

Levenslessen?

Marek Wieczorek

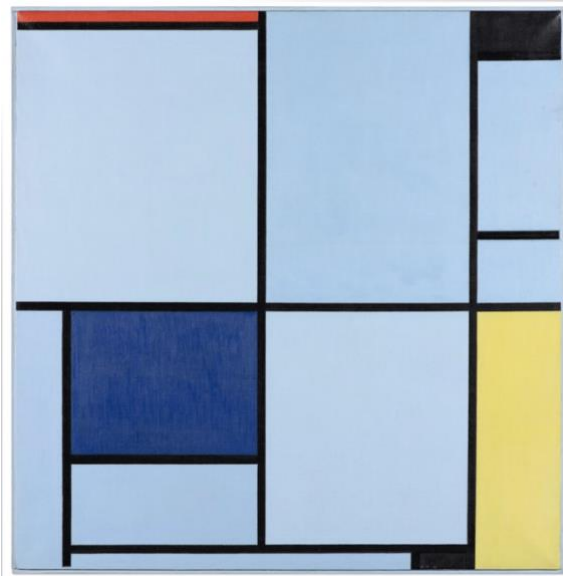
Associate Professor of Modern and Contemporary Art History, University of Washington, Seattle

Het is mij een eer om deze Laudatio voor Sandra Kisters te mogen uitspreken voor haar boek *The Lure of the Biographical: On the (Self)Representation of Modern Artists*. Ik heb erg genoten van het boek en was onder de indruk van het diepgravende onderzoek dat daaraan ten grondslag ligt. Kisters onderzoekt de veronderstelde relatie tussen het werk en het persoonlijke imago van kunstenaars, vooral hoe zij vaak hun persoonlijke geschiedenis inzetten om bekendheid te verwerven en hun receptie te beïnvloeden.

Maar mijn opdracht was niet om een samenvatting of recensie van het boek te geven—u moet het gewoon kopen en lezen, want het is een echte aanrader! Ik werd gevraagd om te reflecteren op mijn kijk op, en ervaringen met biografische kunstgeschiedenis, ook zoals dat al dan niet speelt in mijn eigen onderzoek.

En de vraag die ik wil stellen is de titel van mijn rede: wat leren we van het schrijven over iemands leven?

‘Levenslessen?’ is een enigszins provocerende titel om mee in huis te vallen, vooral in een ruimte als dat van de Ateliers. Want welke kunstenaar die je vandaag de dag aanspreekt houdt nog vol dat je uit het bestuderen van haar leven een les kunt trekken? “Kijk liever naar mijn kunst—daar ligt een les. En wat die les dan ook is, dat is aan jullie critici en kunsthistorici tot taak om uit te zoeken.” Inderdaad. En ligt daar niet de moeilijkheid van de biografische kunstgeschiedenis? Dat we verstrikt kunnen raken in het leven en de dagelijkse beslommingen van de kunstenaar en daardoor niet dichterbij maar juist verder van de kunst af komen te staan? Als er al een levensles is, ligt die dan niet in die kunst *zelf*? Hebben we meer verfmonsters nodig om dicht onder de huid van de kunstenaar denken te komen, zoals in recent onderzoek naar Rembrandt, bijvoorbeeld? Houbraken schreef dat Rembrandt mensen die te dichtbij zijn werk in het atelier kwamen letterlijk in de kraag greep en terugtrok, ‘zeggende: de reuk van de verf zou u verveelen.’



Een ander klassiek voorbeeld is Mondriaan, maar dat voelt weer anders, want daar lijkt de kloof tussen zijn vele schrijven, ook autobiografisch, en zijn ogenschijnlijk ondoorgrondelijke schilderijen moeilijker te overschrijden. Er heerst onder Mondriaanonderzoekers een onuitgesproken gevoel dat we nu wel zo'n beetje alles over zijn schilderijen onderzocht hebben maar dat zijn leven nog een schijnbaar onuitputtelijk reservoir aan interessante dingetjes kan opleveren, getuigen de vele biografieën die in het afgelopen decennium zijn verschenen.



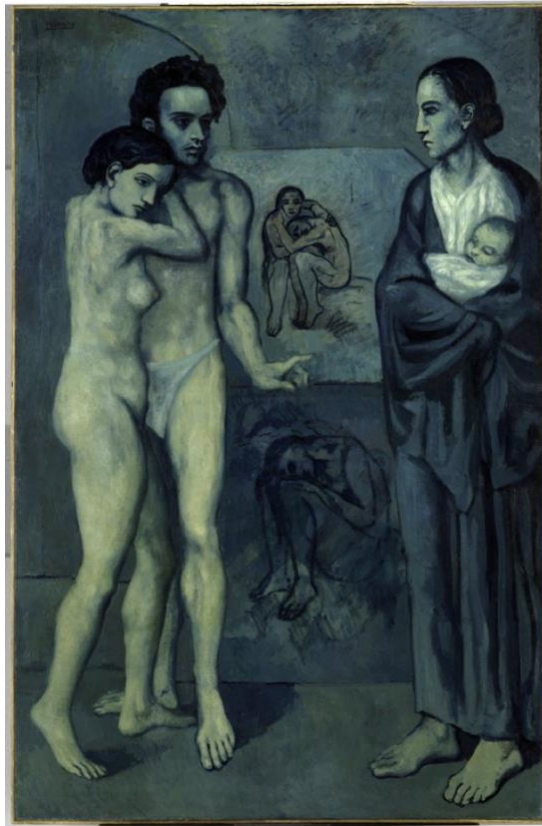
Marek Wieczorek
Levenslessen?

Om maar te zwijgen over zijn liefdes en zijn vrouwelijke bewonderaars, die nu netjes bijeenkomen in een kwartet. Waren de lessen van het poststructuralisme en deconstructie-denken dan niet overtuigend genoeg? Het idee dat een context geen gegeven is maar wordt gecreëerd, dat de slash tussen tekst of kunstwerk en context arbitrair is en dat die context kan worden gevormd uit een schijnbaar eindeloos reservoir van mogelijke details.

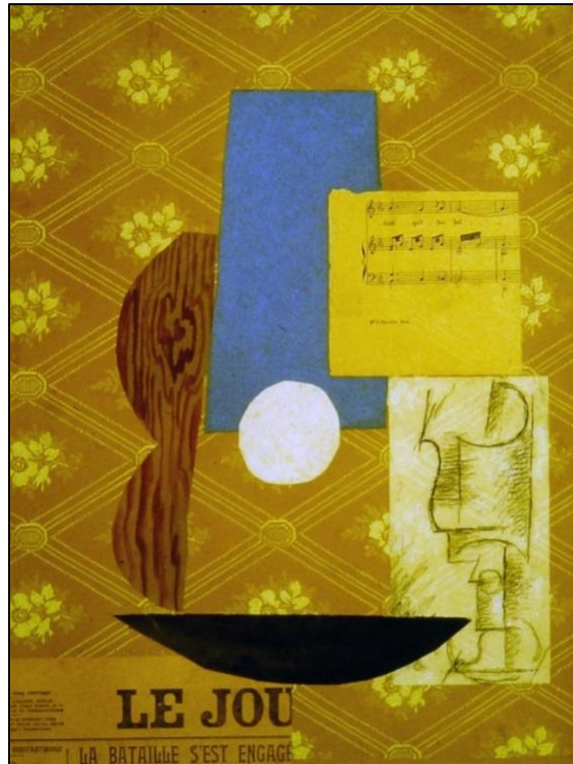
Mijn eigen weg vinden in de VS was o.a. via de voorbeelden van de begeleiders van mijn proefschrift over Mondriaan, Rosalind Krauss en Yve-Alain Bois. Ik heb veel aan hen te danken, maar heb ook de nodige schermutselingen meegemaakt en moeten incasseren. Krauss is misschien wel het beste voorbeeld van iemand met een bijna militant anti-biografische houding. Haar briljante essay "In the Name of Picasso" wordt kort genoemd in Kisters' boek en het is misschien goed om er hier wat dieper op in te gaan, vooral voor wat betreft 'the lure of the biographical', de aantrekkingskracht en verleiding van het biografische, waar veel mensen aan ten prooi vallen

Agreeing with Dora Maar that Picasso's art is at any one time a function of the changes in five private forces—his mistress, his house, his poet, his set of admirers, his dog (yes, dog!)—Richardson exhorts art-historical workers to fan out among the survivors of Picasso's acquaintance, to record the last scraps of personal information still outstanding before death prevents the remaining witnesses from appearing in court.
[R. Krauss, 'In the Name of Picasso' October Vol. 16 (Spring, 1981)]

Iets soortgelijks overkwam mij trouwens een maand geleden in een gesprek met een onderzoeker verbonden aan een museum voor hedendaagse kunst, die een proefschrift over Marcel Broodthaers aan het schrijven is. Ik was benieuwd wat die onderzoeker vond van de teksten van Douglas Crimp bijvoorbeeld, die ik mijn eigen studenten laat lezen; of de vergelijkbaar complexe teksten van Benjamin Buchloh. Er kwam een soort waas over de ogen en er volgde een vage opmerking in de trant van 'nee daar doe ik niet aan, ik ga direct naar de bron, mensen die Broodthaers gekend hebben of dicht bij hem stonden.' Wie is de laatste die de kunstenaar nog gekend heeft? Vragen we ook de tuinman als laatst overgeblevene?



Toen in Picasso's *La Vie* het hoofd van Casagemas, de vriend van de kunstenaar die zelfmoord had gepleegd, werd herkend, mondden opeens alle interpretaties uit in een drama van seksuele angst. Krauss, daarentegen, wijst op de duidelijke setting in een atelier en de zelfbewuste gelaagdheid van de representatie: *'for a painter, life and art allegorize each other, both caught up equally in the problem of representation.'* [Krauss, 'In the Name of Picasso']

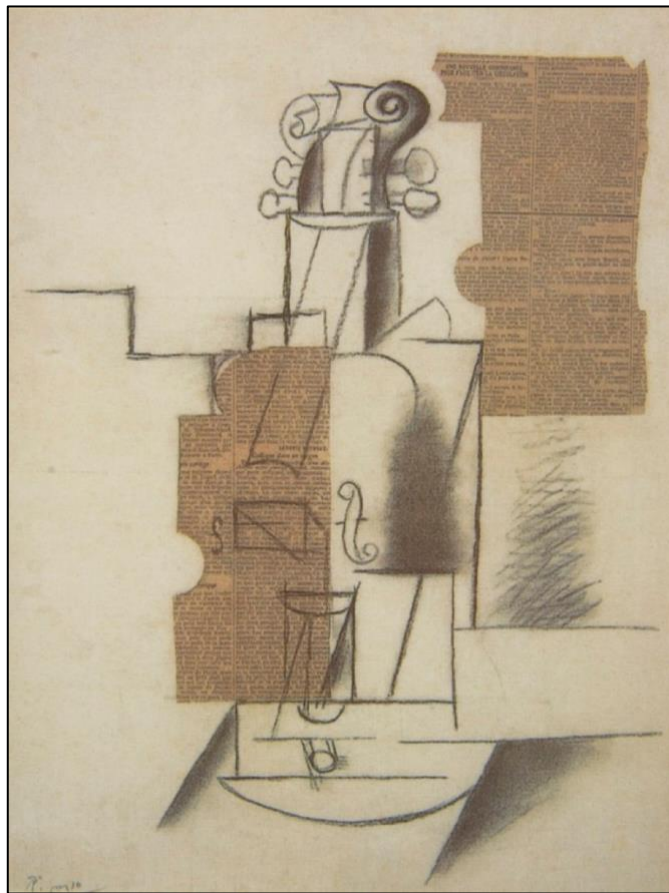


Krauss is op haar best als ze Kubisme en collage duidt en Picasso's geniale spel van verwijzingen interpreteert als een reflectie op representatie zelf—niet iets wat daarbuiten ligt, of dat nou Casagemas, Fernande, Marie-Thérèse, Dora, Françoise, of een krantenkop of wijnetiket is. Robert Rosenblum krijgt het er het meest van langs bij Krauss als hij woordfragmenten, zoals *Le Jou*, van *Le Journal*, ziet als grappen die zowel het spel als het realisme van Picasso's collages benadrukken: "the new imagery of the modern world." De "lure" hier is de vermeende *aanwezigheid* van iets dat houvast lijkt te geven door te wijzen naar iets.

Maar Krauss dringt erop aan dat de 're' in representatie volkomen afhankelijk is van *afwezigheid* en dat het spel van Picasso gebaseerd is op hoe betekenisgeving functioneert in structuralistische termen, via tegenstellingen en afwezigheid. Bijvoorbeeld, het klankgat in de gitaar, die tegen een achtergrond van behang aan de muur hangt, is wit, terwijl je zwart zou verwachten. Maar het ligt ook *op* de collage daar waar je wit juist *erachter* zou verwachten, als de grond waarop de collage wordt opgebouwd. Het is zowel figuur als achtergrond, en Picasso's spel met die verdubbelingen zorgt voor vreemde effecten, zoals het behang dat opeens onverklaarbaar verandert van karakter als het de gitaar binnentreedt. De zwarte

gekromde vorm beneden volgt de outline van de onderkant van de gitaar maar kan ook een fruitschaal zijn in zijaanzicht, die op dezelfde hoogte ligt, op een overigens afwezige tafel, als het analytisch-kubistisch getekende glas rechts ernaast; wat weer de afwezige rechterkant van de gitaar completeert en complementeert. Enzovoorts.

Het spel: “Le Jou: la bataille s’est engagé” verwijst naar de schermutselingen in de Balkan die tot de Eerste Wereldoorlog zouden leiden, maar ook naar de rivaliteit met Georges Braque, die Picasso net z’n nieuwe collage ideeën had laten zien door stukken *faux bois*, dat wil zeggen geprinte houtnerf, uit te knippen en op te plakken. Picasso doet hetzelfde, maar schildert de nervatuur als een fake print.

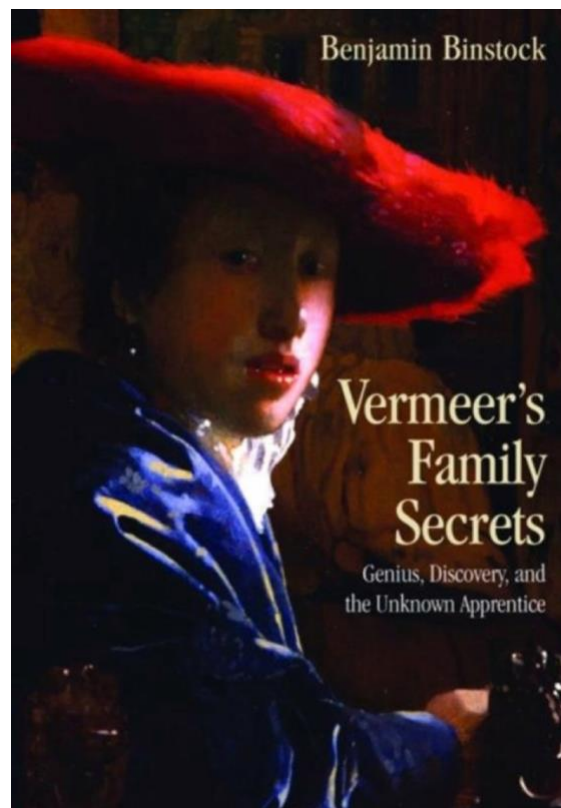


Voor dit soort lezingen moeten we de verleiding van het verwijzen naar elders, van de zekerheid van de herkomst van krantenknipsels, laten varen, wat iemand als Patricia Leighton niet kan. Zij pluist elk krantenknipsel uit om er verborgen politieke boodschappen in terug te vinden. In deze collage, schrijft Krauss, zien we dat op de viool de letters van de krantendruk zelf een soort nervatuur simuleren, en dat Picasso

het stukje uitgeknipte krant heeft omgekeerd en rechtsboven heeft geplakt, waar het nu als een soort achtergrond fungeert in verhouding tot de verschillende vormen van schaduw. De f-gaten zijn verschillend van grootte en signaleren, structureel, *zowel* diepte *als* vlakheid, zowel frontaliteit als draaiing in de ruimte.

What Picasso does with these fs to compose a sign of space as the condition of physical rotation, he does with the application of newsprint to construct the sign of space as penetrable or transparent. (...) What collage achieves, then, is a metalanguage of the visual. [Krauss, 'In the Name of Picasso']

Een recent voorbeeld van een mijns inziens productieve manier van biografische kunstgeschiedenis komt uit de hoek van Vermeer-studies.

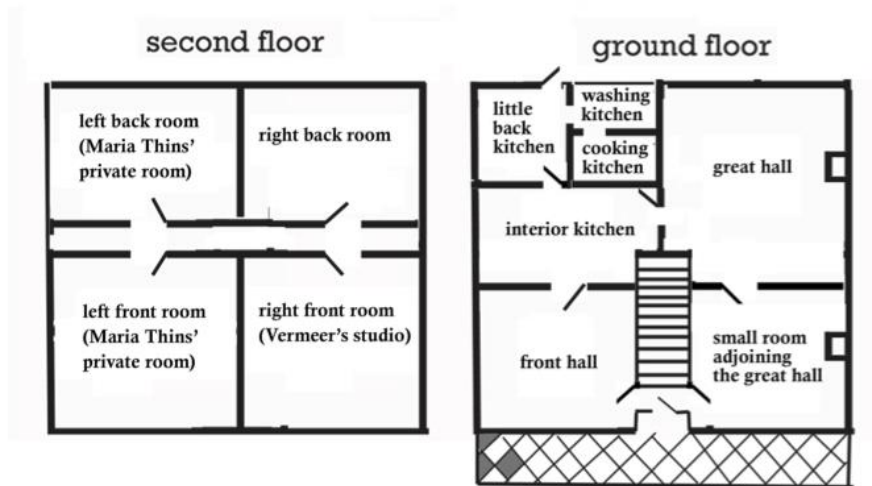


Benjamin Binstocks *Vermeer's Family Secrets: Genius, Discovery and the Secret Apprentice* uit 2009 is een diepgaand onderzoek naar de aard van Vermeers schilderkunst via zijn persoonlijke geschiedenis. Binstock laat zien dat Vermeer zelfbewust als kunstenaar een oeuvre construeerde uit zijn directe omgeving en dat hij dus een zelf-referentiële, moderne conceptie van kunst ontwikkelde.



1. Johannes Vermeer, *The Little Street* (Vermeer's house at de Oude Langendijck 27?), ca. 1664, Amsterdam, Rijksmuseum.

Het Straatje, wat Frans Grijzenhout recent onder veel bombast presenteerde in het Rijksmuseum als het huis van wijlen Vermeers vaders halfzus Ariaentgen van der Minne aan de Vlamingstraat 42, had Binstock al op overtuigende wijze geïdentificeerd als het huis van Vermeer en zijn aangetrouwde familie aan de Oude Langendijck 27. Het huis vertelt ook het verhaal van het oeuvre, van ramen die corresponderen met die van de bekende verstilte interieurschilderijen, en waarop ze gebaseerd zijn.



7. Schematic ground plan of the rooms in Vermeer's house



8a. Reconstruction of windows of right ground floor room.



9a. Vermeer, *Lady Standing at a Virginak*: window



8c. Reconstruction of windows of right upper room



9b. Vermeer, *Soldier and Laughing Girl*: window



8b. Gerard Klein Hofmeijer, reconstruction of façade of house in *The Little Street*



9c. Vermeer, *Music Lesson*: window



9d. Vermeer, *Girl with a Wineglass*: window



8d. Reconstruction of windows of left ground floor room



1b. Woman sewing in the threshold: Vermeer's wife Catharina Bolnes?



10a. Catharina Bolnes as model in Vermeer's paintings wearing yellow jacket with black trim on the sleeves.

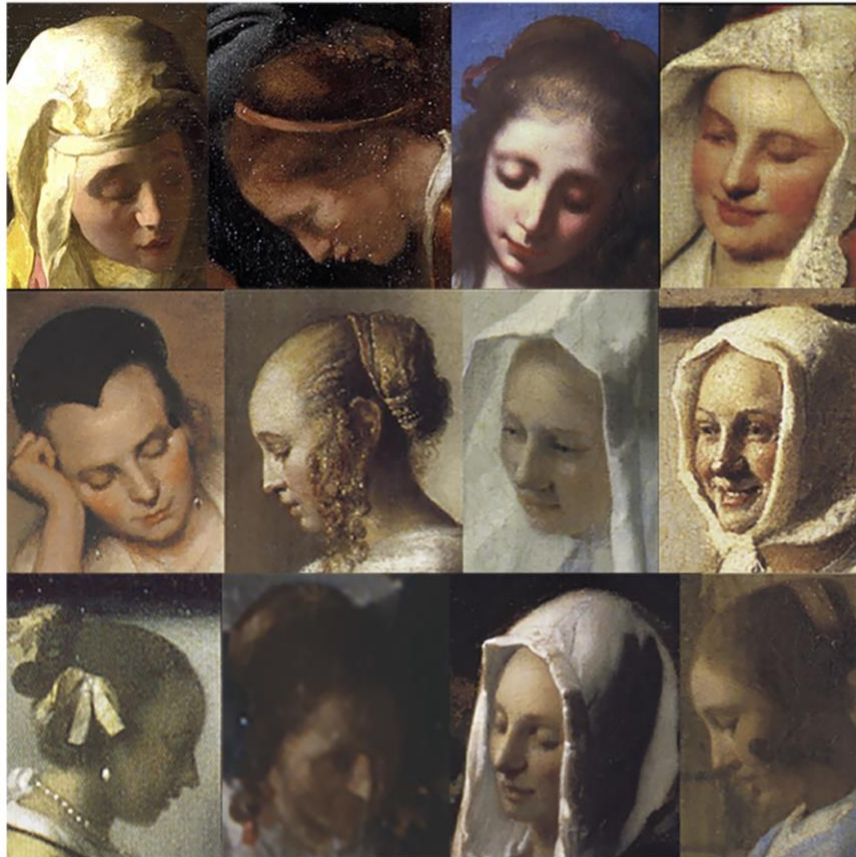


De leden van Vermeers gezin zijn daarin ook te zien, de vrouw van Vermeer naaiend op de drempel, met het dienstmeisje Tanneken Everpoel, die model stond voor het beroemde *Melkmeisje*, in de steeg.

Gebruik makend van onder andere het uitgebreide archiefonderzoek van historicus Michael Montias, bouwt Binstock langzaam een beeld op van hoe Vermeer eerst zichzelf in zijn nieuwe familieomstandigheden, als protestant in het huis van zijn katholieke schoonmoeder, letterlijk in het beeld plaatst, zoals hier in de *Koppelaarster*.



De kunstenaar links brengt als in een *tableau vivant* een toast uit aan de toeschouwer, terwijl zijn schoonmoeder naast hem als koppelaarster haar zoon en dochter engageert.



10b. Faces of Vermeer's wife Catharina Bolnes as model in his paintings

We zien het gezicht van zijn vrouw overal terug in zijn schilderijen, in allerlei rollen die in het boek worden onderzocht, ook Vermeer zelf als astronoom en astroloog.



1a. Woman cleaning in the alley: Vermeer's family maid Tanneken Everpoel?



1b. Woman sewing in the threshold: Vermeer's wife Catharina Bolnes?



10a. Catharina Bolnes as model in Vermeer's paintings wearing yellow jacket with black trim on the sleeves.



10b. Faces of Vermeer's wife Catharina Bolnes as model in his paintings



10d. Faces of Vermeer's daughter Maria as model in his paintings



10e. Faces of Vermeer's daughter Lijsbet as model in his paintings



10c. Faces of the family maid Tanneken Everpoel as model in Vermeer's paintings



10f. Self-portraits in Vermeer's paintings

Maar langzaam komen ook twee dochters tevoorschijn: de oudste, Maria Vermeer, die ook model stond voor het beroemde *Meisje met de Parel*, en een jongere dochter, Lijsbet.



10d. Faces of Vermeer's daughter
Maria as model in his paintings



10e. Faces of Vermeer's daughter
Lijsbet as model in his paintings



'The Secret Apprentice' uit de ondertitel van Binstocks boek is Maria Vermeer, die model stond voor dit werk, maar die, zo luidt het overtuigende argument, inofficieel bij haar vader in de leer was als schilder. Het blijkt dat toentertijd kinderen van schilders zich niet hoefden aan te melden bij de bestaande gilden. Binstock lost ook een oud probleem op, van de ogenschijnlijke onevenwichtigheid van een aantal werken waarvan we aannamen dat ze van Johannes' hand waren maar waarvan niet iedereen overtuigd was.



Onder deze zogenaamde 'Misfit paintings' bevinden zich ook twee portretten van mindere kwaliteit maar hoge expressiviteit, waaraan kenners al eerder twijfelden en waarvan sommigen schreven dat ze eerder als zelfportretten aandoen. Inderdaad, dit zijn de eerste pogingen van Maria Vermeer, net als haar vader, met *camera obscura*.



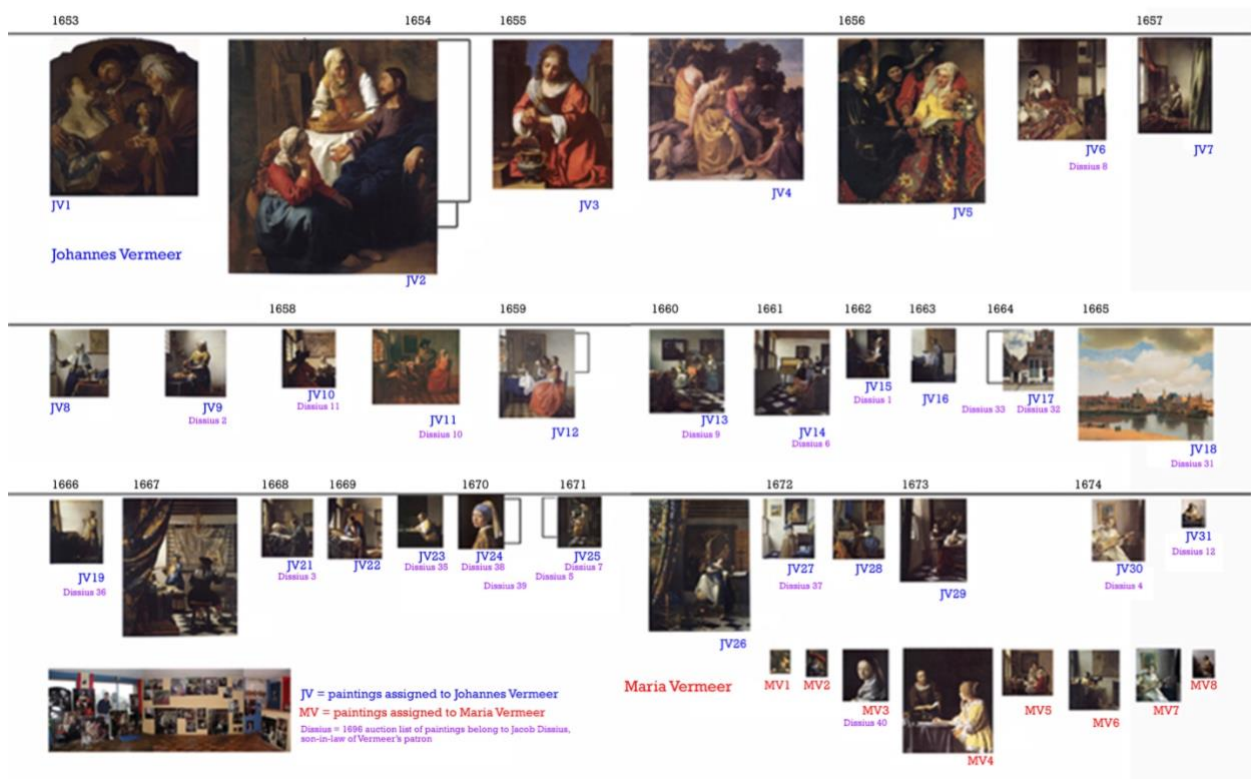
Zowel Johannes als Maria schilderden Lijsbet.



Marek Wieczorek
Levenslessen?

Maria's portret van haar jongere zus is een duidelijke verwijzing naar haar eigen portret met parel. Op haar hoogtepunt schilderde Maria Vermeer enkele prachtige werken en Binstock maakt een bewonderenswaardig begin—ook met feministische inslag, inclusief het betreuenswaardige feit dat ze, zoals zoveel vrouwelijke kunstenaars, moest stoppen met schilderen toen ze ging trouwen - om haar een nieuwe plaats te geven in de kunstgeschiedenis.





11. Oeuvres of Johannes and Maria Vermeer (from Binstock 2009, plates 8-9)

Zo reconstrueert hij een heel oeuvre van vader én dochter naast elkaar en in wederkerig verband, want in zijn latere, misschien wat mindere werk, laat Vermeer zich inspireren door zijn dochter.

Krauss zou zeggen dat je bij identificaties van de eigennamen van de afgebeelde personages een fout maakt als biografische benadering, maar Binstock ontwijkt die valkuil door te laten zien dat een oeuvre kan worden gereconstrueerd als een soort autobiografie, zonder mythevorming of voorbijgaan aan de kunst zelf, als een reflectie in en op het eigen werk. De Nederlandse genreschilderkunst bereikt met Vermeer een hoogtepunt met schilderijen die schilderkunst als thema hebben, een proto-modernistische kijk op kunst als de manifestatie van de techniek, originaliteit en ervaringen van de kunstenaar zelf.

Piet Mondrian's autobiographical writings (1941–43)*

Louis Veen

PREAMBLE Piet Mondrian was very active as a writer as well as a painter, and he left an impressive number of documents on his death. Almost all of them were written between 1917 and 1943, when he was aged between 45 and 72. Most deal with theoretical questions about art, but nine are autobiographical and are being published here as a group for the first time (see Appendix).¹

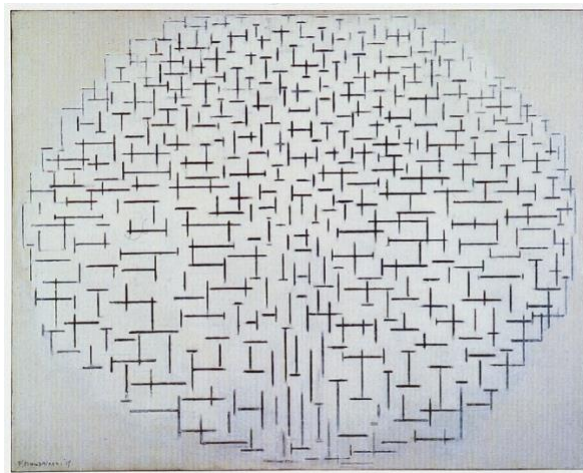
Mondrian was living in New York when he wrote them. He arrived there from London on 3 October 1940, and after a brief stay in a hotel he moved into a studio at 353 East 56th Street with the help of Harry Holtzman (1912–87), an artist friend. He lived there for three years before moving to 15 East 59th Street in October 1943, where he died on 1 February 1944 after a short illness.

The documents were written between 1941 and 1943 for two American writers: Charmion von Wiegand (1889–1983), a journalist and artist, and James Johnson Sweeney (1900–86), later director of the Guggenheim Museum but at the time a curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art. In 1941 and 1942

The nine documents are a précis of Mondrian's life and artistic development. The few dozen sheets of paper review almost 60 years of painting and of a career as an artist, with an emphasis on the most important stage in his artistic development: Neo-Plasticism. One of the things that Mondrian set out to describe was how that form of abstraction could be realized in practice, but just how hard he found it to express himself in English is apparent from the original notes that he wrote, in which one sees him searching in a dictionary, as it were, for a way of putting into words what he would perhaps have preferred to say in his mother tongue or even French. The following is a typical example of his English: "I early did painting, conducted by my father (amateur) and my uncle (painter) and became diplomes for school and high-school drawing teaching.... Neo-Plasticism is proche to architecture-as-Art and can complete it by its pure relationship and color" (document 1).

Despite Mondrian's poor command of English, he did his very best to formulate his viewpoints clearly, but he

In Mondriaans geval hebben we heel veel, ook autobiografische geschriften, en er worden nog steeds teksten aan toegevoegd. Louis Veen, bijvoorbeeld, heeft heel minutieus Mondriaans teksten en bronnen uitpluist. Ik heb veel respect voor dit soort werk en ben er zelf ook mee bezig.



Maar ook hier schuilt het gevaar van een soort bijziendheid, want we hebben nog steeds de tweespalt in benaderingen tot Mondriaans ideeën niet opgelost. Aan de ene kant de mensen die zijn interesse in de Theosofie gebruiken als sleutel voor verschillende kruisvormen, met vermeende symbolische lading. En dat terwijl Mondriaan zich expliciet afzette tegen symbolische of symbolistische interpretaties.

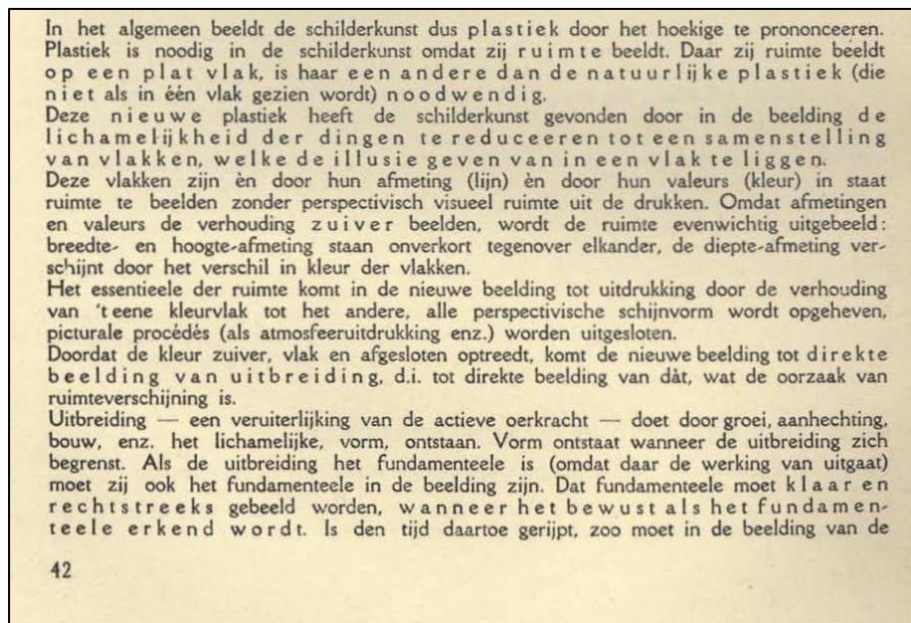
Aan de andere kant staan de volgelingen van de Amerikaanse criticus Clement Greenberg, die net als zijn studente Krauss een radicaal anti-biografische insteek had en daartegenover stelde dat modernistische schilderkunst streefde naar een duidelijk doel: "autonomy, flatness and medium specificity". Ik gebruik Engels omdat dit inmiddels begrippen *an sich* zijn geworden en dat critici en kunsthistorici zoals Krauss en Bois nog steeds die begrippen hanteren, zelfs al verschillen ze van Greenberg in andere opzichten.

Maar in zijn beroemde tekst 'Modernist Painting' uit 1960 schreef Greenberg iets fascinerends:

The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the results of the marks made on it by an artist like Mondrian is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension.

[C. Greenberg, 'Modernist Painting' (1960), herdrukt in *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*, ed. J. O'Brian, Chicago, 1993, Vol. 4, p.90]

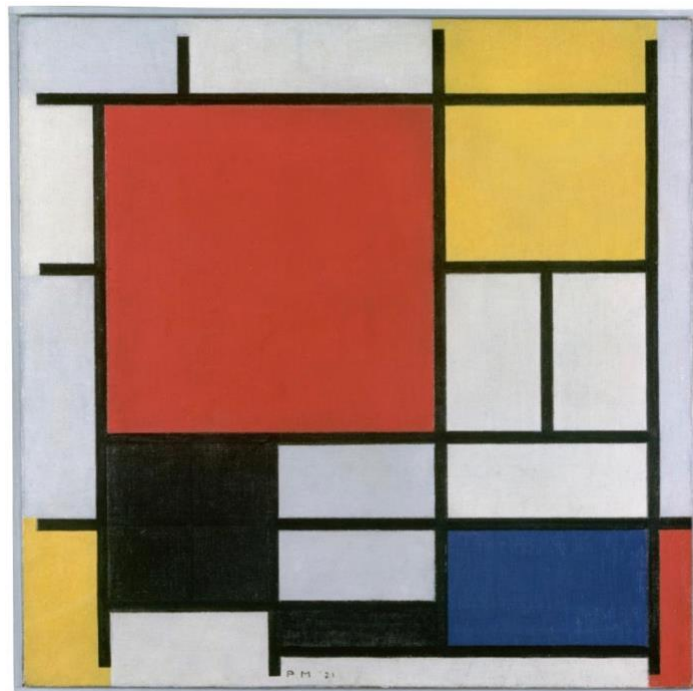
Ik heb een week in de Getty Archives in Los Angeles tussen de Greenberg Papers gezeten en andere voorbeelden gevonden van zijn doortastende ruimtebegrip bij Mondriaan.



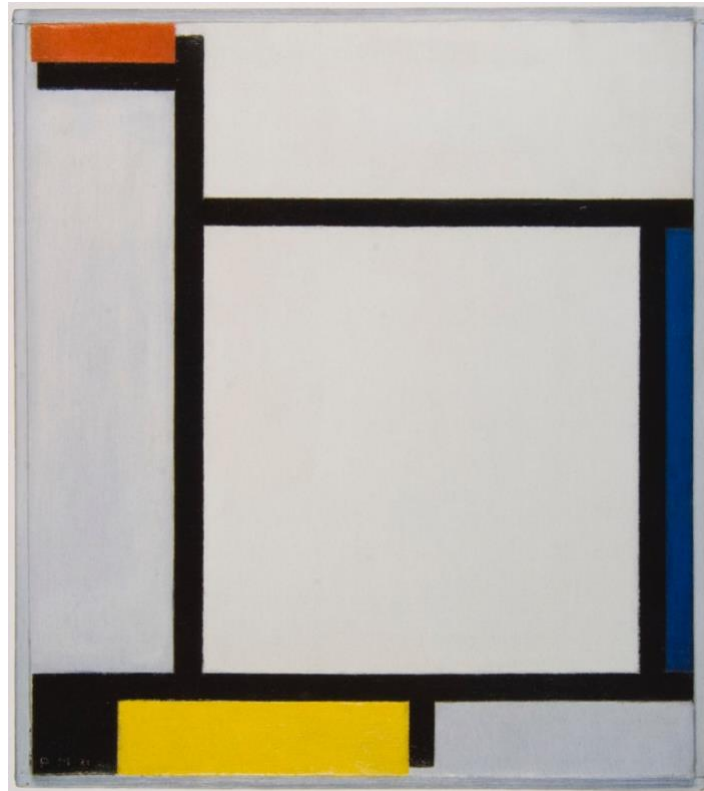
En als je de kunstenaar er zelf nauwkeurig op naleest, gaat het hem er inderdaad om hoe het vlak ruimte beeldt. Deze hele passage gaat over ruimte, maar hoe we dat specifiek moeten zien staat hier het duidelijkst:

Breedte- en hoogte-afmeting staan onverkort tegenover elkander, de diepte-afmeting verschijnt door het verschil in kleur der vlakken. Het essentiele der ruimte komt in de nieuwe beelding tot uitdrukking door de verhouding van 't eene kleurvlak tot het andere.

[P. Mondriaan, 'De nieuwe beelding in de schilderkunst' *De Stijl* I, 4, 1917, p. 42.]



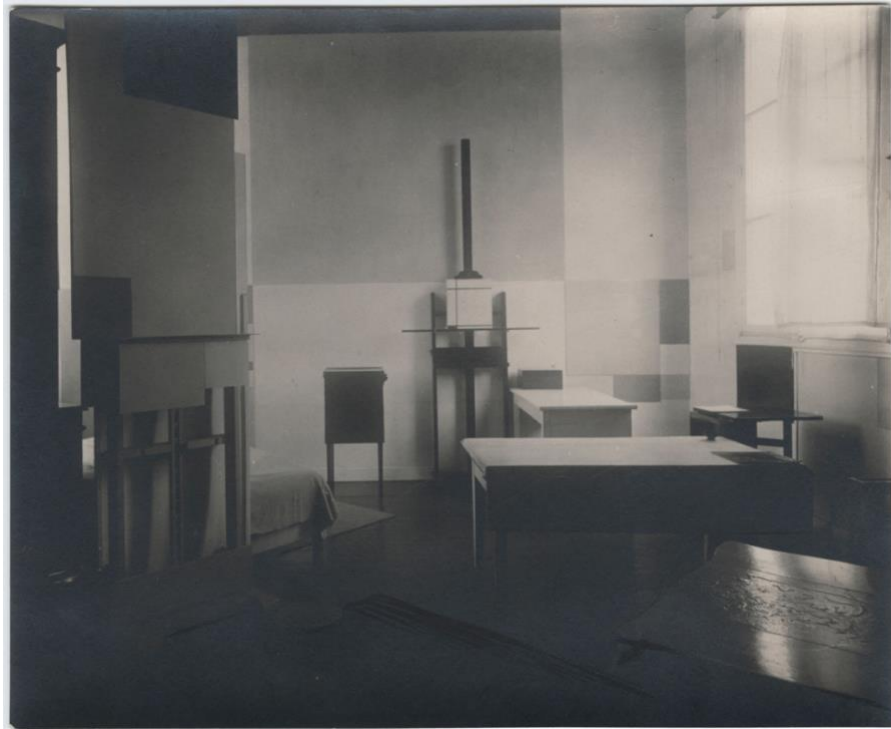
De zwarte lijnen bepalen hoogte en breedte in een verhoudingsspel van kleurvlakken zonder perspectivische vertekening. Mondriaan leerde oa. via Rudolf Steiner over de ruimtelijke effecten van kleuren zoals beschreven in Goethes *Farbenlehre*. Geel straalt, net als de zon, naar de kijker toe, terwijl blauw, net als de lucht, terugdeinzende eigenschappen heeft; rood is een stevige kleur die een soort tussenruimte beheert, wat in de compositie van Mondriaan een dynamische beweging heen-en-weer creëert. Geen vlakheid, dus, maar ruimte.



In deze compositie uit 1921, bestaat elk element uit de compositie alleen bij gratie van zijn relatie binnen het geheel, een picturale architectuur. De potentiële dominantie van het grote witte vlak rechts wordt ondermijnd doordat het niet gecentreerd is en door het wit suggereert verbinding met de achtergrond, met leegte; de zware zwarte lijnen die het vlak definiëren lopen ook door en stoppen vaak vlak voor de rand. Ook alle kleuren bevinden zich aan de rand en geven, net als de lijnen, het idee van uitbreiding weer. Het blauwe vlak, bijvoorbeeld, is net zo breed als de zwarte lijn die het omsluit, waardoor het zowel vlak als lijn kan zijn.

Hier verschilt Mondriaan van Picasso's kubisme en moeten we hem geloven als hij schrijft in zijn autobiografische reflecties dat het kubisme zijn eigen lessen niet ver genoeg doorvoerde. Want Mondriaans geschriften, hoe moeilijk soms ook te doorgronden, vormen een soort blueprint voor een diepere interpretatie van de nieuwe beelding als een visuele vorm van differentiedenken: het gaat niet meer om alleen het binaire van figuur en achtergrond en het opheffen daarvan, maar om het instant houden van verhoudingen en een vorm van gelijkwaardigheid. Hierdoor juist komen we misschien dichterbij wat we als een soort levensles zouden kunnen zien: dat identiteit zoals getoond in verschillende elementen in de compositie alleen bestaat bij

gratie van het verschil met alle elementen met wie het geheel deelt. En dat dit principe niet om autonomie of vlakheid gaat maar grensoverschrijdend is en de wereld daarbuiten dat ook wil laten voelen.



Ten slotte, Mondriaans atelier is een voortvloeiende van de schilderkunstige principes van de 'nieuwe beelding' in de ruimte. Toen Katherine Dreier op 7 april 1926 bij Mondriaan in zijn atelier kwam, vroeg ze of hij wilde poseren voor een foto daarbinnen. Mondriaan weigerde. Nu weten we waarom. Sandra's boek heeft me geïnspireerd om hier verder over na te denken, o.a. wat er in de kunstgeschiedenis op het spel staat als je soms aan de verleiding van het biografische toegeeft en soms daar weerstand aan moet bieden. Mijn hartelijke dank voor de inspiratie.