, eenige pakken effen roode Oostindische Foelaars Kabaaijen, f 10, Sigarepijppjes, verlakte Damborden enz., alsmede van den heer *de Vrij*, Apotheker te Rotterdam, de door zijn Edele uitgevondene *Slempsiroop*.

Door den uitgebreiden handel in vreemde goederen, alsmede in Galanteriewaren, is de ondergetekende genoodzaakt, het vak van Manufacturen te staken, en is besloten tot uitverkoop van de nog voorhanden zijnde goederen, tot lage prijzen, en bedankt zijne gunstigers voor het vertrouwen, hem daar in geschonken.

D. Boer.

H.STRAUSS, *Koninklijk-Pruissische Concessioneerde Gezigkundige en Brillenslijper, uit Aken*,

Het Kabinet van Zeldzaamheden (1838) was een voorloper van het gelijknamige museum dat Boer drie jaar later aan de Keizerstraat te Scheveningen zou openen. Het was natuurlijk geen toeval dat Boer de naam 'Kabinet van Zeldzaamheden' koos, want daarmee werd het als het ware een soort filiaal van het nabijgelegen Koninklijk Kabinet.

Een bezoeker kon in Boers Kabinet zijn hart ophalen aan 72 Japanse en Chinese tekeningen en aquarellen. Zo hingen er 21 Japanse tekeningen in verlakte lijsten achter glas, twee Japanse schilderijen op zijde, en twaalf Chinese tekeningen op rijstpapier. Men kon bladeren in een boek met tekeningen van Japanse 'lichtekooien' een serie van dertig, bijna levensgrote, Japanse en Chinese 'heeren en dames' bestuderen of zich vergapen aan een schilderij op zijde waarop een concert aan het hof van de Chinese keizer te zien was.

Naast die overdaad aan 'platte' afbeeldingen had Boer tevens een groot aantal voorwerpen in huis, die verschillende aspecten van het dagelijkse leven in Japan (en in mindere mate China en Java) illustreerden: doosjes met monsters van Japanse houtsoorten en tabak, kookpotten en sake-ketels, verlakte eetbakjes, kledingstukken voor zowel mannen als vrouwen, parasols, vuurschermen, een theestel, een picknickset, een bezem, Japanse en Chinese (tempel)lantaarns, verlakte tafellampen en een ivoren schaakspel. Er was plaats ingeruimd voor curiositeiten zoals twee opgezette apen uit Java; 'een aan den zogenoemden *Wonderboom* op het eiland *Amboina*' vastgegroeide figuur, 'zijnde een Speling der natuur voorstellende een *Hert of Eland*', een van goudlak vervaardigd portret van Van Speyk en een 'kunstmatige brieven tasch', die, opengeslagen, een plezierboot met gondelier en musicerend gezelschap liet zien.

Wat museale presentatie betreft, had Boer goed gekeken naar de opstelling in het Mauritshuis. Zo gaven her en der opgestelde modellen en miniaturen een driedimensionale impressie van het leven in China en Japan. Het 'beweegbaar Panorama voorstellende de Baai van Nangassakki (in Japan) met beweegbare Zee en Scheepjes, waarvan een Schip *en relief* dat opgetuigd de haven kan worden binnengelaten, in staat gesteld tot het doen van Salutschoten' zal ongetwijfeld de nodige hilariteit hebben veroorzaakt. Men kon een Japans landhuis bewonderen, 'met waterrad, inwendig gemeubileerd naar den stijl des Lands', en voorzien van drie poppetjes die op het balkon waren neergezet. Er stonden drie Japanse miniatuur-tempels; het hof van de 'geestelijke keizer' van Japan in het klein en een model van een 'Chineesche Priester met zijnen discipel, hem den eed van getrouwheid afnemende (Beweegbaar) in eene glaze Kast'.

Het tentoonstellen van dergelijke modellen sloot naadloos aan bij de ideeën van Blomhoff, die speciaal voor het Koninklijk Kabinet allerlei maquettes had laten vervaardigen. In diens visie konden exotische voorwerpen immers alleen door het publiek worden begrepen, wanneer ze in hun functionele context aanschouwelijk werden gemaakt. Zijn museale presentatie ontleende Dirk Boer dus aan anderen, van wie hij zowel de woorden als de beelden overnam.

Etnografie versus esthetiek

Gaf Japanse kunst in 1886 nog aanleiding voor de organisatie van een exotisch feestje in plaats van een doorwrochte beschouwing, vier jaar later was dat heel anders. De kunsthandelaar E.J. Wisselingh presenteerde in 1890 een verzameling Japanse prenten in *Pulchri*, die in twee lezingen in een kunsthistorische context werden geplaatst.

[...]

Een bezoeker van de expositie Japanse *gekleurde houtgravures* (1894) beschreef hoezeer de houding van het publiek ten opzichte van Japanse kunst was veranderd. De gravures, aldus de recensent, muntten 'vooral uit door realistische opvatting en kracht van uitdrukking. Komen ons op den eersten blik de voorstellingen wat overdreven en de kleuren te sterk voor, bij een nadere beschouwing zullen wij ons rekenschap geven, hoe juist de standen en bewegingen zijn weergegeven en hoe harmonisch de verschillende kleuren zijn samengesteld, waardoor een geheel van groote artistieke waarde verkregen werd. Het valt dan ook niet te ontkennen, dat de Japanse kunst op de moderne kunst van

het Westen een sterken invloed heeft uitgeoefend'. De overstap van etnografische interesse voor het exotische Japan naar esthetische waardering van het artistieke Japan, werd niet door elke kunstcriticus even gemakkelijk gemaakt. Toen de Haagsche Kunstkring in augustus 1892 een expositie van Japanse prenten samenstelde, schreef een recensent: 'Het werk van Outamaro komt me nogal twijfelachtig voor (...) Hokusai schijnt mij hier ook nogal zwak'. Maar een andere criticus constateerde na een bezoek aan de verkooptentoonstelling Japanse kunst uit de collectie-Siegfried Bing (1893) opgelucht: 'De tijd dat deze kunst slechts beschouwd en bewonderd werd uit een ethnographisch standpunt, is gelukkig voorbij. Waarom men deze verbazend mooie kleurendrukken, zoolang als kunst negeerde, is niet te begrijpen. Zelfs de museums van kunst (...) lieten de vertegenwoordigers van de zoo subtiële kunst uit het verre Oosten over aan de ethnographische of kunstnijverheidsmuseums. Gelukkig dat sinds een tiental jaren het British Museum en de Louvre een begin gemaakt hebben en deze kunst nevens de Westersche opnamen.'

Bron: Keblusek, *Japansch Magazijn. Japanse kunst en cultuur in 19de-eeuws Den Haag*, Leiden 2000

Breitner

Begin jaren negentig startte Breitner met de bekende serie van in kimono gehulde meisjes. Ze nemen een aparte plaats in binnen het oeuvre van de kunstenaar, die toch vooral geboeid werd door het stads- en straatleven van Amsterdam.

Aan deze serie ging een vaak geciteerde brief vooraf die eind 1892, begin 1893 wordt gedateerd. Hieruit blijkt een zekere fascinatie van Breitner voor Japan. De brief was gericht aan de echtgenote van zijn vriend Herman van der Weele...

In de bewuste brief aan Johanna van der Weele vertelt Breitner over een droom die hij had:

Laatst heb ik van jelui gedroomd en dat jelui heel rijk waren en prachtig woonden en dat ik met U en Herman in een vertrek daarvan zat, met zulke prachtige stoffen en behangen, dat ik mij niet kon verzadigen er naar te kijken en gij hadt een zwarte bril op net als ik nu, maar die was zoo verbazend mooi en stond U zoo goed, als dat alleen maar in een droom mogelijk is en uw costuum was prachtig diep rood blauw zwart met exotische figuren daarin geweven en de wanden waren geel en rose, enfin het was een wonder van pracht en ik wou dat het mijn huis was zoodat jelui nu bij mij thee zaten te drinken net als ik toen bij jelui en dat mijn oogen weer heel waren en dat we ieder honderduizend gld in de week te verteren hadden, dan lieten we een mooi jacht bouwen en zeilden allemaal naar het land van den Mikado, om daar eens te kijken.

Breitners 'Japanse' muze

Breitners 'Japanse' muze uit het bewuste jaar 1893 was Geesje Kwak, een in Zaandam geboren dochter van een schipper die in 1880 met zijn familie naar Amsterdam was getrokken. Uit Breitners agenda's en schetsboekjes blijkt dat Geesje Kwak vooral in de maand augustus vaak model stond voor de schilder. Diverse malen tekende, fotografeerde of schilderde hij het net zeventien jaar geworden meisje in de zo decoratief ogende rode, blauwe en witte kimono's.

Vrouwmensen van verdacht uiterlijk

In de loop der tijd verschenen Breitners tot Japanse schonen omgetoverde Amsterdamse volksmeisjes en vrouwen op tentoonstellingen onder titels die uiteenlopen van *Japans meisje* en *Vrouw in Japanse klederdracht* tot *Dame in Japans intérieur*. Van deze in wijde kimono's gehulde modellen is recentelijk nog opgemerkt dat ze een onmiskenbaar sensuele lading hebben. Bij critici riepen met name de poses van de liggende meisjes in kimono reacties op. Al in 1897 noemde een criticus Breitners sluimerende Japanse meisjes 'vrouwmenschen van verdacht uiterlijk en ongegeneerd van houding'.¹ Nog jaren later, in 1933, viel men over de 'gedwongen en niet altijd verantwoorde houdingen' waarin de schilder de meisjes op de divan had afgebeeld. De manier waarop Breitner Geesje Kwak laat poseren is inderdaad opmerkelijk. Een tekening van een liggend naakt van Breitner verduidelijkt de vrijpostige houding die de schilder het model laat aannemen.

Een exotisch thema als een meisje in kimono verschilde bij Breitner niet zoveel van een erotisch thema en het werd op vergelijkbare wijze behandeld. Zowel de poses als de attributen die hij voor zijn exotische schilderijen van Japanse meisjes gebruikte waren inwisselbaar en werden verbonden met een veel aardser genre als het naakt.

Erotiek en exotisme hadden kennelijk raakvlakken voor de schilder. Misschien was Breitner ook op de hoogte van het feit dat Japanse vrouwen naakt waren onder hun kimono's, een gegeven waarvan Japanse schilders zich heel goed bewust waren als zij hun modellen vereeuwigden.

Schilderijen van Japanse stoffen

In Breitners droom waarin het land van de Mikado ter sprake komt, heeft hij het onder andere over de pracht en kleur van exotische stoffen. Het heldere kleurgebruik in de serie meisjes in kimono is opvallend. De contrasten van bijvoorbeeld rood tegenover wit en de combinatie van geel en blauw geven een mooi effect. Het is met name de entourage van stoffen in de vorm van kimono's, zijden lappen en divan- en vloerkleden die zo opvalt aan de schilderijen. Breitner hield zich zelfs zó bezig met de textuur, dat hij een fijn kammetje gebruikte om de geweven structuur van het tapijt na te bootsen in *De rode kimono*. De blauwe kimono's worden voor witte, lichttroze of lichtgeel gekleurde wanden geplaatst, met aan een kant een geel- of blauwkleurige zijden doek of een donker kamerscherm met oosterse motieven en op de grond een tapijt. De kimono in combinatie met de decoratieve achter- en ondergrond is voor de kunstenaar aanleiding tot een spel van koloriet en factuur....

Breitners collega, tevens Japanliefhebber Philip Zilcken vestigde in 1896 vooral de aandacht op Breitners oog voor kleur toen hij schreef:

Wanneer, zooals hij in de laatsten tijd wel eens deed, Breitner een meisje schildert in een Japansche japon, dan is 't hem niet te doen om het kostuum, om den maskerade-kant van de voorstelling, om min of meer zuivere ethnologische authenticiteit, - maar, hij wordt in de eerste plaats getroffen door de mooie tegenstelling die zulk een witte of vermiljoen-roode rijk geborduurde japon maakt tegen een dof zwart meubel, een goudgeel kussen of een puissant gekleurd oostersch tapijt.

Zowel wat de aandacht voor de kleur als wat de etnografische authenticiteit aangaat, heeft Zilcken gelijk. De metamorfose van Breitners model tot Japanse blijft halverwege steken. Hij verricht een enkele keer wat kleine ingrepen om het modelletje wat meer 'Japans' over te laten komen zoals het aangeven met dunne streepjes van de wenkbrauwen, de aanzet van een klein rood mondje of het wat donkerder maken van het haar.

Invloed van de Japanse kunst?

Een directe stilistische invloed van de Japanse prent op de kimonoserie is slecht aantoonbaar en valt nog veel moeilijker vast te stellen. De interesse in kleur en decoratieve behandeling van het vlak die de serie liggende meisjes in kimono kenmerkt, komen we bij andere schilders tegen zoals Pierre Bonnard. De nadruk op verticalen en vlakverdeling in de staande meisjes in kimono roept weer herinneringen op aan composities van William Merritt Chase of Edgar Degas. De interesse voor niet-westerse kunstvormen, waaronder het japonisme, speelde een rol in dit proces dat uiteindelijk zou uitmonden in het ontstaan van de moderne kunst van de 20ste eeuw .

[...]

We moeten ons realiseren dat de in het westen zo populaire *ukiyo-e* prentkunst een traditie beslaat van bijna twee en een halve eeuw. De stijltechnische kenmerken zoals de weergave van het perspectief en vlakbehandeling, die met de Japanse prentkunst verbonden worden en aan het begin van dit artikel in zijn algemeenheid ter sprake kwamen, zijn mogelijk niet toepasbaar op alle Japanse prenten die hier in omloop zijn geweest. Gezien het feit dat we niet weten wat Breitner wel of niet gezien of verwerkt heeft, kunnen hier dan ook geen verdere conclusies aan worden verbonden. Bovendien kunnen kenmerken die met de Japanse prentkunst geassocieerd worden, zoals afsnijdingen van de compositie, ook goed herleid worden tot Breitners ervaringen en experimenten met de camera. Datzelfde geldt voor Franse kunstenaars zoals bijvoorbeeld Edgar Degas die net als Breitner foto's voor zijn werk gebruikte. Hierbij dient de kanttekening geplaatst te worden dat het de fotograaf is die de camera bedient en dus zowel standpunt als zienswijze bepaalt ten aanzien van het te fotograferen object.

[...]

een directe thematische of stilistische invloed van de Japanse kunst op de serie meisjes in kimono van Breitner niet met zekerheid is vast te stellen, het valt niet echt te bewijzen.

Het enige wat we met zekerheid kunnen concluderen dat Breitner, toen hij de meisjes in kimono maakte, de Japanse prentkunst gekend moet hebben en verschillende Japanse voorwerpen in zijn bezit had, waarvan de kimono's hem het meest inspireerden.

Bron: Rieta Bergsma, *Meisjes in kimono*, 2001

De Meiji-Restauratie in 1868

Over de blindelinge verering van Westersese kunst door Japan in de periode van 1868 tot ca. 1883.

[...]

‘Het alternatief was’, zoals de moderne Japanse geleerde Kawakita Michiaki het uitdrukt, ‘Japan te laten meevoeren op het getij van Westersese civilisatie en te vertrouwen op het enorme vermogen tot aanpassing en verandering van de bevolking om zo uiteindelijk een copie van het Westersese systeem voort te brengen’. Deze heldere analyse van de psychologie van de Japanners geeft hij naar aanleiding van een situatie die in zekere zin een herhaling vormde van de crisis waarmee Japan in de zevende eeuw, bij de eerste kennismaking met de Chinese cultuur, werd geconfronteerd:

In de voorliefde voor alles wat Westerses is ti dens de eerste jaren van de Meijiperiode manifesteerde zich in wezen dit soort - voor een Japanner instinctieve - reactie. De beweging ging gepaard met een nagenoeg kritiekloze, zelfvernietigende voorliefde voor alles wat Westers was; vele aspecten van de Westerse cultuur werden in hoog tempo overgenomen en met verbazingwekkende snelheid en doelmatigheid werden de copieën die- nodig waren geproduceerd. In wezen vindt het schilderen in Westerse stijl zijn oorsprong in een dergelijk proces. De ontdekking van, iets dat sterker is dan men zelf is, op een hoger peil staat dan men zelf staat; het verlangen zich daaraan aan te passen en ondergeschikt te maken; de daaruit voortvloeiende blinde partijdigheid; en de uiteindelijke herschepping van zichzelf naar het nieuwe imago - dat was het proces dat de basis vormde van de kritiekloze voorliefde voor het Westerse, die vanaf de Meiji-periode één van de aspecten van de Japanse cultuur is geweest, en deze zelfde omstandigheden hebben ook de grondslag gevormd voor het ontstaan en de ontwikkeling van de schilderkunst in Westerse trant in Japan.

[...]

Over de tegenreactie op de blindelinge verering van Westersese kunst: Ernest Fenellosa

Ernest Fenellosa kwam in 1878 vanuit Boston naar Tokyo om aan de keizerlijke Universiteit de leerstoel voor politieke economie en Filosofie te gaan bezetten. In korte tijd raakte hij ervan overtuigd dat de algehele verwestelijking van de Japanse kunst een ware ramp betekende voor het land.

Hierin stond Fenellosa allerminst alleen. In 1879 had een groep aristocraten en conservatieven de Vereniging van het Drakenmeer opgericht, Ryuichi-kai, een exclusieve kring die zich wijdde aan de studie van de traditionele kunst. Fenellosa werd uitgenodigd lid te worden en hield op 14 mei 1882 een bewogen toespraak voor de leden waarin hij de rage voor alles wat Westers was in scherpe termen veroordeelde. ‘Japanse kunst’, zo verklaarde hij, staat in wezen op een veel hoger peil dan de goedkope moderne Westerse kunst die elk object dat voor handen is op mechanische wijze beschrijft en daarbij het allerbelangrijkste, de uitdrukking van de Idee, vergeet. Ondanks het feit dat de

Japanse schilderkunst op een veel hoger peil staat, koesteren de Japanners slechts minachting voor hun klassieke schilderkunst en bewonderen in hun blinde verering voor de Westerse beschaving de in artistiek opzicht waardeloze producten van de moderne Westerse schilderkunst die zij tevergeefs trachten te imiteren. Wat een triest schouwspel! De Japanners moeten terugkeren tot hun eigen natuur en de oude tradities van hun ras en van daar uit de goede dingen in de Westerse schilderkunst, als die al aanwezig zijn overnemen.

Bron: Michael Sullivan, Ontmoetingen van oosterse en Westerse kunst. P.117 en P.120

Kisho Kurokawa

Na de Meiji-restauratie van 1868 is Japan veranderd. De regering vond de Japanse cultuur onderontwikkeld en introduceerde het onderwijs, de voedingsgewoonten en de kleding van Europa. Modernisering betekende verwestering. In de architectuur verving men de houten constructiewijze door de Europese baksteenarchitectuur. Hoewel het voor de Japanners niet makkelijk was om de Europese cultuur aan te leren zijn ze er toch bijzonder goed in geslaagd. De Japanner is nu een Europeaan geworden. Japanners zijn Europeanen met een Japans gezicht!

Het jaar 1960 betekende voor het Japanse volk een grote sprong naar een snel groeiende economie en een grote technologische vooruitgang. Als oprichter van de Metabolistische Beweging voelde ik de angst voor die veranderingen. Een samenleving of een architectuur die alleen door mechanismen wordt beheerst vormt een grote bedreiging voor het menselijk bestaan. Daarom onderzochten we heel intensief hoe wij, architecten, de mechanismen en de technologie konden beheersen. Daartoe koppelden we de mechanische ruimten, die snel veranderen, los van de fundamentele ruimten die niet mochten veranderen. Mijn eerste woonhuis in Tokio heeft een betonnen kern die permanent is, waaraan andere ruimten, zoals de keuken, het toilet, de kinderkamer en de audiovisuele studio zijn vastgehecht. Het is het primitieve begin van het metabolisme, maar het is al wel doordrongen van het streven om de mens de beheersing over de technologie terug te geven.

Kisho Kurokawa over Metabolisme:

“Het rationalisme van de westerse cultuur beziet alles vanuit een dualistisch standpunt. Er is steeds de scheiding tussen goed en kwaad, lichaam en geest, deel en geheel, waarbij een van de polen de andere domineert. Het idee van symbiose beoogt die tweepoligheid tot een synthese te brengen. Dat idee is diepgeworteld in de Japanse cultuur. Vooral de filosofie van het boeddhisme leert ons dat mensen, planten en dieren kunnen blijven voortbestaan als ze deel uitmaken van een groter geheel. De mensheid kan alleen voortbestaan als ze op een symbiotische manier samenleeft met andere levende wezens. Tegenwoordig plaatsen we onszelf in een afzonderlijke positie. De mens met zijn *logos* overheerst planten, dieren, de hele natuur en de hele ecologie. Ik geloof dat die manier van denken zal plaatsmaken voor een meer ecologische denkwijze.

De boeddhistische geneeswijze, die zijn oorsprong heeft in het India van de vierde eeuw, is doordrongen van het idee van symbiose. De hele Japanse cultuur, onze kunst en architectuur, onze gebeden zijn er sterk door gekleurd. Neem bijvoorbeeld het Katsura Paleis, de *sukiya*-stijl of welk huis voor de theeceremonie dan ook: de tuin heeft altijd een relatie met het interieur. Er is steeds een symbiose tussen mens en natuur, architectuur en landschap, binnen en buiten.

[...] Mijn denken is gebaseerd op de synthese tussen de totaliteit en de identiteit van de delen en plaatselijke gebieden. Opnieuw gaat het om het overwinnen van het dualisme. Het klassieke beeld van de orde is de boomstructuur, waar de infrastructuur, de stam, domineert over de onderdelen, de bladeren. Een Europese stad als Parijs blijft altijd aan die centrale as vastzitten. Die gaat maar verder en verder, tot voorbij La Défense...

Organische concepten bezitten ook geldigheid voor de metropolitane werkelijkheid van Osaka en Tokio, heel sterk zelfs. In 1965 schreef ik een boek over stedenbouw waarin ik verklaarde dat Tokio een verzameling van driehonderd kleine steden zou moeten zijn. Dat is een heel belangrijk concept van het metabolisme. En historisch is het waar ook. In de Edo-periode nodigde Seii-Tai-Sjogoen de plaatselijke sjogoens uit naar Edo teneinde zo over heel Japan te kunnen heersen. Hij wees iedere plaatselijke sjogoen een territorium toe. In Edo, het huidige Tokio, maakten ze elk een eigen kleine stad. Ze werkten er met hun eigen timmerlieden, verhandelden hun eigen koopwaar en bouwden hun eigen tempels. Tokio is ontstaan uit het samenvoegen van delen met een zeer duidelijke, plaatselijke identiteit. En tegenwoordig is dat nog steeds te merken. Als Japanners Ueno bezoeken, een wijk in het noordoosten van Tokio waar onder meer het museum van Le Corbusier staat, heeft dat voor hen de 'geur' van het noordoosten van Japan. In de Sendagaya-buurt 'ruiken' ze de geur van de kustplaatsen aan de Stille Oceaan. Dat alles maakt dat vreemdelingen heel moeilijk kunnen begrijpen hoe Tokio in elkaar zit. Elk gebouw heeft een ander materiaalgebruik en een andere bouwhoogte. De stad is noch radiaal georganiseerd, noch volgens een raster, zoals Kyoto. Daarom denken westerlingen dat Tokio slechts chaos is. Ja, vergeleken met Londen, Parijs of New York is Tokio chaotisch. Maar ik zeg dat er een complexe, veellagige structuur aan ten grondslag ligt die minder eenduidig is dan een klassieke orde.

Een ander stedenbouwkundig project is dat voor een *new town* in Al-Sarir, Lybië. Door de daling van de olieprijs is dit project opgeschort, maar het stond op het punt van realisering. Ook dat plan is gebaseerd op een verzameling cellen en een synthese van verschillende identiteiten. Voor de woningen hebben we in het Desert Research Centre in Londen een woestijnbaksteen ontwikkeld. Dat is echt een uitvinding! De korrels van woestijnzand zijn zo klein en afgerond dat men altijd aannam dat daarmee geen stenen te maken zouden zijn. Maar wij vonden een manier om het toch te doen. Daardoor kan men in de woestijn nieuwe steden bouwen zonder afhankelijk te zijn van import uit geïndustrialiseerde landen; ze gebruiken gewoon hun eigen zand. En daarbij heb ik dan het beeld dat de hele stad na duizend jaar weer tot woestijnzand zal weerkeren. Dat is metabolisme!

Tadao Ando

TIME'S I & II

TIME'S I, voltooid in 1984, is een klein winkelcentrum waarin, voornamelijk boetieks gevestigd zijn. Het gebouw ligt in de Nakagyo Ward in Kyoto. Hoewel het gebouw, aan een drukke winkelstraat ligt, is het volledig georiënteerd op de Takase-rivier, loodrecht daarop.

Op de begane grond, onder het straatniveau, bevindt zich een pleintje dat net boven de waterspiegel ligt en het hele gebouw ontsluit. De verkeerszones liggen, volgens het traditionele concept, rondom de gebruiksruimtes. Het pleintje loopt verticaal door over de verschillende verdiepingen. Vanaf meerdere punten op de verkeerszone heeft men plotseling zicht op de Takase-rivier en de omgeving.

De Takase-rivier vormde ook een uitgangspunt voor het ordenen van de gebruiksruimtes. Hierdoor ontstaat een relatie tussen het water en de winkels. Dit wordt ervaren door de bezoekers, die vanaf verschillende punten het water kunnen zien.

De materialen die Ando in dit gebouw heeft verwerkt zijn betonblokken, zwartgraniet en staal. Net zoals in voorgaande gebouwen heeft ook hier het beton geen ruwe uitstraling.

TIME'S II, voltooid in 1985, is een uitbreiding van het winkelcentrum, waarin onder andere een café-restaurant is gevestigd. De uitbreiding is een voortzetting van de aan de rivier gelegen pleintjes. Het gebouw heeft een vierkante plattegrond van 8 x 8 meter en is drie verdiepingen hoog. De maat van de plattegrond is afgeleid van TIME'S I, waar de ruimtes opgedeeld zijn in rechthoeken van vier bij acht meter. De verticaliteit wordt benadrukt in de schaalvorm van het dak, zodat TIME'S II zich in contrast met het horizontaal gerichte TIME'S I stelt.

TIME'S I & II is een uitzonderlijk voorbeeld van een gebouw dat de dialoog met de stad probeert aan te gaan.

ORGANISATIEPRINCIPE IN JAPAN

In Japan gaat men in veel gevallen nog steeds uit van een zeer traditioneel organisatieprincipe, waarin de belangrijkste verblijfsruimten (moya) centraal staan en ontsloten worden door een 'verkeersruimte' (hisashi) eromheen. Deze verkeersruimte heeft, zeker omdat hij vaak in combinatie wordt gebruikt met een ommuring, zeer belangrijke betekenissen.

Allereerst geeft het rondlopen zelf, de cirkel die men beschrijft, in tegenstelling tot het westerse gangenstelsel, het idee van een doorgaande ruimte. Dit idee wordt nog eens versterkt doordat aan iedere zijde van het gebouw de ruimte andere maten en/of verhoudingen heeft, waardoor op een heel klein stukje grond een enorme variëteit ontstaat.

Ten tweede loop je langs het ingesloten stukje privé-buitenruimte. Juist omdat je er langs loopt, heb je het gevoel dat de ruimte groter is dan wanneer je hem centraal zou hebben betreden.

Een fantastisch aspect van Time's is de 'binnentuin', die er feitelijk niet is; er is weliswaar een besloten binnengebied, gevormd door het gebouw enerzijds en de oever van de rivier anderzijds, waartussen het water stroomt, maar het wekt niet het idee dat het een privé-aangelegenheid is. Het is vreemd genoeg het equivalent van de abstractie van water.

Bron: Jan de Wit, *Mijmeringen in Kyoto*, 2008, p.76-p.85

Ban, Shigeru

Education

Generally, in Japan, the office an architect is apprenticed to after his graduation from university determines the architectural style he or she pursues and the type of architect he or she eventually becomes. However, looking back, I (Shigeru Ban) believe my own fate was decided in secondary school. At the time, I was trying to gain admittance to the architecture school at the Tokyo University of Fine Arts and Music, and was taking classes at the Ochanomizu School of Fine Arts. There, while neglecting to prepare for my entrance examinations, I threw my self into solving design problems

Students were called on to create a structural frame out of different materials- wood, paper, bamboo-each week. I would always produce two solutions for each assignment. An interest in materials, structures, and methods of construction was already evident in my work and approach at this early stage. Recently, I became reacquainted with one of my teachers from Ochanomizu, Tomoharu Makabe, and he remarked, "You're still doing what you did in high school."

It was my good fortune to be classmates with Konomi Ikebe, the daughter of the late Kiyoshi Ikebe. Ignorant of his reputation as an architect in Japan, I would often drop in on him at home for informal critiques of my design work. Rereading his book *Dezain no kagi* (The Key to Design; I can see that my approach to materials and methods are much like his. It was at Makabe's home that I happened to see the issue of A+U on the Whites and the Greys and the issue on John Hejduk. My future was decided then and there. Even though I knew nothing about architecture, I was instantly attracted to the work of the New York Five. And even though Hejduk never realized any of the houses in the Diamond Series or Ire Fraction Series, or any of his Wall Series houses, the work cast a powerful spell on me. I decided I wanted to study in the United States at the Cooper Union where three of the New York Five (Hejduk, Peter Eisenman, and Richard Meier) had graduated from or were on faculty.

First project

In my very first project, the Emilio Ambasz exhibition in Tokyo, I designed partitions out of screens of fabric. The fabric was delivered on cylindrical paper

tubes. I thought it wasteful to throw the tubes away and took them back to my office in hopes of making use of them later on. In 1-986 I designed the installation for an Alvar Aalto exhibit and I wanted to create a space that suggested the master's building techniques. However, the budget did not allow for the lavish use of wood that would have been an ideal representation of his work. In addition to financial restrictions, any wood used would have to be discarded after the exhibition's run of only three weeks, which again struck me as wasteful. While looking for alternatives to wood-it finally occurred to me to use the paper tubes. I visited a corrugated tube factory where I learned that the recycled paper tubes were inexpensive and could be made in almost any length, diameter, and thickness. I created the ceiling of the exhibit from tubes of varying dimensions. The tubes were also much stronger than I anticipated, and I wondered if they could be used as a structural material. A couple of years later, I submitted a design for the Asia Club Pavilion to be built for the 1989 Hiroshima Exposition. I proposed a low-tech, Asian alternative using paper tubes to contrast with the pseudo high-tech solutions often seen in expo design. Unfortunately, because of the untested nature of paper tubes as a building material, the proposal was rejected. However, a designer of the exposition, saw potential in the tubes and commissioned me to design the small Paper Arbor for the 1989 Nagoya Design Exposition.

The following year, I began to design a multi-purpose hall for an event celebrating the fiftieth anniversary of the city of Odawara. I finally had the opportunity to design a true piece of paper architecture, albeit a temporary one. I decided to ask Gengo Matsui to do the structural design. Although he was only a few years from retiring, he was eagerly accepting new challenges (including the structural design of wood and bamboo buildings by Shoen Yoh). Since there was no precedent for what to expect from paper structures of the projected size, we began experimenting with paper tubes of different dimensions. My collaboration with Matsui eventually produced the Odawara Pavilion and Gate, Library of a Poet, paper gallery, and the Paper House. The paper tube structure developed for the Paper House was approved by the Minister of Construction and added to the Building Standard Law.

Curtain Wall House

Curtain Wall House, 2/5 House, and Wallless House are works revolving around spatial rather than structural themes. One of my favorite buildings is Mies van der Rohe's Farnsworth House. This was a revolutionary work that took Western architecture, previously enclosed by masonry walls, to the realization of interior/exterior continuity by means of a glazed exterior. However, the windows on the perimeter are all fixed, and though a visual continuity between the inside and outside is achieved, there is no physical continuity as in traditional Japanese homes, where spaces can be exposed or enclosed by the use of screens. I also find the curtain wall Mies invented to be getting heavier and heavier with the adoption of double glazing, the introduction of blinds between glass panes, and the recent trend toward using two sets of double glazing. The Curtain Wall House was formed with an actual exterior curtain wall. The idea was to create a contemporary interpretation of traditional Japanese spaces with contemporary materials. The other works mentioned are responses to Mies' "universal space," the idea of a fluid space generated under a large continuous roof by means of

furniture-like cores and partitions. "Universal space" may seem quite unrestricted at first glance, but in fact precisely calculated and arranged cores and partitions and perfectly arranged furniture create a thoroughly calculated, invisible spatial domain. By contrast, in a traditional Japanese space, the size, continuity, and quality of the space can all be changed by means of fusuma, shoji, or reed blinds depending on the season or occasion. With or without a roof, the interior and exterior spaces are continuous and the intermediate domain shifts depending on the way the space is used. I call this arrangement "universal floor," and the 2/5 House, Wall-less House, and 9 Square Grid House are attempts to realize this arrangement with contemporary materials and methods for use in everyday life. Evidence of another design approach I have undertaken can be seen in the Hanegi Forest apartments. Here I chose to interpret the circumstances and context of a particular site, discover an appropriate geometry, and extract from it a structure and space. This new approach is also evident in the new framework within which projects are undertaken. Up until now, I have used paper tubes and columns or framed trusses, but in the Paper Dome I designed a large frame with arches that span 28 meters using paper tubes under axial compressive force.

I have had doubts for some time about the contributions architects make to society. In recent years the public's perception of architects is that of creators of elaborate designs that are expressions of ego or as pawns of developers interested only in profits. I cannot deny that it is part of the architect's role to create monuments. Throughout history, such monuments have played an important role in architectural history and cultural development. In this century, however, the urbanization that began with the Industrial Revolution accelerated and large numbers of low-cost housing units became necessary.

Architects, including the masters, tackled issues of collective or industrialized housing and produced not only in great quantity but a number of masterpieces. This is as important an achievement as the technical and stylistic aspects of modernism. In short, architects in this century began to work in the service of the masses.

Today, the Cold War is over, but ethnic and regional conflicts abound all over the world, creating an unprecedented number of refugees; people homeless in their homelands. In addition, the occurrence of natural disasters that leave people with their homes and livelihoods destroyed seem to be on the increase. The way architects serve society, particularly minorities, may be an important factor in determining the character of this era. Until recently, the United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) provides only plastic tarps as shelter for disaster victims. To mount the tarps the UNHCR would provide aluminum poles, but refugees would sell them and then cut down trees and use large branches to assemble the shelters, which led to massive deforestation. The UNHCR commissioned me to design a new type of shelter for disaster victims using paper tubes. After the 1995 Hanshin earthquake, I served as a volunteer and constructed, along with a group of student volunteers from all over the country, a community center and a cluster of temporary shelters on the site of a destroyed church.

Even in disaster areas, as an architect I want to create beautiful buildings. I want to move people and to improve people's lives. If I did not feel this way, it would

be impossible to create meaningful architecture and to make a contribution to society at the same time.

Bron: Mathilda Mcquaid, *Shigeru Ban*, 2003

Shigeru Ban

DE BOUW VAN HET JAPANSE PAVILJOEN

[...]

Het basis concept voor het Japan Paviljoen was een structuur die zo weinig mogelijk industrieel afval zou opleveren bij het afbreken. Als ontwerp criteria voor de materialen en de structuur, besloten Otto en ik dat het mogelijk zou moeten zijn om bijna alle materialen te recyclen of te hergebruiken.

HET VINDEN VAN STRUCTUUR EN VORM

Het eerste structurele idee was een tunnelboog van, vergelijkbaar met mijn Paper Dome in Gifu, Japan (1997-98). Echter, toen ik de Paper Dome ontwierp, maakte ik mij zorgen over de hoge kosten van de houten verbindingen vergeleken met de goedkope papieren buizen. Met dit in gedachte, kreeg ik een idee om voordeel te halen uit één van de kenmerken van papieren buizen – zij kunnen op elke lengte gemaakt worden. Ik stelde een rastergeraamte zonder verbindingen voor aan Otto (Frey Otto). De tunnelboog zou ongeveer 74 meter lang zijn, 25 meter breed en 16 meter hoog. De meest kritische factor was de zijwaartse spanning druk langs de lengte van het gebouw. Om aan deze factor iets te doen koos ik een rastergeraamte met driedimensionale bogen in plaats van een eenvoudige boog. De gebogen vorm, die gevormd wordt door inkepingen langs de lengte en de breedte van de structuur, was sterker met het oog op de zijwaartse druk.

Om de vorm te bepalen, begonnen we met een bouwmethode waarin rechte papieren buizen van één meter lang verbonden zouden worden in een raster door ronddraaiende verbindingen. Het raster zou dan omhoog getild worden, of opgeduwd worden, van onder af aan om het rastergeraamte te vormen. Aangezien de laatste formele beslissing afhing van de constructie methode, duurde het lang om de software zo te programmeren dat de vorm eruit kwam. In die tussentijd, gebruikten we op maat bestelde smalle buizen om een 1:15 schaalmodel te creëren van de opduw constructie methode, om de kruisingen van de papieren buizen te meten en om verhogingen en dwarsdoorsneden te creëren.

Otto en ik hadden grote verschillen van mening met Hugo Happold over de verbindingen tussen de papieren buizen en over hoe je zorgen voor inwendige en uitwendige sterkte. We wilden de hele structuur gereedmaken door gebruik te maken van methoden die zo ‘low-tech’ mogelijk waren, dus pleitten we voor eenvoudige verbindingen van stof of metalen band. Wanneer de kruising tussen twee papieren buizen omhoog geduwd werd om het drie-dimensionale raster te vormen, dan zou een hoek openen en een juiste hoeveelheid spanning zou uitgeoefend worden. Bovendien, aangezien de papieren buizen zelf zouden

ronddraaien om een flauwe S-boog te vormen, moest de verbinding drie-dimensionale beweging mogelijk maken. Band was de geschikte oplossing.

Otto stelde een vast houten raamwerk van ladder bogen en doorkruisende dakspanten voor, die sterkte zouden geven aan het papieren-buizen rastergeraamte, waaraan dan vervolgens het dakmembraan vast gemaakt kon worden, en dat gebruikt kon worden tijdens de bouw en het onderhoud. Bruno Happold stelde metalen verbindingen voor waarin steunkabels gevoegd zouden worden op diagonale hoeken om spanning te zetten op het papieren-buizen raster, terwijl tegelijkertijd de papieren buizen in drie dimensies konden bewegen.

Terwijl we het papieren membraan en de honingraat structuur ontwikkelden, werkten we ook aan het ontwikkelen van het membraan materiaal voor het dak. Het PVC dat gebruikt wordt in conventionele membranen kan niet worden gerecycled en geeft dioxine af bij verbranding. Daarom moesten we een membraan materiaal ontwikkelen dat samen met de papieren buizen kon worden gerecycled wanneer het paviljoen werd afgebroken. We raadpleegden de onderzoek - en ontwikkelafdelingen bij verschillende grote papier fabrikanten , maar wij kregen te horen dat het onmogelijk was om een papieren membraan met de noodzakelijke waterproof en vuurvaste eigenschappen te ontwikkelen. Toevalligerwijs, echter, ontdekten we een waterproof zak/tas die gebruikt werd door een koeriersdienst. De onderzoek- en ontwikkel afdeling van de fabrikant van de zak, Oji Seitai Co., vertelde ons dat zo'n membraan misschien mogelijk was. Het was het eerste positieve antwoord dat we tot nu toe hadden gekregen. We vroegen Oji om monsters te maken en lieten ze testen op sterkte en bruikbaarheid.

STRUCTURELE EN CONSTRUCTIE PROBLEMEN

Vorbereidende sterkte testen van de papieren buizen werden uitgevoerd door Buro Happold op de Universiteit van Bath, met de officiële testen voor sterkte, water weerstand, en duurzaamheid later uitgevoerd op de Universiteit van Dortmund in Duitsland. Op onze vergadering in januari 1999, toen de testen al aan de gang waren, met het basis structurele ontwerp al versterkt en de berekeningen aan de gang, toen wees Buro Happold plotseling op een ernstig structureel gebrek. Er was een onverwacht grote mate van schuiving in de papieren buizen, die het onmogelijk maakte om een voldoende veiligheidsratio voor het rastergeraamte te garanderen. Buro Happold stelde verscheidene ideeën voor als tegenmaatregelen, maar op dit tijdstip was het onmogelijk om wat voor grote verandering dan ook aan te brengen in de vorm of de functie van het paviljoen of welke veranderingen dan ook die de kosten aanzienlijk zouden verhogen. De papieren buizen werden al aan testen onderworpen, dus de grootte kon niet veranderd worden. Hoewel het afbreuk deed aan de zuiverheid van de papieren-buizen architectuur, besloten we om het rastergeraamte te combineren met houten bogen. We bereikten dit door alle verbindingen en steunkabels uit Buro Happold's oorspronkelijke voorstel voor het rastergeraamte te halen en door de delen van de houten dakspanten, oorspronkelijk ontworpen als een geraamte voor het membraan en als steigers voor het constructiewerk te vergroten. Structurele zuiverheid is belangrijk, maar we waren een nieuw type structuur aan het ontwerpen, waarbij we gebruik maakten van nieuwe methoden en nieuwe materialen binnen een beperkt tijdsbestek.

CONFRONTATIE MET DE GEMEENTELIJKE OVERHEID VAN HANNOVER

Het ene probleem na het andere deed zich voor. In de loop van het jaar hadden we herhaaldelijk overleg gehad met onze test bouwkundige in Keulen, Stefan Polonyi, om de structurele concepten te verifiëren tijdens de voortgang van het ontwerpwerk. In augustus echter, gaven de gemeentelijke autoriteiten van Hannover ons plotseling de opdracht om Polonyi te ontslaan en hem te vervangen door een plaatselijke bouwkundige. Als reden voor hun actie, citeerde de stad een brief die onze plaatselijke architect had aangeleverd als onderdeel van ons papierwerk, waarin stond dat we betrokkenheid van Professor Polonyi hadden gehad bij het ontwerpwerk. De stad had bezwaar tegen het woord 'betrokkenheid' en beweerde dat de test bouwkundige een neutrale derde partij behoorde te zijn. We stelden een compromis voor, waarbij Polonyi samen zou werken met de bouwkundige die voorgesteld werd door de stad, maar dit werd zonder veel omhaal verworpen.

Er zaten essentiële verschillen tussen ons oorspronkelijke ontwerp en het concept dat te voorschijn kwam onder de nieuwe bouwkundige. Allereerst, aangezien het Japan paviljoen een tijdelijke structuur was, hadden we aangenomen dat voorwaarden zoals wind lading en grond frictie coëfficiënt verlicht konden worden. Nu werden we verplicht om aan dezelfde voorwaarden te voldoen die werden toegepast op permanente gebouwen. Het papieren-buizen rastergeraamte, de ladders en de dakspanten waren oorspronkelijk ontworpen om losjes met elkaar verbonden te zijn en beweeglijk. Nu moest de hele structuur onbuigzaam zijn. Hoewel we aanvullende testresultaten en berekeningen aanleverden, losten deze het basisgeschil niet op. Ten tweede, om een structuur te creëren die voornamelijk afhing van conventionele materialen zoals hout en staal, werden we verplicht om het deel van de dakspanten te vergroten en onnodige stalen versterking toe te voegen.

Dit was echter niet het einde van het verhaal. Hoewel het dak en de papieren membranen de standaard brandtesten al hadden doorstaan, werd overal bericht dat het Japanse paviljoen van papier gemaakt zou worden. Onder het voorwendsel dat het paviljoen een doelwit voor terroristen zou kunnen worden, eiste men van ons dat wij het dak en de papieren membranen zouden vervangen door conventionele PVC membranen, die geclassificeerd stonden op B1, één graad hoger op de brandveiligheids schaal. We konden niet accepteren dat we het papieren membraan, dat speciaal voor dit project ontwikkeld was, helemaal moesten laten schieten, dus plaatsten we een transparant PVC membraan boven het papieren membraan. Hoewel we nu een dubbel membraan hadden, was het PVC membraan in ieder geval transparant, zodat er natuurlijk licht door het papier heen kon filteren.

Bron: Mathilda Mcquaid, *Shigeru Ban*, 2003

Taut

Een van de grootste bewonderaars van de Japanse cultuur was de Duitse architect Bruno Taut (1880-1938).

Al tijdens de eerste dagen van zijn verblijf stelt Taut zelfbewust de kritiek aan de ervaren heden naast de bewondering voor de hoogste culturele prestatie van het oude. In “Nippon” stelt hij een Japan voor, wiens visuele en kleurencultuur hem fascineert en wiens onverantwoorde verwaarlozing van een doortastende bouw- en grondpolitiek lelijke steden ontstaan en natuurrampen nog steeds tot permanente levensbedreigingen laat worden. Bovendien vernielde de blinde adaptatie van Europese en Amerikaanse bouwmoden naar zijn idee onomkeerbaar de heerlijke cultuur met haar in klimaat en levenswijze gewortelde logica en produceerde in plaats daarvan veel onbruikbare gebouwen.

Tauts andere architectonische werk was een interieuruitbouw in de Villa Hyuga in Atami in het jaar 1935. Hij heeft een soort synthese van de beide in Japan voorhanden cultuurvormen, de Japanse en de Westerse, geprobeerd. Dat onderscheidt zijn compositie van die van Sutemi Horiguchi, de theoreticus onder de moderne architecten, die van de tegenstelling van deze beide cultuurvormen uitging.

De Hyuga-villa ligt op een steile wand boven de zee. Om vlakke grond voor een tuin te winnen, heeft men een kunstmatig platform met een betonnen subconstructie gebouwd. Taut mocht een langgerekte ruimte van deze onderbouw vormgeven, een opdracht, die een bewonderaar van Taut en een vriend van Hyuga aanzette en medefinancierde. Er ontstonden drie ontmoetingsruimten. Uit het huis komt men over een smalle trap naar beneden in de speelruimte, die een houten vloer en met hout bedekte wanden heeft. Hiervoor experimenteerde Taut met Japanse materialen op een manier die Japanners vanuit hun vormgevoel niet konden. Hij bekleedde de korte zijde van de ruimte met dunne bamboestokken. De trapleuning bestaat uit gebogen, samengebonden bamboestukken. Van het plafond hangen gloeilampen aan kettingen uit slingerplanten, die tot een golvend gordijn aan een bamboestok zijn verknoopt. In de schuifdeurramen is voor het glas een raster uit dunne bamboestokken als bescherming tegen de zon ingebouwd. De tweede ruimte is met donker gebeitste houten vloer heeft treden die door de steile helling bepaald zijn. Hiervandaan kan men van een verhoogde positie op de zee uitkijken. De afwisselend licht en donker gelakte treden en de met stof overspannen, wijnrode wandbekleding vormen in hun ruimtewerking een Europees-Japanse synthese. De ruimte afsluitende glazen wand is opvouwbaar als een kamerscherm. De derde ruimte is qua karakter klassiek Japans met een verhoogde mattenbodem. De Japanse elementen zijn in wezen gereduceerd tot pijlers en balken, de schuifwanden en de getraliede bovenwand, de Tokonoma-nis en de ingebouwde kastjes.

Met zekere trots schrijft Bruno Taut in een brief aan zijn collega Martin Wagner, de voormalige stadsarchitect van Berlijn, in juni 1936 naar Istanboel, hij heeft “een groep ruimten in klassiek-Japanse stijl, dat wil zeggen in uiterste strengheid van eenvoud en proporties gemaakt en tegelijk zo, dat de grote schuifdeurwand

een blik geeft op twee moderne, dat wil zeggen met hardhouten vloeren voorziene kamers. Ik zou wensen dat u dat in het echt kon zien.”

De drie kamers zijn op basis van hun functies verschillend geconcipieerd: voor dans een spelen, voor eten en voor de thee-ceremonie. Zij harmoniëren door hun contrasterende, maar afgestemde kleuren, op elkaar betrokken stemmingen en hun verschillende interieurs. Deze kamers behoren zonder twijfel tot de mooiste die Taut ontworpen heeft. Tegelijkertijd zijn zij zijn laatste voltooide werk.”

Bron: Manfred Speidel, *Natur und Phantasie 1880-1938*, Berlijn 1995, p. 270-273.

Tauts geschriften over Japan werden buitengewoon populair in Japan zelf. Hieronder volgt een voorbeeld van de manier waarop hij de Westerse en de Japanse wooncultuur met elkaar vergelijkt.

„Het tokonama als de vaste plaats voor de dingen van de cultuur, van de kunst en het geestelijke, betekent een unieke schepping van Japan, een absoluut geldige oplossing, die in elke tijd en elk land nagedaan en, hoewel in een andere vorm, het verdient overgenomen te worden. Miljoenen schilders werken aan hun schilderijen; zij weten niet, wat de mensen die ze kopen daarmee beginnen, waar ze ze ophangen. In een Japans huis echter is de toepassing en de plaats volkomen helder – om alleen al van de schilderkunst te spreken. Een Japanse kamer blijft verder neutraal. Geen herinneringen blijven in donkere hoeken plakken, de westerse “gezelligheid” ontbreekt, er ontbreken ook de vele meubels, vloerkleden, gordijnen, dekens, kussens, schilderijen, wandkleden etc. Zoals de hele ruimte door de volledige opening naar buiten gelucht wordt, zo ook de herinneringen, die aan de muren en in de hoeken blijven hangen, die daarin gedrukt zijn als in een slap deeg en die de bewoners maar al te makkelijk kunnen benauwen.

Dit was het wat de op de serieuze kunstenaars uit het Westen de grootste indruk maakte. De moderne interieurinrichting in Europa en Amerika kan Japan als de oorsprong van haar huidige lijn zien.”

Bron: Bruno Taut, *Grundlinien der Architektur Japans*, Tokio z.j., p. 13

Frank Lloyd Wright

Wright bezocht Japan pas in 1905 maar lang voordien had hij oriëntaalse voorbeelden in boeken en op voorstellingen op Japanse prenten bestudeerd. Klaarblijkelijk bewonderde hij de verfijnde verhoudingen, het uitgelezen timmerwerk, het gebruik van bescheiden materialen en de subtiele plaatsing in de natuur.

Bovendien deelde deze architectuur de ruimte in en gaf deze een spiritueel karakter: volgens hem het tegengestelde van de neiging in de renaissance om muren op te richten rondom doos-achtige gesloten vertrekken en die met ornamenten te versieren. Wright was op zoek naar een integrale drie-dimensionale uitdrukkingsvorm waarin het exterieur de inwendige ruimten zou weerspiegelen en waarin de menselijke maat in alle onderdelen zou doorklinken. Bovendien

suggereerden Japanse prenten, afgezien van hun architectuurvoorstelling, een taal van vorm en kleur, die direct in overeenstemming was met zijn gevoelens. (...) Met andere woorden, de prenten gaven verdergaande lessen in abstractie: zij gaven Wright een dieper inzicht in het intuïtieve begrip voor hogere spirituele waarden. Bovendien moedigden de prenten Wright aan om naar een soort ideaaltype voor het woonhuis te streven en tot een formule te komen voor een woonhuis dat uitging boven de speciale eisen van een eenmalige opdracht; Sullivan had iets dergelijks geprobeerd voor de wolkenkrabber, een formulering die zo breed was dat er geen uitzondering toelaatbaar was. Voor Wright schijnt de cruciale periode, waarin een en ander uitkristalliseerde omstreeks 1901 te hebben gelegen. In dat jaar publiceerde hij zijn idee voor 'Een huis in een stad in de prairie' in het blad 'Ladies Home Journal'. Terugblikkend kun je dat zien als een soort 'theoremata', dat zijn ontdekkingen tot op dat tijdstip samenvat en dat de basis legt voor een lange creatieve periode, die van 1901 tot 1910 duurde. Daarin vallen zulke meesterwerken als het 'Martin House', het 'Coonley House', het 'Robie House', het 'Larkingebouw' en de 'Unity Temple'. Het huis in een stad in de prairie bestond uit lange, lage horizontale partijen, die zich parallel aan het vlakke land van de gekozen plek uitstrekten.

De wijd uitlopende daken liepen door tot in de omringende ruimte en betrokken de ingangen, de 'porte-chère' en de belangrijkste bouwvolumes in een vitale, asymmetrische eenheid. Vensters werden tot simpele roosters teruggebracht, er waren weinig gesloten muren - en de inwendige ruimtes werden met elkaar verbonden. Veel van het meubilair was ingebouwd en het karakter van het interieur was geriefelijk en toch elegant. In het hart van het huis bevond zich de haard/stookplaats en alle verschillende ruimten van het huis waren op dit middelpunt gericht.

Bron: aanbiedingstekst *Vergezocht*, 1990

Afbeeldingen bij 'Verre Oosten'

De afbeeldingen zijn per context en tekst voor deze publicatie bij elkaar geplaatst in de weblog www.watvanverkomt.blogspot.com. Bij deze wijze van presenteren van afbeeldingen worden de afbeeldingen direct getoond.

Onderstaande links bieden de mogelijkheid ook zelf nog extra beeldmateriaal op internet te vinden.

[Frank Lloyd Wright, Robie House](#)

[Frank Lloyd Wright, Imperial Hotel](#)

[Bruno Taut, Weißenhofsiedlung](#)

[Kenzo Tange, 'selected projects'](#)

[Kishō Kurokawa, 'werken', Metabolisme](#)

[Tadao Ando, Rokko housing](#)

[Tadao Ando, Rokko housing](#)

[Tadao Ando, diverse werken](#)

[Hokusai, diverse werken](#)

[Hokusai, diverse werken](#)

[Manet, E., Emile Zola, 1868](#)

[Manet, E., La Chanteuse de rue, 1862](#)

[Whistler, Symphony in White No. 2: The Little White Girl, 1864](#)

[Whistle, Old Battersea Bridge, 1859](#)

[Van Gogh, Vincent, diverse werken](#)

[Hiroshige, diverse werken](#)

[Breitner, meisjes in kimono](#)

[Shigeru Ban, Curtain Wall House, 1995](#)

[Shigeru Ban, Japan Pavilion, EXPO 2000 HANNOVER - Germany, 2000](#)

4. Primitivisme

Hieronder volgt een aantal tekstfragmenten die passen bij de stofbeperking voor het jaar 2009 van het thema “Wat van ver komt...”. Het gaat hier om teksten en afbeeldingen behorende bij het onderdeel ‘Primitivisme’.

Primitieve kunst in etnografische musea

De term 'primitieve kunst' raakte aan het begin van deze eeuw in zwang als benaming voor een categorie objecten die tevoren in het Westen niet als 'kunstwerken' werden beschouwd, dat wil zeggen: objecten die afkomstig waren uit gebieden aan de rand van of buiten de culturele invloedssfeer van Europa, het Midden-Oosten, India, China en Japan. In een baanbrekende studie getiteld *Primitive Culture* (1871) besteedde Edward Tylor, de eerste hoogleraar in de antropologie in Oxford, slechts aandacht aan kunst voor zover zij een verhelderende bijdrage kon leveren aan zijn streven 'de relatie te bepalen tussen de geestestoestand van de wilde en die van de beschaafde mens'. De etnografische musea die in de negentiende eeuw werden ingericht - onder meer in Kopenhagen (1841), in Berlijn (1856), in Leiden (1864), in Cambridge, Mass. (1866), in Dresden (1875) en in Parijs (1878) - hanteerden alle eenzelfde benadering. Zij stelden zich ten doel aan het licht te brengen welke de grondslagen waren waarop de westerse beschaving zich had ontwikkeld en kunnen nu worden beschouwd als monumenten van de evolutiegedachte die bezongen wordt in *The Origin of Species* van Charles Darwin (1859), dat de ondertitel draagt: *The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*.

Objecten die tevoren als vreemde, geïsoleerde voorbeelden van menselijk vernuft werden bewaard in kabinetten van 'natuurlijke en artificiële rariteiten' - 'Wunderkammern', zoals ze in het renaissanceïstische Duitsland werden genoemd - werden nu gecombineerd met door mensen gemaakte prehistorische voorwerpen om een beeld te geven van de evolutie van de materiële beschaving. Het 'vreemde' en 'exotische' van deze objecten werd tot op zekere hoogte geneutraliseerd door ze op te nemen in de cultus van de geschiedenis, het 'historicisme' - een van de belangrijkste elementen in het westerse denken van de negentiende eeuw. De meeste voorwerpen in etnografische musea waren wapens en andere gebruiksvoorwerpen die ontdekkingsreizigers, handelaars en missionarissen meebrachten uit Afrika, Amerika en - na het midden van de achttiende eeuw - van de eilanden in de Stille Zuidzee. De koloniale machten bouwden meer gespecialiseerde collecties op. Ook werden er koloniale tentoonstellingen georganiseerd (in 1883 in Amsterdam, in 1887 in Londen, in 1897 in Tervuren bij Brussel), waarvan de opzet duidelijk werd gedemonstreerd in een groep eigentijdse Europese beelden bij de ingang van het museum in Tervuren, die voorstelde hoe België vrede, voorspoed en het christelijk geloof aan de Congo bracht!

Hoewel de ideeën en uitgangspunten waarop deze musea berustten, tezamen met het kolonialisme dat zij verheerlijkten, in diskrediet zijn geraakt, wordt het woord 'primitief' nog steeds gebruikt voor de objecten die er tentoongesteld worden (hoewel tegenwoordig soms de voorkeur wordt gegeven aan het woord 'etnisch').

De term 'primitief' heeft zowel een positieve als een negatieve bijklank als hij wordt gebruikt om aan te geven hoe ver de moderne stadsmens af staat van de natuurlijke oerstaat – een thema dat in de westerse beeldende kunst en literatuur steeds weer opdook (en vooral indrukwekkend uitdrukking kreeg in de pastorale lyriek), en een thema dat juist in het sterk verstedelijkte en geïndustrialiseerde Westen van de late negentiende eeuw, zoals we al hebben gezien, duidelijk in de belangstelling stond. De heterogene verzamelingen houtsnijwerk, schilderijen en assemblages van verschillende materialen hebben weinig gemeen behalve het feit dat zij afwijken van westerse kunstopvattingen, vooral van het naturalisme, en het feit dat zij - zoals bijna alle belangrijke kunstvormen overal en te allen tijde - in nauwe samenhang met religie en magie zijn ontstaan. Het zijn uitingen van het algemene en eeuwige streven van de mens om in harmonie te leven met natuurlijke en bovennatuurlijke machten of van zijn pogen deze langs magische weg te beheersen. Slechts heel zelden zijn zij uitsluitend als decoratie bedoeld. Het gaat echter om voortbrengselen van totaal verschillende sociale groepen, die hun kunst integreerden in complexe stelsels van wetten, gewoonten, zeden, kennis en religieuze opvattingen. En in tegenstelling tot de illustratieve kunst van de grote, op zending gerichte wereldgodsdiensten, neigt 'primitieve kunst' bewust naar het mysterieuze en esoterische. De exacte betekenis van een magisch voorwerp, van een ritueel masker, van het houtsnijwerk aan de daklijst van een huis of een schildering op een schild bleef voorbehouden aan ingewijden, soms een enkele kleine groep binnen een gemeenschap, en viel steeds moeilijker te achterhalen naarmate de structuur van deze gemeenschappen zich wijzigde, zoal niet volledig ontwricht raakte, door het contact met het Westen.'

Bron: H. Honour en J. Fleming, *Algemene Kunstgeschiedenis*, 1995, p.689-p.690

De periode 1900-1914

De fauves

De fauves breidden de kennis over primitieve kunst uit met Afrikaanse sculptuur en beroemden zich er op de eersten te zijn, die die kunst ontdekt hadden en op haar esthetische waarden hadden weten te schatten. Ze hadden geen notie dat in Dresden een soortgelijke ontdekking was gedaan. De precieze datum en de exacte omstandigheden zijn nog steeds niet zeker omdat talrijke kandidaten deze eer voor zich opeisen.[...]

De bewondering voor deze nieuwe primitieve traditie verschilde in sommige opzichten van alle voorgaande waardering voor exotische kunst. Voor het eerst werden de producten van een primitieve cultuur beschouwd als geïsoleerde objecten, die je los kon zien van hun context.[...] De bewondering die deze Afrikaanse beelden opwekten, keert echter in zekere zin terug naar een vroegere fase in de geschiedenis van de smaak voor het primitieve: de eerste uitheemse kunstvoorwerpen werden als curiosa verzameld, als objecten die blijk gaven van de diversiteit van de menselijke verbeelding en het vernuft van de primitieve ambachtsman. In Vlamincks waardering voor Afrikaanse sculptuur is nog iets van

deze houding te vinden, waar hij deels meer tot deze beelden wordt aangetrokken door het vreemde en merkwaardige dan door hun artistieke kwaliteiten.[...]

De andere kant van deze houding (eveneens een terugval in smaak) is de opvatting van deze objecten als symbolen, men zou bijna zeggen mystieke symbolen, van het primitieve. Aldus gaven Vlaminck en de andere kunstenaars, die al vroeg Afrikaanse beelden verzamelden, de voorkeur aan objecten, die we met onze huidige kennis maar armzalige (in technische zin) voorbeelden vinden van hun respectieve stijlen, of omdat ze door niet zulke geweldige ambachtslieden werden gemaakt of omdat ze een lagere tree in de ontwikkeling vertegenwoordigen. [...] Zulke objecten kwamen beter overeen met het idee van het primitieve kunstwerk (dat zij geacht werden te belichamen) in die zin dat er meer in gelezen kon worden dan in volmaakte exemplaren.[...]

Zo werd onbekendheid met de primitieve cultuur, eens simpelweg een feit, welbewust in stand gehouden als een positieve waarde en de gecombineerde (hoewel tegengestelde) attributen van kinderlijkheid en mysterie kunnen nog steeds aan het primitieve object worden gehecht.[...] Waaruit bestaat dan wel het primitivisme van de fauves? In de eerste plaats komt dit naar voren in de keuze van hun onderwerpen en hun verhouding daarmee. Eén van de meest voorkomende thema's vormen de badende naakten in een landschap, op zich geen nieuwe of originele taferelen, maar wel op een manier behandeld, die in tekening en kleurgebruik ver afwijkt van voorgaande werken. De figuren zijn niet eenvoudig in een landschap geplaatst, dat als plaats van handeling dient, terwijl hun menselijke karakter er evenwel los van blijft; zij zijn opgegaan in het landschap op een zodanige wijze dat ze er deel van uit maken.[...]

De strandscènes van Matisse maken gebruik van de brede uitgestrektheid van zand en water, die op een toevallige manier is afgesneden en waartegen de figuren in de leegte zijn geplaatst. [...] De vereenvoudiging van middelen, het gebruik van een brede, niet afgemaakte lijn, de toepassing van grote; ongedifferentieerde kleurvlakken, het gebruik van onvermengde kleuren, het ontbreken van perspectief zowel in de afzonderlijke figuren als in de compositie als geheel - dat zijn wel de meest in het oogspringende karakteristieken van de schilderwijze van de fauves. Zij gaan verder door op de vereenvoudiging, die Gauguin, Van Gogh en Seurat al toepasten. [...] De aantrekkingskracht van de fauves berust niet op een meesterschap van uitgelezen technische vaardigheden maar op het directe effect van het doek als totaal. De fauves zijn niet gericht op subtiele tekening of kleurnuance en al evenmin op zorgvuldig uitgebalanceerde volumes en een evenwichtige compositie.[...]

Zij zijn afhankelijk van het hevige effect van grote kleurvlakken, die bijna dezelfde tonaliteit hebben, kleuren die zich aan de beschouwer opdringen door een gemeenschappelijke schittering, die bij reproductie (en al helemaal in zwart-wit) verloren gaat.

[...]

Die Brücke

De primitieve schilder- en beeldhouwkunst was ook bekend bij de kunstenaars die de 'Brücke'-groep vormden. De scheppingen van de inheemse kunstenaars van Afrika en Oceanië werden door Ernst Ludwig Kirchner '*ontdekt*' in de vitrines van het Dresdener volkenkundig museum in 1904.[...]

De Duitsers vonden, met de hun eigen grondigheid, Afrika en Oceanië tegelijk en in één museum; en zoals het bij de in hun land verdergevoerde staat van het etnologische verzamelen paste, raakten zij meteen vertrouwd met een uitgebreide variëteit in stijlen, welke ontdekking de Fransen enige jaren kostte. Misschien dankzij deze omstandigheid maar ook dankzij hun artistieke bedoelingen, beschouwden zij de primitieve kunst nooit alleen maar als curiositeit.[...]

Wat hen fascineerde was de kracht en de directheid van de primitieve kunst of zoals Nolde zei: 'zijn absolute primitiviteit, zijn intense, vaak groteske uitdrukking van kracht en van leven in zijn eenvoudigste vorm.' Niettemin blijft een element van exotisme aanwezig. Dit blijkt niet alleen uit hun bewondering voor Gauguin [...] of in de duidelijke navolging van Gauguins reizen en schilderijen. Het is ook zichtbaar in de onderwerpen, die zij voor hun schilderijen kozen, vooral in die van Nolde. Hoewel sommige van zijn schilderijen gedurende zijn zes maanden lange verblijf (in Rusland, Japan, Palau en Admiraliteitseilanden en Nieuw-Guinea) werden geschilderd, zijn andere later gemaakt. Dit toont aan dat Nolde geen portretten van inheemsen behoefde te maken of decoratieve details van inheemse kunst behoefde te kopiëren - zoals Gauguin had gedaan: hij kon zijn indrukken en gevoelens overbrengen na zijn thuiskomst.[...]

Deze schilderijen zijn geen etnologische documenten en zij zijn ook niet de geïdealiseerde documenten, die Gauguin had geschilderd, waarin correct weergegeven details opgaan in een geheel met de bedoeling om daarmee het onbedorven wezen van de primitieve wereld voor te stellen.[...] In Noldes schilderijen is het primitieve eerder uitgedrukt in de eigen emoties van de kunstenaar. Het primitieve is uit zijn context gelicht en in het hoofd van de kunstenaar beland en daardoor niet plaatsgebonden en direct. Deze kwaliteiten vallen het meest op in close-ups van maskers en hoofden.[...] De waardering van de Brücke voor primitieve kunst was niet op formele aspecten gericht. Kenmerkend is dat er in de schilderijen van Kirchner, de ontdekker van die kunst, heel weinig directe aanwijzingen zijn dat hij van het bestaan ervan afwist. Bij gelegenheid maakt hij graag een omgeving van '*primitieve*' beelden voor zijn figuurstukken maar hij sneed zulke objecten zelf. Mogelijk schuilt er in deze beelden invloed van figuren en huisversieringen uit Kameroen. Dit te meer omdat Kameroen een Duitse kolonie was en deze kunst in de musea goed was vertegenwoordigd. De Duitse kunstenaars van de Brücke-groep waren niet geïnteresseerd in oppervlakkige verfijningen. Zij beschouwden decoratie net als naturalisme als het kenmerk van een slap makende decadentie. Zij zagen in primitieve kunst de uitdrukking van een directe en niet te onderdrukken vitaliteit; zij vonden er die directe overdracht van emoties in, waarnaar zij in hun eigen werk op zoek waren. Daardoor waren zij in staat Afrikaanse en Melanesische beelden in een nieuw licht te zien, niet in de war gebracht door conventionele vooroordelen wat betreft gelijkheid, vaardigheid, beheersing en afwerking.

Zij waren de eersten die begrepen dat als een masker of figuur een demonische of magische bedoeling heeft, zulke kwaliteiten op zijn hoogst irrelevant zijn en dat een ruige, brede behandeling, zogenaamd grof snijwerk en vloekende kleuren, een expressieve werking kunnen hebben.

[...]

Bovendien voelden zij dat veel Afrikaanse kunst meer dan de aspecten van de zichtbare wereld de onzichtbare krachten achter die wereld tot uitdrukking bracht en dat juist dit de kracht ervan verklaarde.

Picasso

Het is duidelijk dat Picasso op zijn laatst ergens in de lente van 1907 bekend raakte met Afrikaanse beelden. De schilderijen uit die periode bevestigen dat. De *'Demoiselles d' Avignon'*, of tenminste de twee figuren rechts en zelfs meer nog de studies die ermee samenhangen en een aantal verwante schilderijen uit 1907, bevestigen allemaal zijn kennis van tenminste twee Afrikaanse stijlen, maskers uit Ivoorkust (vooral Dan) en met koper beslagen wachterfiguren van de Bakota stam uit Gabon.

Een vergelijking van de *'Danser'* (1907), het schilderij dat het meest overeenkomt met z'n primitieve prototype wijst op Picasso's gecompliceerde en subtiele relatie met Afrikaanse kunst. De parallellen zijn duidelijk: de armen van de figuur zijn achter het hoofd gebracht om het gezicht te omlijsten op de manier van de schematische hoofdtooi van het Bakota beeld; het gebogen rechterbeen met de voet die tegen de linkerkuits drukt, benadert de hoekig gevormde ledematen (die misschien helemaal geen benen zijn) en het geruwde oppervlak van het metaal kan vergeleken worden met de weloverwogen grote en ongelijke modellering van ogen en neus. Maar de verschillen zijn minstens even sprekend. Het Bakota beeld is, ondanks zijn sterke krommingen en getande silhouet, of misschien door zijn symmetrie en frontaliteit, statisch, verheven, onpersoonlijk. Picasso's figuur is een en al beweging en geweld. De intensiteit is van een totaal andere orde, want in plaats van in zichzelf gekeerd, is het onmiddellijk en direct op de beschouwer gericht. [...] Het is overduidelijk dat het hier, onder de impuls van primitieve beeldhouwkunst, hoekig en lineair wordt, dat het modelleren wordt teruggebracht tot platte vlakken en dat het een geagiteerde en brutale uitdrukking krijgt.

Al deze kenmerken zijn aanwezig in een studie voor de figuur rechtsboven in de *'Demoiselles d'Avignon'*, een studie waarvan de krachtige tekening van de ogen en de schaduw van de neus ook weer een aanpassing zijn van de Afrikaanse vormtaal. In het schilderij zelf is de directe band veel minder opvallend. Het is echter duidelijk dat zowel de zittende als de staande naakten rechts in een andere stijl zijn dan de drie figuren links en dat het verschil te danken is aan de tussenkomst van Afrikaanse kunst. Naast deze kwestie van de bronnen is het verschil tussen de twee zijden van dit belangrijke schilderij vooral een verschil in intensiteit. De latere figuren hebben een hoekigheid, een ontbreken van elke zweem van gratie die in de vroegere nog was blijven hangen en een zware donkere modellering. Zij belichamen op deze manier een nieuw accent op het barbaarse, dat zelfs nog meer uitgesproken wordt in de iets latere *'Danser'* met zijn

nog donkerder aardkleuren. Het is belangrijk om deze nieuwe emotionele toonzetting te herkennen, want dit suggereert dat hoewel de belangstelling van Picasso gericht was op de herkenning en het gebruik van de formele oplossingen die hij in Afrikaanse kunst waarnam, een romantisch gevoel voor de woestheid van het primitieve ook een belangrijke rol speelde in de aantrekkingskracht die het op hem uitoefende. Weliswaar werd dat gevoel gedeeltelijk door de vormen overgedragen. Picasso zei later dat hij van Afrikaanse kunst hield omdat het 'raisonnable' was en het kwam zeker overeen met zijn behoefte op dat moment om het essentiële karakter van vormen uit de herinnering samen te vatten en toe te spitsen, om meer vanuit een 'idee' te werken dan vanuit gedetailleerde observaties. Het was echter nauwelijks de pure vorm alleen die hem inspireerde maar ook zijn eigen concept van het primitieve dat aan het vereenvoudigde en geometrische, ritmisch statische van de compositie een innerlijke nervositeit en kracht meegaf.

Modigliani

Net zoals de stilistische herkomst van Modigliani's schilderijen zich nauwelijks nader laat vaststellen, onttrekt ook zijn beeldhouwde werk, dat uit ongeveer twintig koppen en twee figuren bestaat, zich aan een precieze omschrijving. Afgezien van Brancusi en in geringere mate ook Picasso en Derain is de buiten-Europese kunst voor Modigliani de voornaamste inspiratiebron. Zijn aan Brancusi ontleende doel van een voorstelling, de definitie van een helder vormverloop, maakt dat voor hem binnen de Afrikaanse sculptuur niet de archaische stammenkunst, die Picasso en Derain hogelijk waardeerden, het voorbeeld werd maar de meer verfijnde en elegante kunst van Ivoorkust. Bovendien bestaan er ontleningen aan de toentertijd ontdekte Khmer-beeldhouwkunst uit Cambodja. Zelfs is men wel zo ver gegaan om ook de afkomst van de schilder mee te laten spelen en bij gevolg een maniërisme te ontdekken dat zijn oorsprong zou hebben in zijn betrokkenheid met de kunst van Toscane. Al deze invloeden verklaren echter, hoewel zij in detail mogelijk kunnen overtuigen, slechts heel in het algemeen het geestelijk fluïdum, waarin Modigliani's beeldhouwwerken hun oorsprong vinden. Dit aspect komt misschien in de koppen nog sterker tot uiting dan in de hele figuren. [...]

De vrouwen kop straalt toch ongetwijfeld iets vreemds, om niet te zeggen exotisch uit. Dat vindt vooral zijn grond in de verlenging van het hoofd, de stereometrische stylering en het tijdloze door het ontbreken van een bepaalde gelaatsuitdrukking, die het als het ware tot een cultusbeeld verheft.

Bron: Robert Goldwater, *Primitivism and Modern Art*, New York, 1938

Volkskunst als bron

Brancusi

In een aantal opzichten is het werk van Constantin Brancusi (1876-1957) vergelijkbaar met dat van Mondriaan. Ook hij zoekt naar abstractie en ook hij is

van mening dat die abstractie uiteindelijk leidt tot de essentie: tot waarheid. In 1926 verwoordt Brancusi het als volgt:

'Niet de uiterlijke vorm, maar het wezen van de dingen is werkelijk [...] het is voor iedereen onmogelijk om iets van het wezen van de werkelijkheid uit te drukken door het uitwendige oppervlak ervan na te bootsen'.

In het werk van Brancusi valt een aantal oervormen op die hij in allerlei combinaties en materialen keer op keer herhaalt. Het zijn massieve gesloten vormen waaraan niets meer te wijzigen valt. De eenvoud van die vorm is niet het doel van de kunst maar, aldus Brancusi, 'men komt door het benaderen van de ware betekenis van de dingen, ondanks zichzelf, tot eenvoud'.

In zijn geboorteland Roemenië wordt vaak benadrukt dat deze vormen ontleend zijn aan de volkskunst. In Hobitza is dan ook met zorg zijn geboortehuis gereconstrueerd als bewijs dat in de daar toegepaste traditionele bouwvormen de motieven uit het werk van Brancusi al aanwezig zijn.

Onzin, meent Sidney Geist in de catalogus *Primitivism in 20th century art* (1988): Brancusi begon zijn experimenten met abstracte vormen pas nadat hij in 1905 in Parijs kennis maakte met kunst uit Afrika en Oceanië. In die tijd is voor jonge kunstenaars, zoals Picasso en Matisse, belangstelling voor 'primitieve' kunst eerder regel dan uitzondering.

Adam en Eva

Brancusi's Adam en Eva (1916-1921) is een ruim twee meter hoge stapeling van beelden die aanvankelijk afzonderlijk zijn geëxposeerd. Op een kalkstenen voet rust een notenhouten beeld, voorstellende Adam.

Een blok verbindt dit met een veel sierlijker voorstelling van Eva in eikenhout. De stapeling van ruw uitgesneden vormen doet denken aan de houten kolommen die te vinden zijn in de traditionele Roemeense huizen. Aan de andere kant doen zowel het motief als de vorm van dit werk denken aan voorbeelden van niet-westerse kunst en roept het associaties op met vruchtbaarheidsbeeldjes. Brancusi: '*Eva* boven en Adam onder. *Eva's* rol is het leven voort te zetten. Ze is lieflijk en onschuldig. Ze is vruchtbaarheid, een bloemknop die zich opent, terwijl Adam zwoegt en zweet en de aarde ploegt.'

Een vijzel uit Nieuw Guinea, gebruikt om zaden tot poeder te vermalen, heeft misschien model gestaan voor de Eva-figuur. In ieder geval is het goed mogelijk dat Brancusi de vijzel heeft gezien in het British Museum tijdens een bezoek aan Londen in 1913.

De discussie over de bron van zijn werk is niet zonder betekenis. In het ene geval geldt Brancusi als een vertegenwoordiger van een volkseigen kunst, als een kunstenaar die voldoet aan de visie van Ceaucescu, communistisch dictator in Roemenië tot 1989. Ceaucescu vindt dat de beslissende rol bij culturele vernieuwing toekomt aan 'de volksmassa, dat onuitputtelijke en zich steeds weer vernieuwende genie van het volk'.

Haaks hierop staat het idee dat Brancusi onderdeel is van de internationale avant-gardebeweging, die individuele keuzes maakt uit motieven uit heel de wereld.

Bron: Steffen Keuning (red.), *De Bespiegeling, Volkskunst als bron*, Houten, 2001

Duits expressionisme en Wilhelm Worringer

‘Kreeg een vreemde gedachte’ schreef de Duitse Expressionist Franz Marc (1880 – 1916) vanaf het front tijdens de Eerste Wereldoorlog (waar hij al spoedig gedood zou worden), ‘hij was neergestreken op mijn open hand zoals een vlinder – de gedachte dat mensen al een keer eerder, lang geleden, als alter ego’s, van abstracties hielden, net zoals wij nu. Veel voorwerpen, weggeborgen in onze antropologie musea, kijken ons aan met vreemde, verontrustende ogen. Wat maakte hen mogelijk, deze producten van een zuiver verlangen naar abstractie?’ Hoe vreemd ook, deze gedachte was niet volkomen nieuw: Marc echoot de Franse dichter Charles Baudelaire over poëtische ‘overeenkomsten’, en de noties van een verwantschap tussen abstracte kunsten, van de tribal kunstenaars als alter ego van de moderne kunstenaar, en van een oeroud verlangen naar abstractie, zijn allemaal in overeenstemming met een dissertatie geschreven in 1908 door de Duitse kunsthistoricus Wilhelm Worringer (1881 – 1965). Dat verband is niet toevallig, zoals een andere brief van Marc duidelijk maakt. In het begin van 1912 schreef hij zijn Russische college Wassily Kandinsky (1866 – 1944), met wie hij de vereniging van kunstenaars van Der Blaue Reiter (de Blauwe Ridder) had opgericht in München in 1911: ‘Ik ben net Worringer’s *Abstraktion und Einfühlung* [Abstractie en Empathie] aan het lezen, een goede geest, die we heel erg hard nodig hebben. Geweldig gedisciplineerd denken, beknopt en koel, bijzonder koel.’

Worringer was geen onverdeeld voorstander van de Duitse expressionisten. Toen zij werden aangevallen door een jingoïstische anti-modernist in 1911, verdedigde hij ze als de bringers van een nieuw tijdperk, dat gekenmerkt werd door een omarming van elementaire vormen, een belangstelling voor tribal art, en, boven alles een verwerping van het ‘gerationaliseerde zicht’ waarvan hij meende dat het te dominant was vanaf de Renaissance tot en met het Neo-Impressionistische schilderen. In andere opzichten liet Worringer de bewoordingen van zijn verwantschap vaag; bijvoorbeeld in een voorwoord bij de 1910 editie van *Abstractie en Empathie*, schreef hij slechts over een ‘parallelisme’ met ‘de nieuwe doelen van expressie.’ Echter, dit parallelisme wees op een ‘innerlijke noodzakelijkheid’ in die tijd, en dit metafysische karakter werd gedeeld door de Blauwe Ridder kunstenaars, die vaak over hun kunst schreven in termen van een ‘spiritueel ontwaken.’ Dit was het duidelijkste in de kunstalmanak *Der Blaue Reiter (Almanach)* die Marc en Kandinsky publiceerden in 1912 met een omslagafbeelding van een blauwe ridder door Kandinsky geïnspireerd door volkskunst afbeeldingen van Sint George. Behalve Expressionistisch werk, bevatte deze invloedrijke verzameling van essays en illustraties ook tribal art van het Noord- Westen van de Stille Oceaan, Oceanië, en Afrika, de kunst van kinderen, Egyptische poppen, Japanse maskers en printen, middeleeuwse Duitse beeldhouwwerk en houtsneden, Russische volkskunst en

Beierse gewijde glasschilderingen. Kandinsky voelde zich in het bijzonder aangetrokken tot de laatste twee vormen, terwijl zijn partner, Gabrielle Münter (1877- 1962), sterk aangetrokken werd door de kunst van kinderen, waarvan zij de emotionele directheid probeerde over te brengen in haar eigen schilderskunst.

Een metafysische benadering tot kunst werd ook uitgevoerd door Die Brücke (De Brug), de andere voornaamste groep Duitse expressionisten. Aangevoerd door Ernst Ludwig Kirchner, werd de beweging opgericht in Dresden in 1905, en omvatte Fritz Beyl (1880 – 1966), Erich Heckel, en Karl Schmitt-Rottluff (1884 – 1976), die allen ooit architectuur studenten waren, en werd acht jaar later ontbonden in Berlijn. De metafysische neiging is duidelijk door de naam van de twee groepen: de Blauwe Ridder werd genoemd naar een traditionele figuur van Christelijke openbaring ('men staat voor de nieuwe werken als in een droom,' schreef Marc in een nieuwe prospectus voor de *Almanach*, 'en hoort de ruiters van de Apocalyps'), terwijl die Brücke zijn naam ontleende aan Friedrich Nietzsche, die in *Zo sprak Zarathustra* (1883 – 92) stelt dat 'de mens een touw is, vastgemaakt tussen dier en Superman (oppermens/Übermensch) – een touw over een afgrond .. hij is een brug en niet een doel.' Het Duitse Expressionisme echode de metafysische zaken van *Abstractie en Empathie* ook op andere manieren. Net als Worringer, drukte Marc de natuurlijke wereld uit als een plaats met een oeroude, voortdurende beweging, terwijl Kirchner de stedelijke wereld uitdrukte als een plaats met een primitieve vitaliteit. Echter, juist deze nadruk op *expressie* kwam niet helemaal overeen met de opvatting van Worringer over abstractie.

Bron: Hal Foster *Art since 1900*, New York, 2005

Abstract expressionisme

De groeiende belangstelling van de abstract-expressionisten voor de oorspronkelijke bewoners van de Verenigde Staten werd gestimuleerd door de belangrijke tentoonstelling *Indian art of the United States*, in The Museum of Modern Art in New York in 1941. In een belangrijk opzicht was dit hun 'volkskunst': net zoals Europese boeren, vertegenwoordigden de eigentijdse oorspronkelijke bewoners slechts een heel klein, van hun rechten beroofd, deel van het hele volk. Omdat ze buiten de stedelijke centra woonden, was de voortzetting van lokale tradities en een gevoel van hun anderszijn gewaarborgd, waardoor een schijn van essentieel exotisme· in vergelijking met de 'mainstream' Amerikaanse cultuur bleef behouden.

Kunst van de oorspronkelijke bewoners van de Verenigde Staten

Eskimokunst en kunstvoorwerpen van de indianen van de noordwestkust van Noord-Amerika zijn de meest gebruikelijke bronnen van het primitivisme van het abstract expressionisme. Schilderijen als Mark Tobey's *Eskimo idiom* bestaan min of meer uit een montage van individuele stukken. Zoals bij eskimomaskers, steken voorwerpen als vinnen en afgekapte handen uit de vorm in het midden van Tobey's schilderij, die bovendien zowel aan een menselijke gestalte als aan een schild doet denken. Hoewel niet minder herkenbaar, maken Gottlieb en Pollock een meer

subtiel gebruik van bronnen van de noordwestkust. De typische 'raster'structuren van Gottliebs *Pictographs* (beeldschriften), zoals *Vigil* en *Pictograph-Symbol*, zijn sterk afhankelijk van Chilkat-, Kwakiutl- en Tlingit-objecten, die afgebeeld staan in het invloedrijke boek van de Amerikaanse antropoloog Franz Boas, *Primitive art* uit 1927 en ook van voorwerpen uit de verzameling van de kunstenaar. Zo kan men eveneens overeenkomsten zien tussen de totempaalachtige verticaliteit van Gottliebs beelden en zijn gebruik van tanden, ogen, gezichten, en andere loszwevende symbolische vormen binnen het raster - al is de grote verscheidenheid aan betekenissen in zijn symboliek in strijd met de meer statische beeldtaal van de noordwestkust. Gottliebs *Pictographs* zijn misschien ook door indiaanse kunst uit het zuidwesten van de Verenigde Staten beïnvloed, vooral de overeenkomst tussen zijn palet en de typische aardekleuren van Pueblo-keramiek is opvallend, evenals de gelijkvormigheid van de losjes getekende geometrische patronen op de buitenkant van indiaanse objecten en abstracte elementen in schilderijen als *Vigil*.

Indiaanse sjamanistische tradities

Ook Pollocks vroege abstract expressionistische werk weerspiegelt sterk de Oud-Amerikaanse beeldtaal van de indianen aan de noordwestkust van Noord-Amerika en in het zuidwesten. Direct formele invloed van eskimomaskers blijkt waarschijnlijk het duidelijkst uit *Birth* uit 1939-1940, dat misschien deels geïnspireerd is door een afbeelding bij Grahams artikel 'Primitive art and Picasso' dat Pollock kende. De belangrijkste gedaante op Pollocks *Bird* doet aan datzelfde masker denken. Daarin functioneert het niet als een gezicht maar laat het het inwendige van de vogel zien. Pollock houdt zich in *Bird* intens met mythologiseren bezig, wat kenmerkend is voor zijn beeldtaal vanaf de vroege jaren veertig. De twee losse hoofden zonder lichaam onderaan op het schilderij doen denken aan pre-Columbiaanse kunst en de opgerolde vorm middenonder, en ook het lijf van de vogel, worden wel gezien als Pollocks bewerkingen van het 'gevederde slangen'-motief van de Azteken. Door de symmetrie en de manier waarop uitgesproken figuratieve elementen naast elkaar zijn geplaatst, doet *Bird* ook sterk denken aan het beeld van de adelaar aan de noordwestkust, en lijkt het op het patroon op een trommel die in Boas' boek staat afgebeeld. Zowel het vogelmotief (en speciaal de adelaar) als de plaats ervan op de trommel zijn belangrijke elementen om inzicht te verkrijgen in Pollocks primitivisme, omdat ze duiden op een bezig zijn met het 'primitieve', dat meer inhoudt dan het overnemen van vormen. Daardoor kunnen werken als *Bird* eveneens in verband worden gebracht met indiaanse sjamanistische tradities die in Pollocks werkwijze een speciale plaats innamen. Pollock was evenals zijn tijdgenoten zeer getroffen door de expositie *Indian art of the United States*, waar hij, naast voorbeelden van 'primitieve' kunstvoorwerpen, ook indiaanse zandschilders aan het werk heeft kunnen zien, wat voor hem het verband heeft bevestigd tussen de indiaanse vormtaal en hun rituele handelingen. Gezien tegen de achtergrond van de overtuiging die de meeste abstract-expressionisten aanhingen dat alle kunst bemiddelt tussen het bewuste en het onbewuste, roept de getuigenis van Pollock van affiniteit met deze kunst ook vragen op over de aard van die invloed: 'I have always been very impressed with the plastic qualities of American Indian art. The Indians have the true painter's approach in their capacity to get hold of appropriate images, and in their understanding of what constitutes painterly subject-matter.'

Their color is essentially Western, their vision has the basic universality of all real art.

De kunstenaar - sjamaan

De belangstelling voor de Jungiaanse psychologie die de abstract-expressionisten deelden, sterkte hen in hun overtuiging dat alle kunst die haar naam waardig is uit het onbewuste voortkomt en dat die daarom de mogelijkheid in zich draagt om op dit primitievere niveau rechtstreeks met de beschouwer te communiceren. Maar waar Gottlieb, Newman en Rothko het onbewuste voornamelijk beschouwden als een opslagplaats van symbolen die het verleden en het heden met elkaar verbonden, zag Pollock dit als een wilder, mysterieuzer gebied van de geest, bevolkt door mythische en religieuze symbolen. In Pollocks werk is het vaak veel moeilijker om kunst en leven van elkaar te scheiden. Terwijl de eerste drie kunstenaars het pantheïstische gevoel voor de eenheid van het organisme in de jaren veertig in hun werk trachtten vorm te geven, ontwikkelde hij een persoonlijke iconografie in werken als *The she-wolf* en *The moon-woman cuts the circle*, die een veel directer verwantschap bezitten met de magische werkingen van de 'primitieve' cultuur. Deze werken zitten vol archetypische beelden, ontleend aan velerlei bronnen beeldende en literaire. Belangrijker evenwel is de wijze waarop hij zich mythische elementen toe-eigent en er vervolgens privé-symbolen van maakt. De Amerikaanse kunsthistoricus Elizabeth Langhorne heeft overtuigend aangetoond dat Pollocks poging een 'union of psychological opposites, a harmony of self' tot stand te brengen, de kern vormt van werken als *The moon-woman cuts the circle*. Er zijn subtiele sjamanistische bijbetekenissen in dit schilderij die volledig stroken met Pollocks belangstelling voor de rituele praktijken van Amerikaanse indianen. Langhorne schrijft dat Pollock wist van 'the ordeals that an American Indian must undergo in order to become a warrior, and of the dream or vision that would appear to an American Indian if he was meant to become a shaman or an artist and not a warrior - the dream-vision of a devil woman, a woman of two natures. Volgens haar vormt dit de basis van de rol die de maanvrouw in Pollocks werk speelt. Ze is voor hem de duivelvrouw, een vrouw met twee kanten, zoals op de grote dierenschilderijen uit 1943 te zien is. Deze schilderkunstige methode van sjamanistische ontdekking van het ik hield verband met twee Jungiaanse principes, namelijk, dat mythen archetypische vormen zijn die fundamentele menselijke ervaringen ordenen en dat het bewuste en onbewuste met elkaar vervlochten zijn. *NB!

Deze ideeën komen veel duidelijker naar voren in Pollocks expressionistische 'drip paintings', waarmee hij in 1947 begon. In *Number 1*, 1948 en *Number 32*, bijvoorbeeld, zijn figuratieve symbolen vervangen door ruwe overblijfselen van de aanwezigheid van de schilder - zoals duidelijk zichtbare handafdrukken in de linkerbovenhoek van *Number 1*, 1948 - wat in sommige opzichten veel gelijkenis vertoont met ritualistische sjamanistische praktijken. Zo is er eveneens een directheid en spontaneïteit in de 'drip'-techniek, omdat de kwast het oppervlak van het doek niet raakt, waardoor deze schilderijen verwantschap vertonen met westerse ideeën over 'primitieve' creativiteit die al minstens vanaf de achttiende eeuw bestaan. Bovendien kwam daar nog de vrijheid bij, zoals Pollock zei, om met meer gemak om het doek heen te bewegen en een innerlijke wereld uit te drukken met andere woorden - de energie, de beweging, en andere innerlijke krachten. Dit gevoel dat men getuige is van het uitbeelden van onbewuste

krachten wordt verhevigd omdat de 'drip paintings' in het algemeen van zeer groot formaat zijn, wat ook de suggestie wekt van een metaforische vervanging van de wijd open vlaktes uit Pollocks jeugd in Wyoming, Arizona, en Californië: 'I enjoy working big and - whenever I have a chance, I do it whether it's practical or not. [...] I feel more at home in a big area.

In tegenstelling tot de worsteling waarvan werken als *The moon-woman cuts the circle* getuigen, doet Pollocks houding ten aanzien van zijn 'drip paintings' vermoeden dat hij daarin wel die ongrijpbare eenheid van bewuste en onbewuste gebieden wist te bereiken. Hij heeft dat in een beroemde uitspraak samengevat: 'My painting does not come from the easel. (...On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West. [...] When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.'

Bron: Adi Martis, *Expressionisme en primitivisme in de beeldende kunst van de twintigste eeuw*, Heerlen 1998

*NB!

Collectief onderbewuste met archetypen van C.G. Jung

Jung was van mening dat het wezen van de persoonlijkheid behalve door het persoonlijk bewustzijn ook, en grotendeels, gevormd wordt door wat hij het collectief onbewuste noemde, een a.h.w. epigenetisch overgeërfd deel van het onderbewustzijn; een psychisch gebied, dat volgens zijn leer door alle vertegenwoordigers van een ras of soort wordt gedeeld. Hiervan uitgaande ontwikkelde Jung de leer van de archetypen. Deze archetypen, begrippen zoals de schaduw, de eeuwige jongeling, de boze geest, de held enzovoorts, zijn als het ware overgeleverde, functionele oerdrijfveren of 'ervaringsmodaliteiten', die de persoonlijkheid van de mens structureren. Zij drukken zich uit in beelden die veelvuldig te vinden zijn in onze dromen, maar evenzeer in sprookjes en mythen, en vormen het ervaringsmateriaal van elke religie.

Kenmerken van de 'Cobrataal'

Het uitgangspunt van waaruit de Cobrataal, of de taal van de experimentele kunstenaars ontstond was als het ware een nulpunt van beschaving. Het was een start vanuit het niets, of althans een poging te starten uit het puur menselijk zijn, waarbij men zich trachtte te ontdoen van het oude, remmende - westerse - cultuurpatroon. De kunstzinnige uiting had voor deze experimentelen niets te maken met een tastend zoeken naar een zeker resultaat dat beantwoordt aan bepaalde esthetische normen. Zij kon voor hen slechts voortkomen uit een directe menselijke behoefte vorm te geven aan zijn gevoelens, waarbij alle middelen goed genoeg waren. *'Een schilderij is niet een bouwsel van kleuren en lijnen, maar een*

dier, een nacht, een schreeuw, een mens, of dat alles samen' zei Constant. Vanuit dit uitgangspunt voelden zij zich in hun werk verwant aan volkskunst, de kunst van primitief, kind en krankzinnige, en de oerbeleving van de natuur en het menselijk zijn die men in die gebieden van de menselijke uiting kan vinden. Van hieruit ook kan men hun gevoel van verwantschap verklaren met de materie waarin of waarmee zij hun drang zich creatief te uiten konden bevredigen, de materie, het oerbegin van alles, waaruit ook zichzelf waren opgebouwd. En waar in het werkelijke begin van de menselijke beschaving een bijv. op een steen aangebracht communicatieteken zowel schrift als tekening was, schijnt het niet verwonderlijk dat in deze beweging van bewust primitieven het eigen handschrift picturaal werd ervaren en gebruikt.

Vanuit deze houding ten opzichte van de creatieve uiting - een houding die overigens haar voorgeschiedenis heeft in de moderne kunst - gingen deze experimentelen een gesprek aan met de materie. En aangezien zovelen onder hen in eerste instantie schilders waren, bestond die materie in veel gevallen uit verf, inkt, krijt enz. Zo ontstond er speciaal in de schilderkunst door het hebben van eenzelfde uitgangspunt, dezelfde inspiratiebronnen en door onderlinge beïnvloeding min of meer een gemeenschappelijke taal.

De fantasiewezens

Het meest in het oog springende en meest eigene van deze taal der experimentelen is wel de wereld van fantasiewezens te noemen, die een aantal van hen uit de materie tevoorschijn liet komen. Op een geheel spontane wijze deden deze kunstenaars uit het grote gebied van het eigen onderbewustzijn, in wisselwerking met die materie, als het ware vormen opdoemen die schenen te behoren tot de wereld van het sprookje, de mythe. Zij werden dan ook wel 'mythescheppende kunstenaars' genoemd. Bij de Denen ontstond deze wereld van fantasiewezens reeds vlak vóór de tweede wereldoorlog. Het zijn de maskers, de half dier-, of half mens-, half plantwezens van Egill Jacobsen; de reusachtige vogels, de kleine mensen met de waterhoofden, de sprookjespaarden, de verschrikte huizen en de geheimzinnige goden van Carl-Henning Pedersen, en tenslotte de zich met moeite uit de materie losworstelende onbestemde mythewezens, die men trollen zou kunnen noemen, of die herinneren aan de Skandinavische praehistorie, van Asger Jorn. Deze Deense kunstenaars stonden in hun werk zeer dichtbij een van hun belangrijkste inspiratiebronnen, de volkskunst. Hun gevoel van verwantschap met de volkskunst komt nl. niet alleen tot uitdrukking in hun eenvoudige 'kinderlijke' motieven; maar ook in het wat stijve en houterige van de vormen waarin zij de mythewezens tot leven wekten, en het soms bijna ornamentale karakter dat hun werk kon krijgen door het, bij alle spontaniteit, toch meestal zeer gelijk verdeelde rythme van vorm en kleur.

De diepe indruk die dit werk, dat in het verborgene van de oorlog was ontstaan, op de Nederlandse experimentelen maakte, is in 1948 dadelijk waar te nemen - bij Constant zelfs al eerder. Het zien van dit werk moet hen een schok van herkenning hebben gegeven, en het waren over het algemeen de schilderijen van Carl-Henning Pedersen die bij die ontmoeting de grootste indruk maakten. Op zoek als deze Nederlandse schilders waren naar een eigen weg, speciaal ten opzichte van de machtige École de Paris, vonden zij hier tot hun verbazing een zeer authentiek, noordelijk antwoord daarop, van schilders die in hun werk

eenzelfde soort bronnen aanboorden als zijzelf. Vanaf dat moment durven Appel, Constant en Corneille zich geheel over te geven aan de vloed van kinderlijke sprookjeswezens, die toch al hier en daar in hun werk trachtten binnen te dringen, maar die het nu grotendeels gaan beheersen. Speciaal het vroege werk van Pedersen, waarin deze zijn figuren nog met een zware lijn omgaf, schijnt indruk gemaakt te hebben op Appel en Constant.

[...]

Het is duidelijk dat Pedersen grote invloed heeft uitgeoefend op deze Nederlanders. Toch moet hier worden aangetekend dat, zoals voor de Denen de volkskunst dé inspiratiebron bij uitstek moet zijn geweest, voor de Nederlanders dit de kindertekening was, en dat juist waar Pedersen het dichtst de kindertekening nadert in zijn werk, dit werk ook het meest verwant is aan het werk van de Nederlandse experimentelen uit de Cobraperiode. Opmerkelijk is bijv. ook dat een zekere invloed van Pedersen bij Eugène Brands doordringt op het moment dat deze, van 1950 af, uitgaande van een diepgaande bestudering van de kindertekening, pas werkelijk 'Cobrataal' gaat spreken.

Bron: Willemijn Stokvis, *Cobra. Geschiedenis voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*, Amsterdam, 1974

Het Abstract Expressionisme en de Cobrabeweging

In de abstract-expressionistische beweging in Amerika en de Cobrabeweging zijn over het geheel genomen belangrijke parallellen aan te wijzen.

Zowel in de Amerikaanse stroming als in Cobra zijn ideeën en technieken van het Surrealisme in veel opzichten startpunt. De komst in 1940 van Breton en een aantal belangrijke kunstenaars als Max Ernst naar Amerika heeft een diep stempel gezet op het Amerikaanse kunstleven. Reeds sluimerende mogelijkheden werden daardoor sneller tot ontwikkeling gebracht. De latere Abstract-expressionisten hebben heel direct uit deze bron geput.

Wat de Cobrabeweging betreft was vooral de Deense surrealistische beweging uit de jaren dertig een belangrijke voedingsbodem voor de latere ontwikkeling van de 'spontane' kunst.

De grootste drijfveer in beide bewegingen is echter een bron van andere aard. Het is de hang naar een bovenpersoonlijke, collectieve en mystieke ervaring, die deze kunstenaars aan beide zijden van de oceaan doet grijpen naar de wereld van de archetypen. Niet zozeer de mens interesseert hen en het persoonlijk onderbewuste, de droom, de hallucinatie, waar de Surrealisten hun terrein hadden gevonden, veeleer zochten zij de diepere universele symbolen. Eigen, autochtone bronnen werden daartoe aangeboord. In Amerika, rond 1940 de kunst van Indianen en de Pre-Columbiaanse kunst; in Denemarken, omstreeks dezelfde periode, de kunst uit de eigen Skandinavische prehistorie en de eigen, nog hier en daar levende volkskunst.

Terwijl in de 'archetypen' die ontstonden in het werk van Cobra-kunstenaars, vooral in de vroege periode - tot 1951 -, veel gelijkenis valt waar te nemen met hun voorbeelden uit deze primitieve vormen van kunst, zochten de Amerikanen al snel een meer abstracte weg.

Tot in 1945 is een zekere figuratie op te merken in het werk van de Amerikaanse schilders Pollock, Motherwell, Gottlieb, Rothko, Still en Baziotes, die allen tot het Abstract Expressionisme worden gerekend. In dit verband kan ook hun leraar en voorloper Hans Hofmann genoemd worden. Hier en daar is in dit werk gelijkenis te vinden met Indiaanse kunst. De titels wijzen vaak ook in die richting. De figuren zijn echter in het algemeen vager dan die in het vroege werk van de Cobra-schilders. Zij gaan meer op in het spel van toevallige vlekken en lijnen.

Misschien meer en wat eerder dan hun Europese verwanten, zochten deze Amerikanen naar een waarlijk moderne mythische kunst. Rothko zei in dit verband in 1943: 'Als wij mythen uitbeelden, dan moeten we het op onze eigen manier doen en die is tegelijk primitiever en moderner dan de mythen zelf-primitiever, omdat we meer naar de oerwortels van de idee, dan naar hun bevallige klassieke versies zoeken; moderner, omdat wij hun zin door onze eigen ervaring moeten interpreteren en opnieuw beschrijven'. Over de behoefte deze oerkrachten of bronnen opnieuw te formuleren zei Gottlieb: 'Alle primitieve kunstwerken drukken het voortdurend bewustzijn van machtige krachten uit, het direct aanwezig zijn van vrees en schrik, de erkenning van de brutale natuur alsook de eeuwige onzekerheid van het leven. Dat deze gevoelens heden door veel mensen in de gehele wereld ervaren worden, is een ongelukkig feit.

Het streven naar een werkelijk moderne mythische kunst voerde hen tot abstractie. Deze merkten zij overigens ook in de primitieve kunst op, o.a. bij de Indianen. De Amerikaanse schilders bereikten de abstractie enerzijds door de bezigheid van het schilderen, evenals de Indianen dat deden, op te vatten als een rituele handeling. Vanuit die gedachte kwam in het bijzonder Pollock tot zijn wervelende abstracties. En het is ook deze benadering, van waaruit verwantschap werd gevoeld met oosterse kalligrafen. Anderzijds probeerden zij de moderne mythe uit te drukken in de grote, eenvoudige vorm. Eenvoud werd graag gelijkgesteld met waarheid, merkt Irving Sandler op in zijn bekende boek over deze Amerikaanse schilders'. Vanuit deze gedachte ontstonden o.a. de reus-achtige doeken van Gottlieb, Rothko, Still en Newman. Deze schilders zouden met deze ontwikkeling in hun werk, binnen het Abstract Expressionisme de zogenaamde 'Colourfield-painters' worden genoemd. Zij wezen met deze schildertrant vooruit naar de jaren zestig, waar de heftige gevoelsexpressie bij velen plaats ging maken voor verstilde eenvoud en objectieve contemplatie. De surrealistische achtergrond van het automatisme, dat ook zij aanvankelijk hadden toegepast, was hier geheel uit het gezicht verdwenen.

Bron: tent.cat. Rijksmuseum Twenthe, *Informele Kunst 1945-60. Lyrische abstractie, Cobra, Materieschilderkunst*, 1983, p. 43 en 44.

Anton Rooskens (1906-1976)

Op de tentoonstelling 'Kunst in Vrijheid' in het Rijksmuseum in Amsterdam in 1945 wordt hij [Anton Rooskens] geconfronteerd met voorouderbeelden uit Nieuw-Guinea. Hij is hiervan zó onder de indruk, dat het hem niet meer loslaat. In 1946 ontstaat zijn eerste schilderij 'Les gens du soleil', waarin motieven opduiken, die ontleend zijn aan niet-westerse kunst.

Omstreeks diezelfde tijd zijn er in Amsterdam ook tentoonstellingen van Picasso, Braque en Matisse te zien. In 1946 neemt hij deel aan de tentoonstelling 'Jonge schilders' in het Stedelijk Museum. Hij heeft vanaf dat moment regelmatig contact met Appel, Corneille en Brands. In 1947 bezoekt hij voor het eerst Parijs. Hij maakt hier kennis met het werk van o.a. Dubuffet, maar vooral een bezoek aan het Musée de l'Homme, waar hij voor het eerst Pré-Columbiaanse kunst ziet, is van groot belang voor zijn verdere ontwikkeling. Hij verwerkt de motieven van deze kunst in zijn schilderijen. In 1948 is hij medeoprichter van de Nederlandse Experimentele Groep, die in datzelfde jaar opgaat in de internationale Cobra-beweging. Omstreeks die tijd heeft Rooskens al een heel persoonlijke stijl.

Zijn schilderijen tonen magische tekens en symbolen. Oker-geel, blauw, rood en vooral zwart zijn de belangrijkste kleuren. (...) In 1954 bezoekt hij Egypte, Kenia, Oeganda en Belgisch Kongo tijdens een reis door Afrika. Hij exposeert in Nairobi. Zijn reisindrukken leiden tot nieuwe werken met min of meer geometrische vormen.'

Bron: tent.cat. Rijksmuseum Twenthe, *Informele Kunst 1945-60. Lyrische abstractie, Cobra, Materieschilderkunst*, 1983, p. 170

Armand Bouten (1893-1965)

Geboren in Venlo. Overleden in Amsterdam.

Al op jonge leeftijd, hij was nauwelijks elf, verloor hij zijn moeder. Binnen jaar hertrouwde zijn vader met een zus van zijn overleden vrouw. Misschien dat door de pijnlijke gebeurtenissen in zijn kinderjaren Armand Bouten zijn draai in Venlo niet heeft kunnen vinden, want in de zomer van 1912 vertrekt hij uit zijn geboortestad om er nooit meer terug te keren. Hij volgt een opleiding aan de Rijksnormaalschool voor Tekenonderwijs in Amsterdam waar hij Hannie Korevaar (1893-1983) ontmoet, zijn latere vrouw en schildersgezellin. Uit hun vroege werken blijkt dat zij zeer bij de tijd waren op het terrein van de moderne kunst. Ongetwijfeld bezochten ze de spraakmakende exposities die in die jaren in Amsterdam werden georganiseerd door futuristen, expressionisten en kubisten. Met hun monumentale, krachtige contouren en hun expressieve, felle kleuren ademen de schilderijen van Bouten helemaal de tijdgeest.

Zo rond 1920 vertrekt het schildersechtpaar voor een eerste, grote studiereis. Einddoel is Hongarije, nu een hele gewone vakantiebestemming maar in die jaren een verre, ongewisse tocht. Blijkbaar worden ze gepakt door het nomadenvirus want in de volgende jaren verblijven ze in Oost-Europa, Berlijn, Parijs en Zuid-

Frankrijk. Zigeuners, kermissen, cafés en bordelen duiken op in het werk dat steeds feller en agressiever wordt. In 1922 heeft Bouten zijn eerste tentoonstelling en dat was bepaald geen succes, want de exposant wordt oppervlakkigheid en perversie verweten. De schilderijen en aquarellen uit de tweede helft van de jaren twintig zijn wat betreft kleurgebruik en penseelvoering anders. Pasteltinten overheersen met een nadruk voor violetten en het handschrift van de schilder wordt lossier en beweeglijker.

In deze periode vindt echter geleidelijk een omslag plaats naar een grimmigheid die mede tot uitdrukking komt in donkere kleuren. Voor relativisering of melancholie is geen plaats meer. Decepties, obsessies, angstaanjagende droombeelden en onheilspellende visioenen overheersen. Het palet van de schilder wordt donkerder en donkerder. Uit de tijd na 1935 zijn alleen tekeningen in zwartwit en bruin bekend. In 1957 vestigt hij zich weer in Amsterdam waar hij acht jaar later zal overlijden.

Bron: www.galleries.nl, augustus 2008

NEO-EXPRESSIONISME

Hoewel een deel van de Duitse kunstenaars - met een verwijzing naar hun expressionistische voorgangers - werden voorzien van geuzennamen als 'Neue Wilden' en 'Heftige Malerei', was het etiket 'neo-expressionisme', waarvan een deel van de productie van de 'Nieuwe Schilderkunst' werd voorzien, zeker niet als een compliment bedoeld. Teruggrijpen werd - in een tijd dat de geschiedenis van de moderne kunst door velen nog altijd werd opgevat als een lineaire, progressieve ontwikkeling - als een reactionaire daad beschouwd en juist het (abstract) expressionisme was de laatste belangrijke stroming geweest waarop de vadermoord door de kunstenaars van de jaren zestig en zeventig inmiddels definitief gelukt leek.

Vooraf in de Verenigde Staten werkte de herintroductie eind jaren zeventig van herkenbare motieven in traditionele, oud-ambachtelijke technieken als een rode lap op een stier.

[...]

Het 'figuratieve' neo-expressionistische schilderij is geen stap terug naar het illusionisme van vóór het modernisme. Het is geen venster, waar wij doorheen kijken naar een fictieve werkelijkheid en onze aanwezigheid vóór en de confrontatie met het platte vlak kunnen vergeten doordat de drager in het werkproces is weggeschilderd en transparant is gemaakt. Het beeld, de voorstelling, is weer herkenbaar. Dat is waar. En dankzij de erfenis van het modernisme soms zelfs als het een niet-figuratieve voorstelling betreft, zoals hieronder nog zal blijken. Of beter gezegd, het beeld is maakbaar, want het medium heeft zijn dichtheid niet prijsgegeven aan de illusie. 'Wat je ziet is', in tegenstelling tot wat Frank Stella nog in de hoogtijdagen van de minimaal art kon beweren, niet 'wat je ziet', maar wat je er als beschouwer van maakt. Het schilderij verwijst niet meer louter naar zichzelf als materieel object, als ding,

zoals werd nagestreefd in het laatmodernisme. De referentiële functie is hersteld, maar nog steeds verwijst het naar kunst; zij het nu meer naar het kunstwerk als mentale constructie. De voorstelling is niet eenduidig en aan de beschouwer wordt in de betekenisgeving een grotere rol toegekend. Hij is als beschouwer geen observerende buitenstaander, maar maakt deel uit van een schouwspel waaraan hij door zijn interpretatie ook zelf een bijdrage mag leveren.

Ondanks de recente ontwikkelingen is de beeldende kunst daarom in hoge mate 'kunst om de kunst', 'kunst over kunst' gebleven. Dat wordt geadstrueerd met zeer uiteenlopende beeldmiddelen, van zuiver materiële tot meer inhoudelijke. Zo kan het grote formaat tegelijkertijd het objectkarakter van een kunstwerk benadrukken en de beschouwer zijn eigen lichaam en positie als waarnemer en interpreter doen ervaren. De verf wordt zó opgebracht dat de beschouwer zich bewust blijft van het maak- en het handwerk. Daarbij doet het er soms weinig toe of er sprake is van figuratie.

In het werk van Baselitz neigt de achtergrond soms tot monochromie of tot een gesloten gamma, zoals in *Frau am Strand I (Night in Tunisia)* uit 1980 (afd. 164) waarin dit in hoge mate het geval is mede doordat de olieverf met asfalt is vermengd. En waar dat niet geval is, werken de kleurvlakken eerder als willekeurige vlekken dan als compositorische accenten. Dit effect wordt bovendien versterkt door een drietal factoren: de randen van het doek blijven vaak onbeschilderd, met uitlopers aan de onderkant; de figuratie op de voorgrond komt tot stand door middel van penseelstreken die net iets te breed en te geprononceerd zijn om als echte contouren te dienen, waardoor verfstreken ergens tussen lijn en vlak blijven hangen; en ten slotte door het op z'n kop schilderen van het motief, Baselitz' handelsmerk sinds 1969.

Pasteus verfgebruik, uitbundige, bewogen penseelstreken en verhevigde kleurcontrasten zijn eigenschappen die voor velen nog steeds staan voor onvervalste, authentieke expressie gebaseerd op een innerlijke noodzaak. Ook een aantal technieken, bijvoorbeeld houtsneden en het direct hakken in hout, worden sinds het eerste decennium van deze eeuw met het expressionisme geassocieerd. Bovendien kan men in de vele beeldcitaten die sinds het einde van de jaren zeventig gebruikelijk zijn, ook verwijzingen vinden naar het werk van expressionisten en van een voorganger als Munch. Ze komen zelfs gecombineerd voor.

Gevraagd naar de reden waarom het hoofd van Munch in zijn *Brückechor* uit 1983 opduikt, antwoordde Baselitz: 'De geest van Munch waart er rond. Die heb ik op dit schilderij dan ook weergegeven en als citaat gebruikt, hoewel ik natuurlijk in de eerste plaats op zoek was naar een beeldmotief.' Dat dit beeldmotief echter weer niet zo toevallig is, blijkt uit een uitspraak eerder in hetzelfde gesprek: 'De schilderijen van Munch hebben een zekere nervositeit, een agressiviteit, een spanning die je ook in schilderijen van geesteszieken vindt, iets waanzinnig naïefs en verscheurds: overal wringt het'.

Overigens heeft Baselitz zich, zoals veel neo-expressionisten trouwens, meer dan eens verzet tegen het leggen van een te sterk verband tussen zijn werk, het expressionisme en expressie. De expressionisten gingen volgens hem ondanks hun deformaties toch nog altijd uit van de omgeving waarin zij leefden en werkten;

Baselitz deed dit niet. Ook betwijfelt hij of ‘er überhaupt iets emotioneels is wat men kan afbeelden, problemen zeg maar. Ik denk dat dat helemaal niet kan’, zegt hij in een interview. ‘Ik vind al die beelden vol tragiek hersenspinsels. Ik voel me meer verwant met de emotieloosheid en helderheid van Mondriaan.’ Toch blijkt uit datzelfde interview dat hij zich ook verwant voelt met de schizofrene Zweedse schilder Carl Fredrik Hill, van wie hij tekeningen bezit. Baselitz verzamelt niet alleen werk van geesteszieken en andere ‘outsiders’, maar onder meer ook traditionele Afrikaanse kunst, waaraan zijn eigen beeldhouwwerk soms doet denken; bijvoorbeeld *Modell für eine Skulptur*, dat op de Venetiaanse Biennale van 1980 de gemoederen in beweging bracht, omdat sommigen in de geheven rechterarm de Hitlergroet meenden te herkennen. Kortom, de houding van Baselitz ten opzichte van expressie, expressionisme en primitivisme is vrij gecompliceerd. Maar zij is wel exemplarisch voor de problematiek die centraal staat.

Bron: Adi Martis, *Expressionisme en primitivisme in de beeldende kunst van de twintigste eeuw*, Heerlen 1998

Afbeeldingen bij 'Primitivisme'

De afbeeldingen zijn per context en tekst voor deze publicatie bij elkaar geplaatst in de weblog www.watvanverkomt.blogspot.com. Bij deze wijze van presenteren van afbeeldingen worden de afbeeldingen direct getoond.

Onderstaande links bieden de mogelijkheid ook zelf nog extra beeldmateriaal op internet te vinden.

[Vlaminck, M.de, De aardappeloogst, 1905](#)

[Matisse, H., Collioure, 1906](#)

[Matisse, H. La Raie Verte, 1905](#)

[Nolde, E., Dans rond het gouden kalf, 1910](#)

[Bamileke Masker, Kameroen, 19e eeuw](#)

[Kirchner, E.L., Naakt, 1910-1926](#)

[Kirchner, E.L., Dansende vrouw, 1912](#)

[Picasso, Baadster, 1908-1909](#)

[Dan Masker, Ivoorkust, -](#)

[Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907](#)

[Modigliani, A., Vrouwenhoofd, 1912](#)

[Brancussi, Adam en Eva, 1916-1921](#)

[Tobey, M., White writing, 1951](#)

[Gottlieb, A., Pictograph, Division, 1948](#)

[Pollock, J., She-Wolf, 1943](#)

[Pollock, The moon-woman cuts the circle, 1943](#)

[Pollock, number 1, 1948](#)

[Pollock, number 32, 1950](#)

[Egill Jacobsen, Rød maske, 1943](#)

[Carl-Henning Pedersen, vroege werken](#)

[Carl-Henning Pedersen, vroege werken](#)

[Asger Jorn, queen of the night, 1946](#)

[Asger Jorn, diverse werken](#)

[Cobramuseum, diverse Cobra kunstenaars, vroeg + later werk](#)

[Constant, Twee vogels, 1949](#)

[Karel Appel, Farmer with dunkey and bucket, 1950](#)

[Karel Appel + Eugene Brands, vroeg werk](#)

[Eugène Brands, Victory Borfimah, 1949](#)

[Rooskens, diverse werken](#)

5. Globalisering

Hieronder volgt een aantal tekstfragmenten die passen bij de stofbeperking voor het jaar 2009 van het thema “Wat van ver komt ...”. Het gaat hier om teksten en afbeeldingen behorende bij het onderdeel ‘Globalisering’.

THERE IS ALWAYS A PRICE TO PAY FOR PLEASURE

Als een vierwielig zwaard van Damocles hangt een keurig groen rijtuig boven de spectaculaire installatie *Gallantry and Criminal Conversation* (2002). Daaronder zijn beelden zonder hoofd in niet eens suggestieve, maar ronduit pornografische poses verwickeld. Ze zijn gekleed in achttiende-eeuwse kostuums, compleet met strikken en parasolletjes. Het lijkt alsof we een groep onthoofde etalagepoppen betrapten bij een even bizarre als onbeschaamde openluchtorgie. En dan nog iets: de poppen zijn niet perzikkleurig maar bruinetint en hun adellijke kleding is bedrukt met typisch Afrikaanse, felgekleurde motieven. *NB!

Uitdagend? Verontrustend? Humoristisch? Ja. Maar bovenal is dit werk van de Brits-Nigeriaanse kunstenaar Yinka Shonibare een oproep om onze westerse ideeën over geschiedenis, macht en identiteit aan de orde te stellen.

Zijn meest recente werk heet *Jardin d'Amour* (2007) en het plaatst de typische Shonibare beelden in een groen labyrint in het museum *Quai Branly* te Parijs. Als eerste ziet de bezoeker zijn eigen beeltenis gereflecteerd in een aantal spiegels in de heg. Op drie plaatsen zijn liefdesscènes te vinden, ontleend aan de schilderijen van Fragonard. Al eerder parodieerde hij het schilderij *De Schommel* van de Franse rococoschilder Jean-Honoré Fragonard. Door werken als deze werd hij omarmd door de internationale kunstwereld.

De schilderijen van Fragonard zijn zo typisch niet van deze tijd, zo totaal niet onze smaak doordat ze te galant, te zoet en te overdadig zijn. Deze frivole scènes uit de rococo zijn in feite even vreemd als de voorwerpen in de vitrines in de vaste opstelling van het nieuwe en toch zeer ouderwetse volkenkundig museum. ‘Vanuit het Afrikaanse standpunt, dat het mijne is, zijn deze leden van de aristocratie het object van mijn nieuwsgierigheid. De Europese cultuur in de 18e eeuw is mijn fetisj zoals voor hen het Afrikaanse masker. Ik kwam deze aristocratie als eerste tegen in films als *Dangerous Liaisons* en voor mij als Afrikaanse kunstenaar leek het zo exotisch, ik wilde het begrijpen.’

De installatie laat momenten van liefde uit het leven van de rijken zien, gesitueerd in de periode dat absolute macht en onbeperkte rijkdom mogelijk waren voor een handjevol mensen. Shonibare legt een relatie met onze tijd: ‘Mensen uit de derde wereld, van Noord-Afrika en Azië zien Europa als een overvloedige fruitmand, of, zo je wilt, de tuin des overvloeds. Mijn suggestie is dat de luxe die deze Europeanen genieten het product is van andere minder fortuinlijke mensen. There is always a price to pay for pleasure.’

De tuin lijkt nog even de veilige speeltuin, ergens ver buiten zicht bevindt zich de ‘gewone’ wereld. ‘Als je een ‘Jardin d’Amour’ binnenstapt verwacht je geliefden te vinden en zul je meer verbondenheid voelen met wat je ziet omdat het makkelijk is om je met het idee van liefde te identificeren. Maar wat de adel te wachten staat tijdens de revolutie: hun hoofden zullen rollen... en in mijn installatie zijn hun hoofden al verdwenen en dat maakt de situatie nog minder realistischer. Zo waarschuw ik voor het risico van wat ook nu kan gebeuren. Al geef ik geen directe boodschap maar een poëtische benadering. Ik breng verschillende werelden samen in dezelfde ruimte.’

Yinka Shonibare is global village in persoon. In 1962 werd hij geboren in Londen, als kind van Nigeriaanse ouders. Op driejarige leeftijd verhuisde hij naar het nog maar net onafhankelijke Nigeria. Hier kreeg hij een Britse upper-class opvoeding, maar thuis sprak hij Yoruba. Als kind tussen twee culturen in - hij noemt hij zichzelf ‘a post colonial hybrid’ - groeide hij op met Shakespeare en Charles Dickens, maar ook met Nigeriaanse schrijvers als Soyinka en Achebe. In de jaren tachtig keerde Shonibare terug naar Engeland, waar hij zich vrij snel een plaats in de bruisende Londense kunstscene wist te veroveren. Van buitenaf voelde hij de druk om ‘authentiek Afrikaanse’ kunst te maken, maar gezien zijn dubbele achtergrond voelde hij zich eerder geneigd tot een mengvorm van Nigeriaanse en Britse cultuurproducten. Zo maakte hij grote schilderijen van Afrikaanse maskers gecombineerd met föhns en koffiezetapparaten. Vanaf begin jaren negentig ontwikkelde hij een meer eigen vormentaal, onder andere met de ‘Afrikaanse’ stoffen. Hierbij gaf hij er ook blijk van zijn klassiekers goed te kennen. Zo fotografeerde hij zichzelf, omringd door blanke bedienden als de Victoriaanse dandy Dorian Gray, naar Oscar Wildes beroemde roman. Een rol waarin hij zich als een vis in het water voelt, want ook al is hij afkomstig van de slaven, zelf komt hij uit een superrijke familie.

Bron: Jaron Beekes & Hanne Hagens, *Mr. Motley, Barbaren!*, no.14, Amsterdam, 2007

*NB!

Over de achtergrond en bijzondere betekenis van de kleding in het werk *Gallantry and Criminal Conversation* kan het volgende nog opgemerkt worden:

In zijn 'tableaux vivants' kleedt de Nigeriaans-Britse kunstenaar zwarte etalagepoppen in Victoriaanse kleding gemaakt van in African print gefabriceerde stoffen. Hoewel typisch Afrikaans, zijn deze stoffen afkomstig uit fabrieken in Helmond en Manchester. De fascinerende herkomst van deze stoffen loopt via de koloniale geschiedenis in Nederlands-Indië naar de handel die Hollandse kooplieden in West-Afrika bedreven. Bijzonder is echter dat het dragen van deze African Prints of Dutch Wax stoffen door de West Afrikanen als uiting van Afrikaanse trots wordt gezien. Door deze ‘Afrikaanse’ stoffen veelvuldig in zijn werk toe te passen en daarbinnen te verwijzen naar de Westerse (kunst)geschiedenis, stelt Shonibare vragen als: wat is culturele identiteit, wat is de erfenis van het koloniale verleden en hoe verhouden deze zich tot elkaar?

Bron: www.kunstbus.nl, Yinka Shonibare, 2008

ROY VILLEVOYE

Een T-shirt, dat begrijpt iedereen

(...) Soms is het werk van Roy Villevoye (Maastricht, 1960) nauwelijks als kunst herkenbaar. Voddige T-shirts die aan paspoppen hangen, snapshots van een Asmat-ritueel in het regenwoud, of een in opdracht door Indiase billboardschilders gemaakte reusachtige reclameschildering. (...)

Villevoye begon zijn loopbaan als schilder, en ook al schildert hij allang niet meer, de schilderkunst is het referentiekader voor zijn werk gebleven. 'Van mijn twintigste tot mijn achtentwintigste jaar heb ik een kloosterleven geleid om uit te vinden wat een schilderij is. Ik kwam uiteindelijk uit bij een soort fundamentele schilderkunst, waarbij ik kleuren en middelen gebruikte die zichzelf als het ware presenteren, omdat ze van zichzelf al een betekenis hebben, zoals primaire kleuren, camouflagekleuren van het Amerikaanse leger, stopverf en huidmake-up. Ik ging mijn schilderijen "opmaken", met make-up in huidskleuren van blank tot bijna zwart, met de hand in banen opgebracht, of met elkaar vermengd tot "ideale huidskleur". Die schilderijen gingen als warme broodjes de deur uit. Maar ik was er ontevreden mee, er bleef steeds iets essentieels buiten beeld: het leven zelf, mijn omgang met andere mensen en mijn verlangen daarnaar.'

In 1990 besloot Villevoye om, zoals hij zegt, de veiligheid van de eigen cultuur, en ook de veiligheid van het schilderen, als geaccepteerde kunstvorm, te verlaten. Hij ondernam reizen, eerst verscheidene malen naar India, daarna naar de Asmat. De beelden die hem op zijn reizen treffen legt hij op foto vast, niet als 'kunstfotografie', maar intuïtief en snel. In 1993 deed Villevoye een *Proposal for Skin Transplantation*: uit vier foto's van naakte mannenruggen sneed hij identieke cirkels en wisselde de verschillend gekleurde cirkels met elkaar uit.

'In 1992 ben ik voor het eerst naar de Asmat gegaan. Ik had voorwerpen van hen gezien, en gehoord over hun manier van leven. Ik wilde iets meenemen om aan hen te geven. Ik had een wit T-shirt waarin ik 24 gaten had gestanst, twaalf aan de voor- en twaalf aan de achterkant. Om die gaten heen had ik van plakvlieseline randen gemaakt met daarop huidschmink in verschillende tinten. Ik dacht: ik neem dit mee, een T-shirt begrijpt iedereen.

Mijn eerste ontmoeting vond plaats in de Korowai. Deze mensen hadden nog nooit een blanke gezien, en reageerden aanvankelijk koel, maar ze waren ook geïnteresseerd. Ik heb het T-shirt op een gegeven ogenblik aan een man gegeven en dia's gemaakt van hem met dat shirt aan. In 1995 keerde ik naar het gebied terug. Na lang zoeken kwam ik eindelijk op de plek waar hij leefde, met zijn clan, in boomhuizen. De man bleek dood te zijn. Toen kwam er iemand aanlopen met een grijs vodge dat hij me gaf: het was het T-shirt, tot op de draad versleten. Later heb ik om hem te eren mezelf laten fotograferen met dat T-shirt aan, van voor en achter, net zoals ik dat met hem had gedaan. En weer twee jaar daarna ontstond daaruit een vierdelig werk, dat ik *Returning* heb genoemd.' De vier levensgrote

foto's tonen de man met het witte shirt waar de donkere huid doorheen is te zien, en de man met het donkergrijze shirt waar de witte huid doorheen is te zien - een bijna magische uitwisseling van persoonlijkheden.

De snapshots die Villevoye tijdens zijn reizen maakt worden soms door hem omgezet tot grote fotowerken. Zoals een tweeluik, waarvan de ene foto getiteld is *31 december 1999* en de andere *1 Januari 2000*. De eerste foto toont de benen en voeten van drie Papoea's die in de modder boven op drie grote gekleurde vellen papier staan, geel, magenta en cyaan. Dit zijn de drie primaire kleuren in het drukproces; alle kleuren in reproducties ontstaan uit deze drie. Villevoye beschouwt deze kleuren daarom als een 'matrix' van de moderne westerse cultuur. Afgezien van deze knalkleuren is de rest van de foto overwegend grijs en bruin. Omdat de foto zeer sterk is uitvergroet, valt het grijs van nabij bezien uiteen in pixels van hetzelfde geel, magenta en cyaan. Het beeld, prachtig in zijn precisie en helderheid van voorstelling, verklaart zichzelf: het grijs van de modder heeft alle kleuren in zich. Bovendien heeft de foto terloops een iconoclastische lading doordat die Papoea-voeten 'onze' primaire kleuren vertrappen.

De tweede foto is in contrast met de close-up van de voeten, een weids landschapsbeeld van een vredige rivier bij vroege schemering. Een paar Asmat zitten in een prauw, terwijl enkele andere op de oever gehurkt om zich heen kijken. Ook hier valt de kleur uit elkaar, als een moderne variant op het pointillisme.

Villevoye vertelt: 'Er wordt mij wel verweten dat ik als een neokoloniale blanke naar de negers ga om hen te misbruiken voor mijn kunst. Die morele verontwaardiging, dat nuffige politiek correcte gevoel, heb ik nooit als regel geaccepteerd. Ik ben gewoon de wereld ingetrokken en heb die mensen leren kennen. Of het contact met hen een illusie is? Misschien - maar dat geldt steeds, voor ons allemaal. Ik voel me bij hen heel erg thuis. Toen ik bij hen was voelde ik: zo hebben wij ooit ook geleefd, zo is het leven voor de mens bedoeld.

Het cliché van zwart en wit heeft mij geholpen om buiten de traditie van het westerse schilderij te stappen. De mensen hier in West-Europa kijken heel slecht. Zodra ze een bruine zien, denken ze: o jee, derdewereld problematiek. Maar ik gebruik de Asmat niet; ik gebruik de omstandigheden waaronder ik hen heb leren kennen. Ik hoop dat mijn werk herkend wordt als oprecht beleefd, als iets wat waar is en echt.

De Asmat zijn jagers-verzamelaars die tot in de jaren vijftig in de steentijd leefden. Ze hebben een hoogstaande cultuur die nooit in aanraking is gekomen met iets als economische productiviteit. Een chronologische tijd kennen ze niet, alleen een cyclische tijd, bepaald door dag en nacht, het rijpen van de sagopalmen, eb en vloed van de rivier. Ze leven op het moment, en ze hebben af en toe tijd om niets te doen. De Asmat zijn bijzondere kunstenaars, grote feestmakers die voor hun rituelen, doorgaans ter afscheid van overledenen, voortdurend voorwerpen nodig hebben. Daarvoor benaderen ze een lid van de clan die door iedereen herkend wordt als degene met speciaal talent - hij is de *wow-ipit*, kunstenaar.

Ze waren koppensnellers, ja. De missionarissen hebben hen ervan weten te overtuigen dat ze dat beter niet kunnen doen en zijn erin geslaagd om de geweldsspiraal te doorbreken - iedere gesnelde kop vraagt om een volgende gesnelde kop. De missionarissen voerden als reden aan dat er in de hersenen vaak een virus zit dat dodelijk is wanneer je die hersenen eet - wat ook zo is. Tegenwoordig is het koppensnellen verboden. Soms voel je de dreiging, als een

roes, het hoort bij hun manier van leven. Ze zijn altijd bezig met "opladen", met het bezielen van dingen. Net als met die T-shirts die in onze ogen vodden zijn. Ze rukken de mouwen ervan af, snijden er gaten in, ze peuteren en pulken eraan, en knopen een soort spinnenwebben van de flarden. Ze dragen die shirts als versiering, het ziet er stoer uit, een soort power look. Je zou het kunnen vergelijken met de manier waarop ze, met messen, hun huid bewerken. Iedereen is trots op zijn "beschadiging", zowel mannen als vrouwen; het is een kracht die aan hun lichaam is toegevoegd.'

De shirts op de paspoppen ruilde Villevoye met de Asmat voor nieuwe T-shirts. Eén jonge vrouw wilde geen afstand doen van haar helgele flardenknoopsel. Op de foto's zien we kinderen, mannen en vrouwen die hun gatenshirt showen. De halfvergane textiel ruikt duizelingwekkend naar zweet, aarde, regenwoud en brandend haardvuur. Het is een vreemd toeval dat Villevoye bij zijn allereerste bezoek met een getransformeerd T-shirt aankwam. 'Ja - het verbaasde mij ook dat ze er direct mee wegliepen en het de hele dag aanhielden.' Hier gebeurde als vanzelf datgene waar de kunstenaar op hoopt, al weet hij wel dat dit maar op zeer bescheiden schaal mogelijk is: een vermengen van de eigen beeldcultuur met een andere.

'De inzet van mijn kunst is de tijd te kunnen doormaken, beleven, zonder meer - zonder voortdurend voortgedreven te worden om dingen te doen voor de toekomst. Zoals de tijdloosheid van de grote foto van de rivier. De Asmat hebben geen millenniumprobleem. Ze zitten daar een beetje naar het water te kijken, zoals wij dat ook kunnen doen, zoals Georges Seurat het schilderde in La Grande Jatte. Deze foto is eigenlijk mijn versie op dat schilderij. Hier gaat het mij om: er zijn en kijken. Dan komt er ruimte voor ideeën en gedachten. Ik wil de wereld in - ik wil delen met anderen. Ik zie mijn werk als poëtische non-fictie; het gaat over het tegemoet treden van de wereld met een niet-vooringenomen standpunt. Ik gebruik kunst om andere mensen te ontmoeten. Dat is voor mij het plezier van het leven.'

Bron: Janneke Wesseling, 'Een T-shirt, dat begrijpt iedereen. Roy Villevoy', in: Janneke Wesseling, *Het museum dat niet bestond*, Amsterdam 2004, p. 161-166

Jimmie Durham

Jimmie Durham (Arkansas 1940) is een Cherokee, een volk dat in 1934 is verdreven uit het oorspronkelijke leefgebied (ong. in het huidige Georgia) en langs het beruchte 'Spoor der Tranen' is gedeporteerd naar het 'Indian Territory', het huidige Oklahoma, meer dan duizend kilometer naar het westen. De Cherokee zijn, in de woorden van Durham 'een volk van verliezers', een gegeven dat een belangrijke rol speelt in het werk van deze kunstenaar.

[...]

Belangrijke thema's in Durhams werk zijn identiteit en afkomst, taal, de 'subjectieve en ideologisch beladen geschiedenis', het stereotiepe beeld dat niet-Indianen van Indianen hebben en het postmoderne idee dat bijna alles al gezegd en geschreven is. Durham schreef over dit gegeven in zijn artikel 'The Ground has

already been covered' in Art Forum, zomer 1988. Het artikel beschrijft de totale bezetting van het oorspronkelijke Indiaanse land door de blanke dominante cultuur, zowel materieel als geestelijk. De toon is tamelijk sarcastisch en doorspekt met zwarte humor, een belangrijk strijdmiddel van deze kunstenaar.

Durhams werk bestaat uit installaties, ready-mades en tekst, waarin hij zoveel mogelijk dubbelzinnigheden en paradoxen laat zien. Het gebruik van ready-mades ziet hij als een van de meest 'Indiaanse elementen' in zijn werk. Al vanaf de eerste confrontatie met de Europeanen wisten de Indianen de door ruilhandel verkregen goederen een 'Duchamps-achtige' metamorfose te laten ondergaan. Kookpotten, kralen en dekens werden zo getransformeerd dat ze direct te identificeren waren als 'Indiaanse objecten'.

Het werk Karankawa uit 1983, is een goed voorbeeld van Durham's ready-made objecten. De in dit object verwerkte schedel is afkomstig van een Karankawa, een uitgestorven indianenvolk, die Durham op het strand van Texas heeft gevonden. Door de schedel op een sokkel te zetten krijgt deze gestorven indiaan zijn waardigheid weer terug. Opvallend zijn de door Durham toegevoegde ogen, een naar buiten gericht (door een schelp) en de ander naar binnen (door een lege kaarsenhouder).

[...]

Durham in Nederland

In het najaar van 1995 exposeerde Durham voor het eerst in Nederland met zijn installatie *The Center of the World*, in de Vleeshal in Middelburg. Durham bracht in de grote ruimte minimale veranderingen aan. Als eerste viel een netwerk van staalkabels langs de muren op, waaraan kleine voorwerpen waren geregen zoals, botten, walnoten en ijzerafval. In de hoek stond een kruk met daarop een telefoon. De telefoon kwam weer terug in een video, vertoond op een kleine monitor in een andere hoek. Hier werd een videoperformance getoond, waar te zien was hoe Durham midden in een weiland een telefoon probeerde te installeren. Terwijl hij hiermee bezig was, klonk er een aanhoudend gerinkel. Op een gegeven moment wordt er van buiten het beeld met een steen de hoorn van de haak gegooid. Het geluid van het gerinkel bleef.

Ergens op de muur was een klein briefje geplakt met de volgende boodschap: 'Please understand that, in spite of all appearances I am not your enemy. It is my duty to find the truth and I will. I hope it will cause as little trouble as possible'.

Bij deze installatie schreef Durham een klein tekstenboekje met gedichten, korte verhalen, losse beweringen en anekdotes. De teksten zijn geschreven in het Cherokee, Engels, Japans en Frans; de talen die gesproken worden op de diverse plaatsen waar de kunstenaar heeft gewoond. De teksten werken eerder verwarrend dan verhelderend; zo staat er bijvoorbeeld: 'Grandmother Spider said: "When I die bury me with my face to the East". The Spring after, tobacco grew where her vagina was. That is the reason we smoke tobacco'. Dit lijkt me weer een voorbeeld hoe Durham de toeschouwer pest (en dan vooral de toeschouwer die op zoek is naar exotische en diepe mystieke waarheden van een pure en wijze indiaan) door hem op te zadelen met semi-diepzinnige wijsheden, zoals hij dat ook deed in zijn essay *The ground has already been covered*.

In het voorwoord van het tekstenboekje ligt Durham een tipje van de sluier op. Het belangrijkste thema van deze bevreemdende installatie zijn wellicht associatieve en onlogische ‘verbindingen’. Durham: ‘Als je een lijn volgt lijkt het logisch, als je een tweede volgt klopt het nog steeds, maar bij een derde begrijp je het niet meer’.

De tekstenbundel eindigt met het gedicht ‘The Center of the world’. Hier haalt Durham het woord invisibilité uit elkaar, zodat er weer nieuwe ‘verbindingen’ ontstaan, zoals visite en visibilité. Tot slot suggereert hij dat zijn thema voor een plaats als Middelburg niet willekeurig gekozen is, waar de telescoop is uitgevonden (door Zacharias Jansen en Johannes Lipperhey, in 1608), een instrument dat weer ‘nieuwe verbindingen’ tot stand heeft gebracht.

De toeschouwer is in deze installatie het ‘Centrum van de Wereld’. Om hem heen bevinden zich logische en niet-logische ‘verbindingen’ het is aan hem of hij gebruik maakt van deze lijntjes om tot interactie te komen. Durham maakt het hem niet gemakkelijk en geeft regelmatig het signaal ‘verkeerd verbonden’ af.

Bron: <http://florisschreve.blog-s.nl/>, augustus 2008

Het hergeheugen van Kara Walker

"Americans are obsessed with sex and fearful of black sexuality. (...) The myths offer distorted, dehumanized creatures whose bodies - color of skin, shape and nose and lips, type of hair, size of hips - are already distinguished from the white norm of beauty and whose feared sexual activities are deemed disgusting, dirty, or funky and considered less acceptable. Yet the paradox of the sexual politics of race in America is that, behind close doors, the dirty, disgusting, and funky sex associated with black people is often perceived to be more intriguing and interesting, while in public places talk about black sex is virtually taboo." (1)

Een enkele oogopslag volstaat om Kara Walkers linosnede *African/American* te herkennen als een schoolvoorbeeld van zowel racisme als seksisme. In het zwarte silhouet zien we een jonge vrouw met in haar gezicht het negroïde profiel van een stompe neus, dikke lippen en kort, in vlechtjes gebonden kroeshaar. Ze is overduidelijk naakt - we zien haar blote linkerborst met een prominente tepel - op een rokje van bladeren en sieraden om haar nek en pols na. Zo wordt niet alleen haar etnische stereotypering als negerin bevestigd, maar ook haar erotische primitiviteit als wilde en vrouw. Het is een afbeelding die raciale, culturele en seksuele clichés ten volle uitspeelt en die daarmee in een lange traditie staat van veelal karikaturaal vermaak. De uitmonstering met grote witte ogen en blinkend witte tanden is op veel plaatsen in de populaire cultuur terug te vinden. Voorbeelden hiervan vormen stripfiguren uit *Kuifje in Afrika* (Hergé, 1930-31) en het erotische vermaak van de wereldberoemde Josephine Baker. In de Parijse *Revue Nègre* en de Folies Bergère voerde zij vanaf het midden van de jaren twintig, slechts gekleed in een bananenrokje, de *jungle banana dance* uit. Haar nazaten zijn de schaars geklede, met borsten en billen schuddende dames in de R&B en hiphopvideoclips. Is Walkers *African/American* - een politiek correcte benaming voor iemand die eerst een zwarte en daarvoor een kleurling, neger en

nikker werd genoemd - misschien bedoeld als een grove verwijzing naar het oertype van de voor velen denigrerende seksualisering van de zwarte vrouw?

De Afro-Amerikaanse Kara Walker is geboren in 1969 in Californië en daar aanvankelijk in een relatief open, multiculturele omgeving getogen, maar is vanaf haar pubertijd verder opgegroeid in het geheel andere sociale klimaat van de zuidelijke staat Georgia. Daar werd ze geconfronteerd met een alles doordringend bewustzijn van raciale identiteit dat geheel met het dagelijkse bestaan was verweven. Ze voelde zich verdwaald in een omgeving die vervuld was van heimwee naar *Gone with the Wind*: het diepe Zuiden dat zich nog steeds modelleerde naar de mythische *Old South* waar een vriendelijke oude *massa* onder de wit gestuukte colonnade en met uitzicht op bloeiende magnolia's aan zijn pijp lurkte, terwijl vanuit de verte het gezang weerklonk van de *happy darkies* die de oogst binnenhaalden en waar *southern belles* door galante Clark Gables in het maanlicht werden gekust, begeleid door een koor van krekels.

Het is precies dat beeld dat Walker gebruikte in haar eerste levensgrote muurvullende kunstwerk van zwartpapieren silhouetten, *Gone: A Historical Romance of Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of a Young Negress and Her Heart*, een ensemble dat op het eerste gezicht geheel tegemoetkomt aan het zo gekoesterde zuidelijke nostalgische verlangen. De scènes spelen duidelijk in het zuiden van de Verenigde Staten en in een andere tijd, als ging het om een exotische historiekunst uit het *antebellum*, het tijdperk voor de Amerikaanse Burgeroorlog (1861-1865). Dat idee wordt versterkt door het medium van de *Scherenschnitt* - een techniek die toch vooral met het achttiende-eeuwse burgerlijke profielportret wordt geassocieerd - dat hier tot een monumentale schaal is vergroot.

In Walkers tableaux rijgen scènes zich aaneen tot voorstellingen met een authentiek ogende *couleur locale* en een ogenschijnlijk verhalend karakter naar het model van het negentiende-eeuwse panorama. Walker presenteert ons echter geen coherent narratief, maar eerder een verzameling flarden, die bovendien in verschillende opstellingen ook nog wel eens wat van gedaante willen veranderen. De raadselachtige titel van *Gone*:... refereert zowel aan een voorbije tijd als aan een historische romance. Het suggereert echter een strijd die is op te vatten als een burgeroorlog die zich afspeelt tussen de duistere dijen van een jonge negerin en haar hart. We zien onder de rok van de kussende dame nog twee benen verschijnen, en naast het liefkozende paar wurgt een kind een zwaan (de strikken van de hoofddoek zijn tot duivelachtige hoorntjes geworden). Vóór het kind dobert een meisje in een bootje en even verderop zijn een jongen en een negermeisje in seksuele handelingen verwickeld. Weer daarnaast tilt een ander, spichtig negermeisje haar been op om twee baby's vanonder haar rok naar beneden te laten vallen. Daarachter houdt een in rokkostuum gekleed heerschap zijn hoofd onder de rokken van de vrouw gestoken die hij optilt.

Walkers tableaux zitten vol met taferelen van lust, seks, geweld, sadisme, verkrachting en ontucht die een bevestiging lijken van de mythe van het oncontroleerbare driftleven van het zwarte ras. Deze mythe dateert van voor de slavernij. Ze gaat terug op verslagen van zestiende-eeuwse missionarissen die in Afrika geschokt raakten door de daar heersende polygamie en de in hun ogen barbaarse, zo niet dierlijke, hyperseksualiteit. Het stigma bleef hangen en voedde

later in de zuidelijke Verenigde Staten de angst dat zonder blanke overheersing de zwarten hun Afrikaanse gewoonten weer zouden oppakken, wat een direct gevaar voor de blanke gemeenschap kon vormen. Vooral het vermeende ontembare driftleven van de zwarte man boezemde angst in. Dit leidde tot het zogeheten “rape-complex” dat weer de rechtvaardiging voor *lynchings* vormde, een gruwelijke vorm van volksgericht die vaak gepaard ging met marteling en de mutilatie van geslachtsdelen. Dit alles was gericht op de psychologische intimidatie van de zwarte gemeenschap. Tot aan de Tweede Wereldoorlog wisten zuidelijke senatoren anti-lynchwetgeving te verhinderen door lynchpartijen als noodzakelijk voor te stellen ter bescherming van blanke vrouwen, die voortdurend blootstonden aan het vermeende gevaar van zwarte verkrachters. Een verondersteld aangeboren gebrek aan seksuele zelfbeheersing en de behoefte aan wraak op de blanke gemeenschap zouden aan de vermeende zwarte zucht naar seksueel contact met blanke vrouwen ten grondslag liggen.

Bron: Wouter Weijers, Het hergeheugen van Kara Walker, *Desipientia*, “Exotisme”, jrg. 13, no.1, april 2006, Radboud Universiteit Nijmegen

Bodys Isek Kingelez, Extreme models

Bodys Isek Kingelez, born in Congo in 1948, is on the fringe of the African art scene. Made of glued together, coloured and decorated cardboard, paper and other materials, his architectural models (“extrêmes maquettes” / “extreme models”) are not imitations of European or African ones, old or new, but uniquely rich combinations of European forms, African styles and hues, classical European ornamentation and futuristic forms.

Kingelez always works carefully to scale, balancing the proportions of his composite buildings. Keen to let folk live and work together, he mostly designs buildings in which spiritual, intellectual, family, material and playful needs can be satisfied in company.

Kingelez’ career began in the 60s in devising new techniques for restoring traditional masks in the National Museum of Kinshasa. The Parisian gallery owner Jean-Marc Patras believes that this regular contact with “old stuff” much admired by whites may have driven him to create fine modern stuff of his own to catch whites’ attention. After all, why should they esteem only shabby old works and not modern ones in the same African spirit?

Bron: <http://www.culturebase.net>, augustus 2008

Meschac Gaba

During the early 1990s, Meschac Gaba started reflecting on the devaluation of currency by incorporating bills in a series of two-dimensional works. The very materiality of money is as important to Gaba as its implicit significance. In an inter-view, Gaba refers explicitly to his use of money in his work: "Maybe that's why I use money, because I refuse to use the word colonization." The tension

between economic power and colonization informed all of Gaba's work in various stages from 1997 onward, organized as successive sections of an imaginary Contemporary African Art Museum. The "Gaba Museum" is at once a criticism of the museological institution as conceived in developed countries, as well as the Utopian formulation of a possible model for a nonexistent institution. This dual nature, critical and Utopian, is related to the artist's existential and artistic point of departure. It is about founding a structure where there isn't one, without losing sight of the limitations of existing models that belong to a certain social and economic order based in the harsher realities of domination.

The various departments of the "Gaba Museum" explore the relationship between art and popular culture, the pre-conceptions about the supposedly social purpose of the museum, and the ways in which museological institutions endorse the cultural and economic value of objects within them. In his sharp and precise works, Gaba never loses sight of the museum's institutional role, past and present, with regard to strategies of power and domination.

On various occasions, Gaba has shown various rooms from his museum: the library, the game room, the summer collection, and the restaurant. Gaba will show the museum's restaurant, library, and museum shop at Documenta 11. Complementary fragments that do not add up to a whole, the sections of the "Gaba Museum" testify to the fragmentation of the very reality to which they allude.

Bron: tent.cat., Documenta 11, Platform 5: Ausstellung/Exhibition, Kurzführer/ Short Guide, 2002, p. 80

Afbeeldingen bij 'Globalisering'

De afbeeldingen zijn per context en tekst voor deze publicatie bij elkaar geplaatst in de weblog www.watvanverkomt.blogspot.com. Bij deze wijze van presenteren van afbeeldingen worden de afbeeldingen direct getoond.

Onderstaande links bieden de mogelijkheid ook zelf nog extra beeldmateriaal op internet te vinden.

[Barbara Visser, A Day in Holland / Holland in a Day, 2001](#)

[Shonibare, Yinka, The Swing \(after Fragonard\), 2001](#)

[Shonibare, Yinka, Jardin d'amour, 2007](#)

[Shonibare, Yinka, Gallantry and Criminal Conversation, 2002](#)

[Multiplicity, solid sea, flash + movie](#)

[Villevoye, Roy, diverse werken](#)

[Villevoye, Roy, diverse werken](#)

[Jimmy Durham, Selfportrait, mixed media, 1986](#)

[Jimmie Durham, Karankawa, mixed media, 1983](#)

[Jimmy Durham, 'We have made progress', mixed media, 1991](#)

[Kara Walker, diverse werken](#)

[Bodys Isek Kingelez, diverse werken](#)

[Meshac Gaba, diverse werken](#)