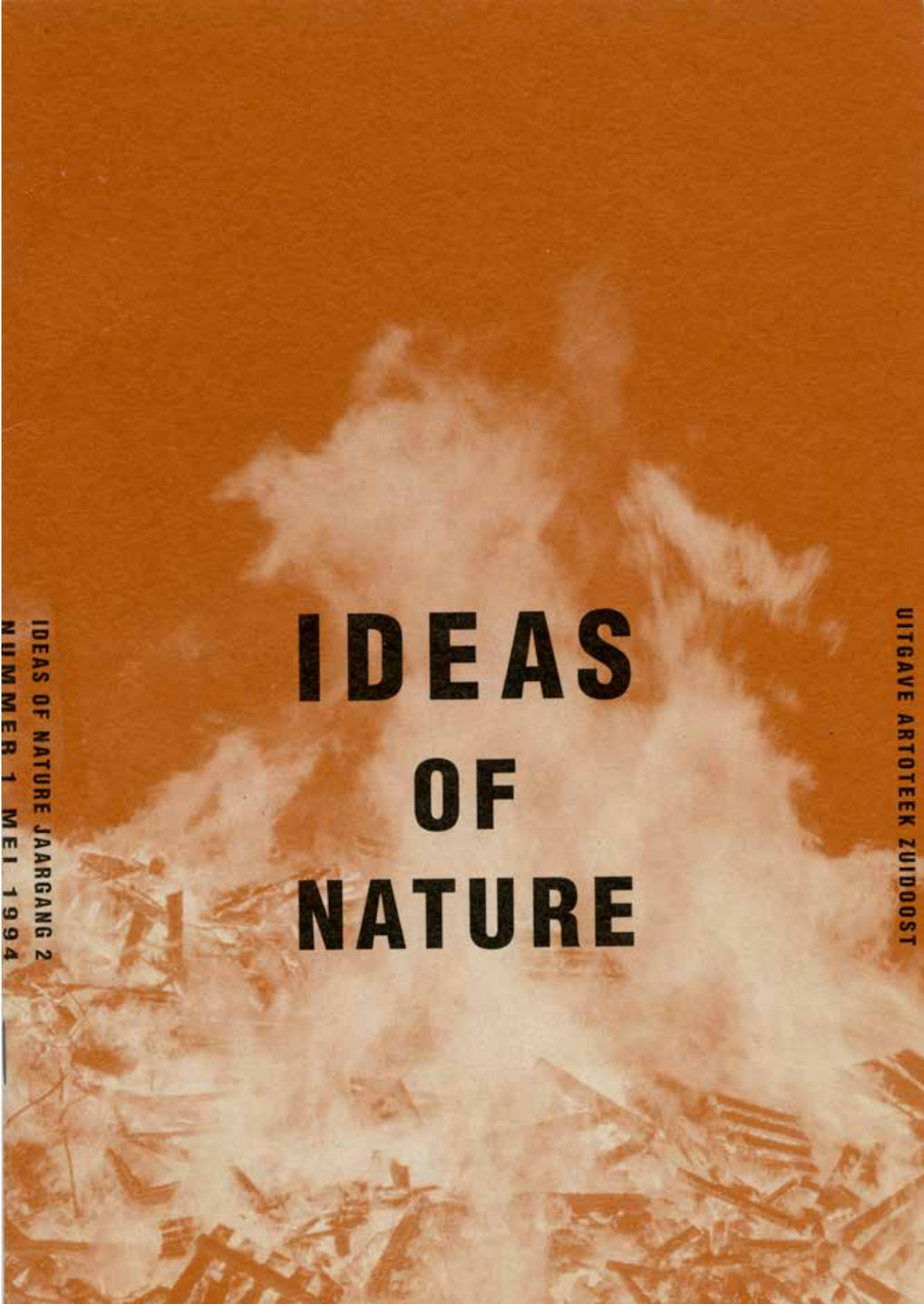




IDEAS OF NATURE

UITGAVE ARTOTEEK ZUIDOOST

IDEAS OF NATURE JAARGANG 2
NUMMER 1 MEI 1994

Ideas of Nature is een project voor onbepaalde tijd.

Vanuit verschillende scheppende disciplines worden ideeën, denkbeelden en problemen aan de orde gesteld die betrekking hebben op het begrip natuur in de ruimste zin van het woord. Artoteek Zuidoost is hiervoor het podium en tevens uitgever van het gelijknamige tijdschrift.

Voor dit vierde nummer schreef Iris Dik de tekst '*Annus Horribilis*', een interpretatie van de gelijknamige installatie van **Nicolas Dings**, waarin de hoofdrol is weggelegd voor de raaf, als voorbode van onheil en verval.

De tentoonstelling '*Een Natuurlijke Verzameling*', legt associatieve verbanden tussen werk van elf kunstenaars uit de collectie van de Amsterdamse Artoteken, met de natuur als uitgangspunt.

Het zijn **Jan van Arkel, Wout Berger, Marianne van Berlo, Peter Bogers, Peter Edel, Ton van Gool, Reggy Gunn, Cary Markerink, Niels Staal, Elsa Stansfield/Madelon Hooykaas** en **Terry Thompson**. De tentoonstelling wordt in dit nummer begeleid met een inhoudelijke beschouwing over de betekenis van de natuur in het werk van de geselecteerde kunstenaars.

De titel heeft echter nog een tweede betekenis. Er is in de loop der jaren door de verwerving van kunstwerken voor de Amsterdamse artoteken een interessante organisch gegroeide - natuurlijke - verzameling opgebouwd. Binnen deze collectie zijn veel hedendaagse Amsterdamse kunstenaars met werk uit verschillende ontwikkelingsstadia vertegenwoordigd. '*Een Natuurlijke Verzameling*' is ook bedoeld om de kwaliteit van deze collectie onder de aandacht te brengen.

De wijze waarop voor de artoteek verzameld wordt, onderscheidt zich van de museale verzamelingen zoals die de laatste tweehonderd jaar zijn ontstaan. Bij de artoteek is het unieke van een kunstwerk een belangrijker verzamelcriterium dan de plaats die het inneemt in de kunstgeschiedenis.

Het essay '*Wunderkammer of White Cube?*' van Peter Henkes laat zien dat het kunstmuseum zoals we dat vandaag de dag kennen, een betrekkelijk nieuwe uitvinding is. Pas in de achttiende eeuw wendde de aandacht in de collectievorming zich af van het bijzondere, en concentreerde zich op het wetmatige. De kunst trok zich terug in het kunstmuseum; voorwerpen van natuurlijke aard kregen een plaats in het natuurhistorisch museum.

De laatste jaren, zo laat Henkes aan het slot van zijn essay zien, is een lichte kentering te bespeuren. Sommige tentoonstellingsmakers en verzamelaars laten in de geest van de Kunst- und Wunderkammer het associatieve opnieuw prevaleren boven de 'wetenschappelijke' ordening.

Op het eerste gezicht wekt de installatie die Nicolas Dings voor 'Ideas of Nature' maakte een nogal sinistere indruk. De hoofdrol is weggelegd voor de raaf, bekend als voorbode van onheil en verval. De titel is al even huivering-wekkend. 'Annus Horribilis' betekent 'het verschrikkelijke jaar'. Echter, ook de - minder bekende - positieve betekenissen van de raaf staan Dings bij deze installatie voor ogen. Evenals bij de klassieke mythologie en de christelijke ikonografie zit zijn werk vol verwijzingen naar goed en kwaad. Dings wil er geen religieuze boodschap mee uitdragen, en ook geen vaststaande moraal. Wel hoopt hij door middel van bekende symbolen uit de Europese cultuurgeschiedenis bij de kijker niet alleen een esthetische maar ook een ethische ervaring op gang te brengen. Net als bij de Middeleeuwse kunst 'ter lering ende vermaak.

Iris Dik: **Annus Horribilis**

Op één van de drie lange tafels van de installatie 'Annus Horribilis' liggen zeven raven op een rij. Afgegoten in lood heeft de kunstenaar ze, vleugellam, op hun zij gelegd. Het getal zeven heeft een magische betekenis in de christelijke ikonografie. Bekende voorbeelden zijn zeven staties uit het lijden van Christus, de zeven smarten van Maria en natuurlijk de zeven deugden versus de zeven hoofdzonden. Het getal speelt verder een betekenisvolle rol in de Apocalyps. Zeven engelen blazen zeven bazuinen en presenteren de zeven schalen van gramschap, als voorbode van de naderende rampspoed. In combinatie met de titel 'Annus Horribilis' wekt het aantal ook associaties met de oudtestamentische droom van de farao over de zeven vette en de zeven magere jaren (Genesis 41). De farao droomde weliswaar niet van raven, maar wel van zeven vette koeien die verslonden werden door zeven magere soortgenoten. Aan hetzelfde lot viel later in zijn droomvisioen een zevental korenaren ten prooi. De profeet Josef verklaarde de droom als volgt: in tijden van voorspoed moeten we niet vergeten voorraad achter de hand te houden voor tijden van hongersnood en natuurrampen.

Zou Dings ons, via het symbool van de raaf als onheilsprofeet, willen waarschuwen dat de tijd van magere jaren, het eerste 'annus horribilis', is aangebroken? In het licht van de huidige economie lijkt Europa inderdaad niet bepaald jaren des overvloeds tegemoet te gaan. Josef vulde, gewaarschuwd door de droom, de graanschuren van de farao. De moraal van dit bijbelverhaal: wie wat

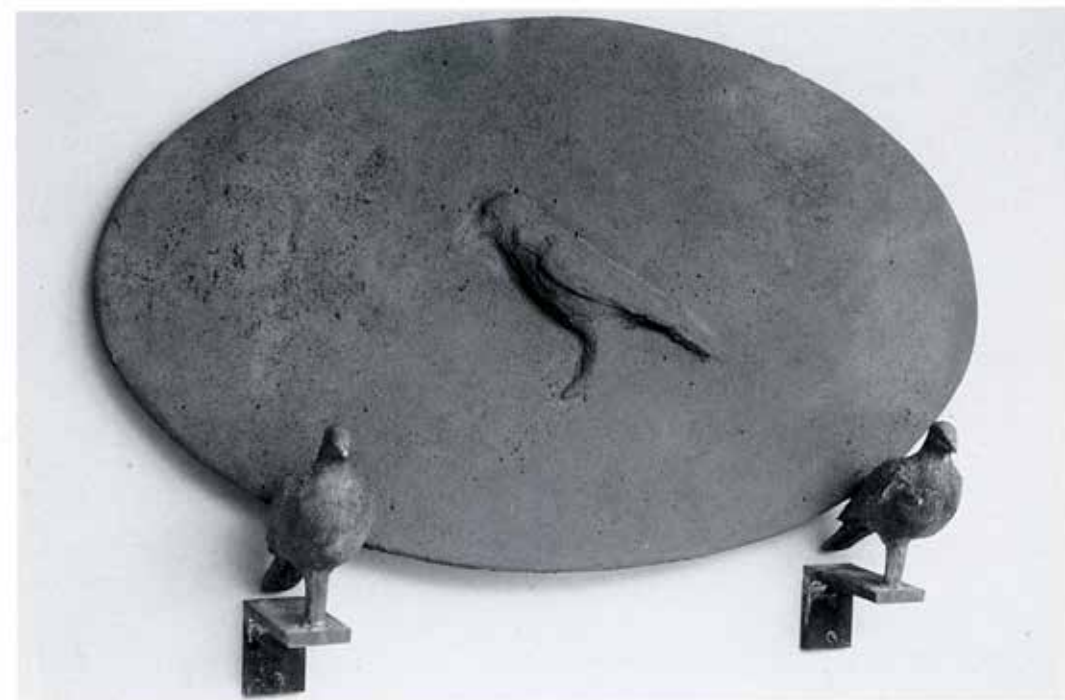
bewaart die heeft wat. Op een andere tafel staan vier, door Dings ontworpen, etensbakken, twee witte en twee zwarte. De keramische bokaal zouden een grote voorraad kunnen herbergen, maar zijn leeg. Op elke bodem grijnst een klein doodshoofdje ons tegemoet: het aloude christelijke teken voor 'memento mori', gedenk te sterven. Op de derde tafel staat een smaakvol wit servies opgesteld. Maar ook deze alledaagse objecten werken bij nader inzien verontrustend. Dings heeft er, in diepzwart met een vleugje rood, gravures in laten branden. Deze staan vol geheimzinnige alchemistische symbolen en - wederom - raven. Wil Dings de westerse welvaartsman waarschuwen voor de catastrofale gevolgen van het steeds verder interen op natuurlijke en morele reserves? Naast de raven op tafel ligt een hart. Wordt ons hier, als alternatief voor de hebzuchtige raaf, het onbaatzuchtige hart, als attribuut van Caritas (naastenliefde) aangeboden? Of zal de aaseter het hart verslinden?

De schilderijen aan de wanden lijken troost te bieden. In zinderende pigmenten schilderde Dings abstracties van het bekende Maria-met-kind-motief op handgeschept papier. Het heldere rood, geel en blauw doet denken aan 15e-eeuwse Vlaamse schilders als Jan van Eyck en Rogier van der Weyden. Echter, bij nadere beschouwing is ook hier iets vreemds aan de hand. Dings' madonna's hebben zwarte gezichten, waarmee ze tevens naar de duistere tegenpool van Maria, de zogenaamde 'zwarte Madonna', lijken te verwijzen. In de Middeleeuwse visitatie-symboliek daalt een duif neer op Maria's hoofd. Dit symbool van de heilige geest ontbreekt bij Dings. Zijn Maria is omringd door zwarte en witte raven, die zij, in plaats van het kindeke jesus, aan haar borst drukt.

De vredebrengende duif komt veel voor in vroeger werk van Dings. Nu is zij vervangen door haar tegenpool de raaf. De zondige raaf, die als slaaf van wereldse lusten alsmaar 'cras, cras' riep (latijn voor: 'morgen, morgen') om zijn bekering uit te stellen. Of de onbetrouwbare raaf, die door Noach op onderzoek uitgestuurd, vergat terug te keren om het einde van de zondvloed te berichten. Omwille van dergelijke ondeugden zou de oorspronkelijk witte vogel zijn zwart gemaakt en van satanische trekken zijn voorzien.



Annus Horribilis I, 1992



Annus Horribilis II, 1992-1993



Lood is een belangrijk materiaal in de alchemistische leer. Dit materiaal werd, net als het symbool van de raaf overigens, door de alchemisten geassocieerd met Saturnus, de zwaarmoedige god die dood en verderf zaait. Het materiaal en de vogel spelen een belangrijke rol in 'het grote werk' van de alchemisten. Het zware, aardse metaal en de goddeloze vogel zijn belangrijke symbolen in de alchemistische zoektocht naar 'Prima Materia' (het hoogste stadium van stoffelijke en geestelijke zuiverheid). Niet voor niets werd de raaf vaak met een witte kop afgebeeld, om de overgang naar 'het hogere' te symboliseren.

Het associeren van een donker en licht uiterlijk met respectievelijk het kwade en het goede, ligt gevoelig. Wellicht onbewust heeft Dings dit probleem vermeden door zijn raven zwart noch wit te maken. Ze zijn getint in het zilvergrijs van het onbewerkte lood. Daardoor doet hun verenpak eerder denken aan dat van hun brave tegenhanger, de duif. Door dergelijke verschuivingen weet Dings - volgens het alchemistische principe van 'coincidentia oppositorum' (het diametraal tegenover elkaar plaatsen van tegenstellingen) - het zwart-wit oordelen over goed en kwaad te vermijden. Hij laat zien dat beiden onlosmakelijk met elkaar versmolten zijn

De tentoonstelling '**Een Natuurlijke Verzameling**' legt associatieve verbanden tussen werk van **elf kunstenaars** uit de collectie van de Amsterdamse artoteken. Gekozen is voor het

thema *natuur* in de ruimste zin van het woord. De **verschillende visies** op de natuur en

'het natuurlijke' worden in deze tekst toegelicht en **tegenover elkaar** geplaatst.

Grofweg zijn in 'Een Natuurlijke Verzameling' drie verschillende **benaderingen** van natuur

zichtbaar die in elkaar voortvloeien: een **fascinatie** voor natuurhistorie en natuurwetenschap,

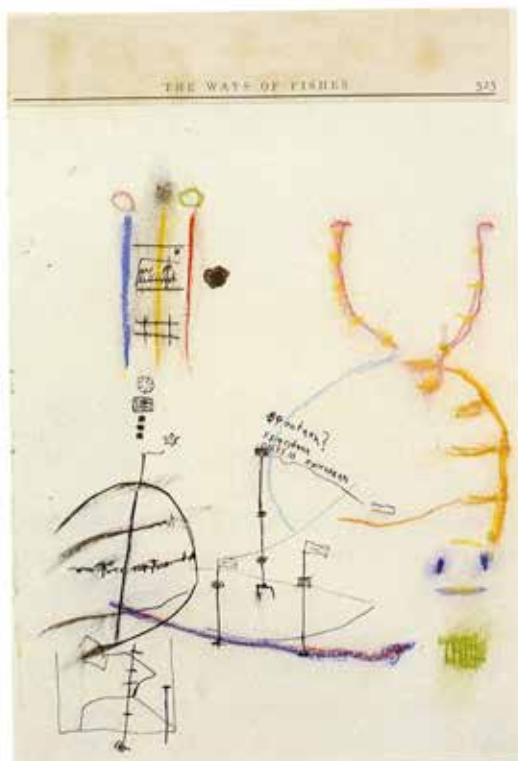
een **geëngageerde visie** op het verdwijnen van de natuur, en last but not least, de lyrisch-

expressionistische **interpretatie** van haar geheime schoonheid.

Niels Staal streeft naar een synthese tussen wetenschap en kunst, tussen ratio en intuïtie. Hij is zijn hele leven al geboeid door het begrip natuurwetenschap, als verbinding van het organische (natuur) enerzijds en het wetmatige (wetenschap) anderzijds. Als hij geen kunstenaar was geworden had hij vast gekozen voor de natuurwetenschap, vertelde hij eens in een interview. Zijn serie 'The New Natural History' uit 1988 is op een intuïtieve manier tot stand gekomen. De kopjes van verschillende hoofdstukken uit een natuurhistorische encyclopedie - zoals 'Animals and Man', 'The Ways of Amphibians' en 'Rivers and Freshwater' - inspireerden Staal tot tekeningen vol organische vormen en wetenschappelijk aandoende symbolen. Naast kronkelende felgekleurde lijnpatronen zijn ook tekens te herkennen die refereren aan meetapparatuur zoals windmeters en omgekeerde kwikmeters, diagrammen, schaalverdelingen en landkaarten. Staal's bewerkingen, zijn 'nieuwe natuurhistorie' behouden een schijn van wetenschappelijkheid maar dan wel één waar plaats is gemaakt voor het poëtische en de fantasie. In die zin verbeelden ze net zo goed de innerlijke 'natuur' van de kunstenaar.

Net als Staal baseert **Terry Thompson** zijn tekeningen op afbeeldingen van natuurwetenschappelijke aard. Voor de serie 'Ars Botanica' verdiepte hij zich in achttiende- en negentiende-eeuwse botanische studies. Thompson schildert dus niet de plant zelf, maar maakt als het ware een studie van een studie. Botanische tekeningen dienden vóór de uitvinding van de fotografie als hulpmiddel bij de wetenschap. Bloemen, planten, zaaddozen, bladeren en stelen werden uit hun context gehaald, zonder dat gelet werd op kunstzinnige aspecten als diepte en compositie. Het is vooral dit niet-kunstige en het hoge abstractie-niveau, dat Thompson aanspreekt. Maar ook heeft zijn werk een licht kritische ondertoon. Het classificeren van flora en fauna ziet hij als een typisch Westerse, aan het kolonialisme gelieerde uitvinding. Niet alleen de overname van land, maar ook 'possession by classification' versterkte het recht op eigendom.

Ook **Madelon Hooykaas** en **Elsa Stansfield** zijn gefascineerd door natuurhistorische verzamelingen. In installaties en



Niels Staal
The Ways
of Fishes,
1988



Terry Thompson
stilleven (III), 1991



Madelon Hooykaas/
Elsa Stansfield
uit de video
Vanishing Point, 1993



Peter Bogers
uit Nature I, 1986

Peter Edel
The New World Order, 1993



videofilms plaatst dit kunstenaarsduo vraagtekens bij de wijze waarop de mens de natuur conserveert. Dit is bijvoorbeeld te zien in een recent video-drieluik. Deel I gaat over het bewaren van de plantenwereld, deel II over het beschermen van dieren en deel III over de mens. Als uitgangspunt namen ze het paradoxale gegeven dat de mens, die zich vroeger tégen de natuur moest beschermen, nu - als garantie voor het eigen voortbestaan - de natuur moet beschermen. In deel II, 'Vanishing Point' - te zien op deze tentoonstelling - zijn op associatieve wijze beelden aaneengeregen van uitgestorven en bedreigde dieren. De opnamen kwamen onder andere tot stand in natuurhistorische musea en wildreservaten. Op de achtergrond klinkt een dreigend kraken en zoemen: een mixage van verschillende diergeluiden. De beelden van grazende dieren suggereren op het eerste gezicht een natuurlijke, haast paradijselijke ongereptheid. Echter, bij het uitzoomen blijken de dieren zich te bevinden in een wildreservaat temidden van stroken asfalt en langsrijdende auto's. Aan het begin en eind van de video zien we een oog dat door een bolle lens tuurt. De titel 'Vanishing Point' (verdwijnpunt) is dubbelzinnig. Zij verwijst enerzijds naar het perspectief waarmee wij de natuur observeren en inkaderen. Anderzijds zet ze ons ook aan het denken over het *punt*, waarop we planten en dieren niet langer kunnen beschermen, en we ons zullen moeten neerleggen bij hun *verdwijnen*.

Documentair fotograaf **Wout Berger** richt zich op de zichtbare en onzichtbare invloed van de mens op zijn leefomgeving. In Nederland is het landschap door menselijke ingrepen voortdurend aan verandering onderhevig. Toch blijven

natuurlijke elementen behouden. Die delicate spanning tussen natuur en cultuur legde hij onder andere vast in zijn serie 'Giflandschappen'. Tussen 1988 en 1990 fotografeerde Berger meer dan duizend zwaar verontreinigde terreinen in Nederland. Golfterreinen, een bosweggetje, een rivier of een stuk braakliggend land dat gecamoufleerd is door een 'leefbaarheidslaag' van lieflijk aandoende beplanting. Omdat Berger werkt volgens de klassieke landschappelijke traditie komen de beelden in eerste instantie 'schoon' en 'schilderachtig' over. De vreemde onthutsende sensatie die zijn foto's teweeg brengen ontstaat pas in tweede instantie. Het is vooral het achterliggende concept - de wetenschap dat een titel als 'IBS-code 210-04-30' verwijst naar een sterk vervuilde bodem - die maakt dat je zijn foto's aan een nader onderzoek onderwerpt. Dan pas blijkt dat een groot gedeelte van de landschappen op sterven na dood is; het schilderachtige karakter wordt tragisch genoeg vooral bepaald door silhouetten van afgestorven bomen en onnatuurlijk verkleurd gebladerte.

Peter Edel neemt een extremer standpunt in; zelfs de schone schijn van idylle wordt door hem vermeden. Edel laat de wrede kant van de natuur zien die culmineert in geweld. Het thema wordt door hem gecombineerd met religie, politiek en propaganda. Vooral massamoord is een terugkerend thema in zijn conceptuele fotomontages en -installaties. Eén van de bronnen voor deze gedachtengang is de theorie van de Franse filosoof Georges Bataille die stelt dat bij primitieve volkeren het aspect 'geweld' - via rituele offering - een grote en natuurlijke rol speelt. Door het gemis van deze vorm van ritueel geweld in onze huidige maatschappij, stelt

Bataille, ontstaan er 'op natuurlijke wijze' excessen als massamoord. Door het thema in zijn werk te integreren, 'offert' Edel het geweld zijns inziens op symbolische wijze en herstelt zo als het ware het natuurlijk evenwicht. Uitbeeldingen van en toespelingen op de Apocalyps zijn veelvuldig in Edels werk te vinden. De Apocalyps is volgens hem het grootste offer dat er bestaat en zal op geheel natuurlijke wijze, met 'hulp' van de menselijke natuur, plaats vinden en het 'natuurlijk einde' betekenen. Het werk 'New World Order' verwijst ook naar de Apocalyps waarin staat: 'Niemand zal kopen of verkopen zonder het nummer te tonen van het beest'. In onze maatschappij wordt het cash geld steeds meer verdrongen door creditcards en straks zelfs door de smart card. De centrale computer in Brussel wordt ook 'the Beast' genoemd. Het cynische toeval wil dat het getal 666 - het teken van de duivel, het beest - de toegangscode vormt tot deze computer.

Vergeleken met het sterk symbolische en ideologische werk van Peter Edel valt bij **Cary Markerink** in de eerste plaats de gefotografeerde verstilling op. Markerink heeft het zichzelf niet gemakkelijk gemaakt door net als Wout Berger het saaie Nederlandse landschap als onderwerp te nemen. Zijn zwart-wit-opnamen, gegroepeerd in twee- en drieluiken, moeten het vooral hebben van de kracht van de beperking. De foto Z.T. I uit 1989 laat bijvoorbeeld niet meer dan een armetierig boompje in een desolate poldervlakte. Wat Markerink aan de orde stelt is mooi onder woorden gebracht door J. Bernlef, die naar aanleiding van deze foto schreef: 'Hij behoort tot het soort foto's waarbij je je afvraagt: waarom gemaakt? Er staat immers

'niets bijzonders op'. Waarbij men dan maar gemakshalve vergeet dat dit de werkelijkheid is waardoor men vrijwel constant is omringd. (...) Zo ziet de wereld er dus uit als wij niet kijken, dat lijkt de foto ons te vertellen. Ze weigert iedere interpretatie of kwaliteitsoordeel. (...) Het is gezien, heel even, en zelfs de foto lijkt deze plek al te willen loslaten.' Markerink laat ons even langer stil staan bij de schoonheid van het schijnbaar alledaagse gecultiveerde landschap. Ook door vrijwel identieke opnamen - zoals van weggetjes met bomen - te combineren in twee- en drieluiken weet hij het algemene te verbijzonderen.

Markerink liet zich onder meer inspireren door '*De filosofie van het landschap*' van Ton Lemaire, die de consequenties overdenkt van de huidige situatie waarin de natuur steeds meer door de cultuur wordt overheerst. Lemaire's boek vormt ook één van de uitgangspunten voor Ideas of Nature, met name omdat hij tegelijk pleit voor het behoud van een *idee* van de natuur in de menselijke verbeelding. Iedereen doet dat op zijn eigen manier.

Marianne van Berlo kan uit haar herinnering prachtige Spaanse landschappen schilderen. Het wonen en werken in de Bijlmer en de Amsterdamse binnenstad versterkt haar verlangen het innerlijk beeld van ongerepte natuur te bewaren. De landschappen zijn niet realistisch weergegeven, maar als het ware toegeëigend als uiting van een sterk persoonlijke natuurbeleving. In Overveen schetste zij bijvoorbeeld lelies waarbij de kleuren bepaald werden door de lichtval van dat moment van de dag: de namiddaggloed resulteerde in knal-oranje bloembladeren. Van Berlo's werkwijze doet



Cary Markerink
Z.T. (Zeeland), 1991-1992



Marianne van Berlo
Spaans Landschap, 1989



Reggy Gunn
zonder titel, 1986

Ton van Gool
Cornus, 1982



Wout Berger
Alphen Coupépolder,
IBS code 020-007,
1989



Jan van Arkel
zonder titel, 1991

denken aan die van de expressionisten zoals Emil Nolde en Paul Gauguin. Juist de grillige vormen en kleur-overdrijvingen zijn specifiek voor wat ze zich herinnert.

De term lyrisch expressionisme is ook van toe-passing op de vroege schilderijen van **Reggy Gunn**. Uit de losse pols schilderde hij abstracte kleurrijke doeken met organische slingerende vormen. Vergeleken met van Berlo valt de gedektheid van zijn kleuren op: veel aardetinten, gebroken blauw, groen en roze. Het zijn abstracties van fictieve landschappen en diepzee-taferelen. De vormen refereren aan wieren, vissen en gebladerte. Geschilderd zonder horizon, volume en diepte zweven ze in de ruimte. In die zin is Gunn's benadering te vergelijken met die van Thompson.

De schilderijen bezitten een sterk in zichzelf besloten samenhang; Gunn omschrijft ze als *milieu*. Aangezien het vooral de *motieven* waren die hem in de natuur doen interesseren is Gunn later sjablonen gaan gebruiken. 'Uitgeknipte' vormen van bladeren, takjes, varens, een zon, vogels of een konijn drukt hij in een ondergrond van alcyd-verf en zand. Gunn's recente schilderijen hebben daardoor een gestructureerder aanzien dan zijn dynamische vroege doeken op deze tentoonstelling.

Ook **Jan van Arkel** is begonnen met het schilderen van lyrisch abstracte werken, die hij zelf omschrijft als 'gebroken landschappen'. De laatste jaren is hij steeds realistischer gaan schilderen. Bloemen, vruchten en schelpen vormen nu zijn onderwerpen. Van Arkel beeldt zijn objecten altijd enkel af en blaast ze op tot

grote proporties waardoor ze een monumentale indruk maken. De felle voluptueuze bloemen lijken - op het toppunt van bloei hun bladeren openspreidend - uit de lijst te barsten. Om die reden heeft van Arkel ze een kader gegeven: de meanderende vormen van de bloembladeren krijgen een vervolg in de sculpturale lijsten.

Van Arkel's meest recente schilderijen zijn ingetogener dan de serie bloemen op deze tentoonstelling: in een minitieuze techniek die doet denken aan het pointillisme schildert hij vruchten en schelpen met hun schaduwen. De ronde en ovalen vormen lijken in een zacht gefilterd licht te zweven. Van Arkel streeft in zijn schilderijen naar een aangenaam rustgevend effect, zoals ook de natuur dat teweeg kan brengen. Hiervoor hanteert hij kleur en symmetrie als belangrijkste uitgangspunten.

Na een verblijf van vier jaar in Noorwegen ontstond bij **Ton van Gool** de drang om uiting te geven aan zijn natuurbeleving.

Teruggekeerd in Amsterdam maakte hij op de natuur geïnspireerde materieschilderijen (met zand, e.d.) en abstracte aluminiumreliefs.

In 1978 kwam een plotselinge ommekeer: van Gool ging realistisch 'naar de natuur' werken.

Aanvankelijk met aquarel, en later met de airbrush-techniek die zich het beste leent voor de perfecte, strakke lijnen die hij nastreeft. Met veel precisie en geduld creëert hij zijn beeld van de plantenwereld. Met behulp van de fotocamera legt hij zijn onderwerp van tevoren vast.

Hij schikt en kantelt het blad net zolang tot de gewenste lichtinval wordt verkregen. Het is juist die lichtinval die hem fascineert: het spel van licht dat tussen de bladeren door valt en grillige slagschaduwen werpt. Van Gool beeldt niet de

natuur of het landschap in zijn geheel af, maar neemt hieruit, net als van Arkel, een klein detail, dat hij afkadert en opblaast, zodat een ontzagwekkende geheimzinnige wereld zich prijs geeft.

Wat bij van Arkel een aangename, en bij van Gool een licht verontrustende sensatie teweegbrengt - het opblazen van een schijnbaar onschuldig natuurfragment - werkt in de video's van **Peter Bogers** ronduit beangstigend. Voortvloeiend uit zijn vroege performances neemt Bogers voor zijn installaties en videofilms de mens als uitgangspunt. De voor het medium video zo specifieke aspecten als beweging en geluid buit hij uit, om te benadrukken hoe het menselijk lichaam ademt, klopt en leeft. In 'Life by Life' wordt het beeld van een pulserende slaap doorsneden door de kieuwen van een naar lucht snakkende vis. Een ritmisch bonzend hart klinkt op de achtergrond. Een scherp mes suist neer en onthoofdt de vis, waarna de hartslag overgaat in het tikken van een klok. Deze sequentie herhaalt zich enige malen.

De video 'Nature I' toont vijf minuten lang het gezicht van een man in close-up. De camera zoomt steeds verder in op de mond die in lachen uitbarst. Steeds meer lachende stemmen voegen zich er bij, totdat het bulderend lachen lijkt over te vloeien in oorlogslawaai. Daarna valt de stilte en rest nog enkele seconden het beeld van de eenzaam trillende huid. Bogers brengt vooral de dynamiek en kwetsbaarheid van het menselijk leven in beeld.

De kunstcollecties van artoteken onderscheiden zich van de museale verzamelingen zoals die de laatste tweehonderd jaar zijn ontstaan. Bij de artoteek is het unieke van het kunstwerk een belangrijker verzamelcriterium dan de plaats die het inneemt in de kunstgeschiedenis. Aan de collectie ligt geen thematisch of historisch verzamelbeleid ten grondslag. Het voornaamste argument om een werk te selecteren is de autonome kwaliteit van het kunstvoorwerp. Alleen de zestiende- en zeventiende-eeuwse Kunst- und Wunderkammer kende dergelijke uitgangspunten. Maar dat was voordat de kunstgeschiedenis was uitgevonden. Het is opvallend dat de a-historische benadering van de Kunst- und Wunderkammer de laatste jaren wel vaker door tentoonstellingsmakers en verzamelaars wordt toegepast als manier om het reguliere kunstmuseum te reanimeren. De 'natuurlijke' wijze van verzamelen van de artoteek én het project Ideas of Nature vormden aanleiding voor de volgende tekst. Over de plaats van artificialia versus naturalia, en 'het natuurlijke' versus het 'kunsthistorische' in de geschiedenis van het verzamelen.

kwartetspel

Vorig jaar sprak Rudi Fuchs zich uit over de toekomst van de Nederlandse museumdepots. Hij vond het tijd worden dat musea de mogelijkheid zouden krijgen om hun kelders op te schonen. Als argument voerde hij aan dat de kunstenaar in de twintigste eeuw mateloos is gemystificeerd. Daardoor zouden de collecties te groot zijn geworden en de kelders te klein.



Baby met gesloten ogen,
specimen Frederik Ruysch

Het feit dat de kunstenaar is gemystificeerd lijkt niet zozeer de oorzaak alswel één van de symptomen: het huidige 'kunstoverschot' is vooral te wijten aan de kunsthistorische en semi-wetenschappelijke pretenties, waardoor ieder museum een gelijksoortige keurig chronologisch en stilistisch geordende parade van dezelfde 'kunsthistorische' hoogtepunten bezit. Moderne collectievorming is verworden tot een kwartetspel: iedereen probeert zijn rijtje vol te maken en daarmee is de kous af. Onder de mantel van kunstwetenschap schuilt vaak een eindeloze voorspelbaarheid. Binnen de grenzen van een zeer strenge kunsthistorische wetmatigheid en 'volledigheid' is het vaak lang zoeken naar die paar bijzondere werken. En wat als het omgekeerde zou gebeuren? Wanneer in eerste instantie het bijzondere, en dan pas het wetmatige zou worden gezocht? Het resultaat zou een ander soort collectievorming zijn, in veel opzichten naïef en onwetenschappelijk. Maar er zou wellicht ruimte ontstaan voor een herwaardering van de intrinsieke kracht van het kunstwerk - onafhankelijk van grote namen, stijlen of stromingen.

de schepping gods

Tot in de zeventiende eeuw was ieder voorwerp, of het door de natuur of door de mens gemaakt was, in essentie een kunstwerk. Hoe 'kunstiger' het artificiële de natuur kon nabootsen, hoe hoger de kwaliteit. De natuur in al haar verschijningsvormen was niet te doorgronden, maar de maker was wel bekend. In de hiërarchie van de schepping stond God bovenaan. In een tractaat uit 1617 van de

Engelse mysticus en encyclopedist Robert Fludd, de 'Spiegel van de hele natuur en beeld van de kunst', is de schepper der scheppers God, wiens arm uit een wolk steekt. Hij houdt een naakte vrouw aangelijnd, de personificatie van Natura, die op haar beurt een aapje aan een ketting houdt.

Deze aap stelt de kunst voor. Kunst, natuur en wetenschap hoorden bij elkaar, omarmd door de schepping Gods. Zijn stem was overal te horen, maar wat hij precies zei was moeilijk te verstaan. De mens moet de puzzel zelf oplossen. De zestiende- of zeventiende-eeuwse Kunst- und Wunderkammer was dan ook een poging om de omtrekken van de schepping in kaart te brengen. Een dergelijke verzameling bestond doorgaans uit een variatie van mineralen, fossielen, botanische en zoölogische objecten, meetinstrumenten en etnografica. Exotica en abnormaliteiten waren doorslaggevende criteria voor de verzamelaar, en ook een veronderstelde geneeskrachtige werking of een exemplarisch voorbeeld van een soort vonden hun plaats. Daarnaast verzamelde men de 'artificialia': schilderijen, sculpturen, meubels, munten, boeken, sieraden en andere voorwerpen.

Hoe kon een classificatiesysteem worden ontworpen waarin dit alles bijeen gebracht kon worden?

elementen

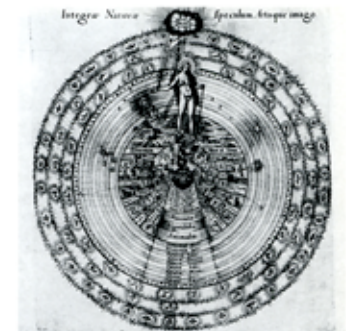
De zestiende- eeuwse 'studiolo' van Francesco I de' Medici kende een dergelijk ingewikkeld ordeningssysteem. De filoloog, historicus en benedictijn Borghini verzorgde de ikonografie voor de vorst in een kleine kamer in het Palazzo Vecchio te Florence. De collectie van naturalia en artificialia werd bewaard in kasten waarop voorstellingen uit Plinius' 'Naturalis Historia' inzicht gaven omtrent de inhoud van de kasten. Op één van de kastdeuren was bijvoorbeeld de banketscene van Polycratus te zien. Plinius beschreef dat Polycratus een ring met een edelsteen in zee gooide om Fortuna te behagen.

Later werd tijdens een banket een vis geserveerd met dezelfde ring in zijn maag. Zonder een edelsteen op de schildering te zien, was het voor de goede verstaander duidelijk dat het hier om een kast met gemmen ging. In de classificatie van kunst en natuur werd mythologie aangevuld met de vier elementen. Zo hoorde kristal bij lucht, schelpen ressorteerden onder water en glas onder het element

vuur: associatie, vindplaats en produktietechniek waren dus bepalend. In Borghini's universele systeem werden de elementen met elkaar verbonden door de vier kwaliteiten; koud, warm, droog en vochtig (aarde is droog en koud, water is koud en vochtig, lucht is vochtig en warm, vuur is warm en droog). Deze combinaties correspondeerden weer met de vier temperamenten van de mens: melancholische, flegmatische, cholerische en sanguinische personificaties ornamenterden de hoeken van Francesco's 'studiolo'.

arcadische ingewanden

Het verbond tussen kunst en natuur kon ook zonder de klassieken getoond worden. Kunst was niet alleen de spiegel van de natuur, ook de natuur kon tot kunstwerk gemaakt worden. Eén van de meest curieuze collecties waarin naturalia en artificialia tot één geheel werden samengebracht, is waarschijnlijk die van de zeventiende-eeuwse Nederlandse wetenschapper en preparateur Frederik Ruysch. Zijn collectie was wereldvermaard, niet in de laatste plaats omdat Ruysch het 'natte' prepareren had verfijnd en als één van de eersten aderstelsels wist te verharden door middel van injecties. Toen Tsaar Peter de Grote de preparateur in 1697 bezocht, vond hij een door Ruysch gebalsemd kindje zo ontroerend en levensecht, dat hij voorover boog en de kleine een kus gaf. De Tsaar kocht verder 2.000 anatomische objecten, waar hij zijn aanzienlijke collectie in de Hermitage mee aanvulde. In deze collectie, die grotendeels nog in Petersburg te zien is, moeten zich hoogstwaarschijnlijk ook een twaalfstal opmerkelijke tableaux-vivants hebben bevonden waarin Ruysch natuur, wetenschap en kunst tot een aanschouwelijk geheel had gesmeed. Hij had al ervaring met het transformeren van zijn studieobjecten tot kunstwerken met eenvoudige moralistische voorstellingen, zoals een schedel van een prostituee, die geschopt wordt door een afgezet been van een baby. In de serie bijzonder geëlaboreerde tableaux-vivants creëerde Ruysch kleine rotslandschapjes van geprepareerde gal- en nierstenen. Voor bosschages gebruikte hij longweefsel. De kleinere door injectie verharde aders deden dienst als gras. Hoofdslagaders werden als bomen gegroepeerd rondom het centrale thema van de voorstelling: temidden van dit arcadische landschap van bloedvaten, ingewanden en ander menselijk weefsel,



Spiegel van de hele natuur en beeld van de kunst, uit: Robert Fludd, *Utriusque cosmi majoris historia*, 1617

stonden de skeletten van foetussen, die hun ongeboren dood beweeenden. Sommigen snotterden in zakdoekjes van geprepareerd buik- of hersenvlies, anderen hadden ééndagsvliegjes in hun hand. Door hun borstkas en heupen kronkelden slangen en wormen, gemaakt van gedraaide ingewanden. Iedere foetus had een eigen vaandel met teksten als: 'O, noodlot, bitter noodlot' of het meer beschouwelijke: 'De tijd vliegt en kan niet herroepen worden'. Dood, ziekte en verminking - én een grenzeloze nieuwsgierigheid - hoorden in de Gouden eeuw bij het alledaagse leven. In de twintigste eeuw zijn ze onzichtbaar gemaakt, weggestopt in ziekenhuizen en medische laboratoria. Hierdoor is onze kijk op het menselijk lichaam veranderd: alleen de oppervlakte ervan verschaft een esthetisch genoegen. Wat onder de huid besloten ligt, zien we als de natuurlijke vijand van licht.

evolutionaire polonaise

In alle zestiende- en zeventiende-eeuwse collecties waren kunst, natuur en wetenschap innig vervlochten. Via beeldende kunst kon de geestelijke en fysieke wereld aanschouwelijk en begrijpelijk gemaakt worden. Het verschil tussen het natuurlijke en het artistieke was ondergeschikt aan het bijzondere van het voorwerp of de positie die het innam in de kosmische ordening. Daar kwam in de achttiende eeuw een eind aan. Aan de ene kant met de introductie van de kunstgeschiedenis als wetenschap door Joachim Winckelmann. Met zijn 'Geschichte der Kunst des Altertums' werd aan kunst plotseling een autonome, stilistische ontwikkeling toegekend. Winckelmann had een even heldere als sombere kijk op de evolutie van kunst: een stijl begint met het noodzakelijke, stroomt door naar het schone en het sterft bij het overbodige. Darwin's natuurhistorische evolutietheorie volgde niet lang daarna. Hij bewees dat God's schepping een fabeltje was. Zijn evolutietheorie begint waar Winckelmann eindigde: het overbodige maakte plaats voor het noodzakelijke. En het 'schone', bij Winckelmann het hoogst bereikbare, was voor Darwin alleen de moeite waard wanneer het de voortplanting van de soort beïnvloedde. Ook in de kunstcollecties verschoof de aandacht van het bijzondere naar het wetmatige: nieuw ontdekte classificeringen als stijlperiode of auteur werden binnen een kunstgeschiedenis geplaatst, van prehistorie tot aan het hedendaagse. Het lineaire karakter werd



verder benadrukt doordat kunst, sinds de loskoppeling van de natuur, alleen nog maar náást elkaar werd gehangen. Een dergelijke opstelling suggereert een evolutionaire ontwikkeling: de bezoeker loopt langs de belangrijkste stijlen en de belangrijkste hoogtepunten door de tijd heen. Parallel hieraan loopt de even bekende als onjuiste afbeelding waarin de overgang van aap naar mens als een evolutionaire polonaise wordt voorgesteld.

white cube

In het museum was God buitenspel gezet, maar een historisch lineaire classificatie was ook niet alles: de oorzaak van de kunstwerken bleef onverklaard. Binnen het historisch kader werd daarom sinds een aantal decennia gepoogd de sensatie van het unieke weer terug te halen. De kunstenaar werd een aparte status aangemeten. Zo kon het goddelijke - in de gedaante van het genie - terugkeren in het museum. In de jaren zeventig werd hiervoor een gepaste inscenering ontworpen: 'The White Cube'. Vloer, muren en plafond werden wit gekalkt, zonlicht werd vervangen door diffuse TL-verlichting en de afstand tussen de schilderijen werd groter. In dergelijke smetvrije levensvreemde musea, die nog steeds overal te zien zijn, kon kunst op haar werkelijke waarde worden geschat. Wat een geschiedenis van beelden was, werd nu de geschiedenis van genieën. Twintig jaar later lijkt de White Cube, gepresenteerd als emancipatie van de kunst, meer op een isoleercel. Daar is pas sinds kort verandering in gekomen: in het Stedelijk

Zaaloverzicht The Physical Self, Peter Greenaway, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam

Literatuur:

Finders, Keepers: eight collectors, R.W. Purcell & S.J. Gould, London, 1992
Verzamelen: van rariteitenkabinet tot kunstmuseum, E. Bergvelt, D. J. Meijers, M. Rijnders, Heerlen, 1993
cat. tent.: The Physical Self, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1991
cat. tent.: De Wereld binnen handbereik, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam, 1992

Colofon
 Ideas of Nature, nummer 4,
 mei 1994
uitgave en productie:
 Artoteek Zuidoost
ontwerp: Victor Levie
foto omslag: B&U
 International Picture Service/
 Hanns Michler, Balzheim,
 Duitsland
druk: Rob Stolk *oplage:* 750
fotografie: Bogers, Dings,
 Edel, Staal, Thompson,
 Stansfield/Hooykaas door
 Peter Edel
overige fotografie:
 de kunstenaars
redactie: Iris Dik, Mira Kho
idee en organisatie:
 Artoteek Zuidoost m.m.v.
 Maaïke Behm, Arianne
 Swier, Maryse van den
 Muysenberg en Marjorie Tijs
 (studenten Culturele Studies
 UvA o.l.v. Wies van
 Moorsel)
*De uitgave werd mede
 mogelijk gemaakt door
 bijdragen van:*
 Bührmann Ubbens Papier
 B.V., Amsterdam
 (300 grs Manteca en 135grs
 Pollux)
 Colorcom B.V., Amsterdam
 Milieu Adviesbureau Eco-
 Control, Zaandam
 Universiteit van Amsterdam
 (Culturele Studies en
 Kunstgeschiedenis)

Museum van Amsterdam heeft de huidige directeur, Rudi Fuchs, enkele zalen in pastelkleuren laten verven. Hij probeert los te komen van het exemplarische van de kunsttentoonstelling. Op zoek naar nieuwe verbanden buiten de reguliere kunstgeschiedenis om, heeft hij naast een overzicht van de installaties van Mario Merz alpenlandschapjes van Giovanni Segantini uit de jaren dertig gehangen, omdat beide kunstenaars uit het Alpengebied komen. Eerder legde hij een verband tussen de schilderijen van Willem de Kooning en Per Kirkeby, omdat hij in beider werk het noordelijk licht zag schijnen. Fuchs probeert als een van de eersten 'het natuurlijke' als criterium weer binnen de kunstpresentatie te brengen. Of het publiek zijn hoogstpersoonlijke associaties kan volgen is minder belangrijk dan het feit dat hij de oude hiërarchie heeft losgelaten.

het menselijk lichaam

Maar het principe kan ook op een voor iedereen inzichtelijke wijze overgedragen worden. Geheel in de geest van de zeventiende-eeuwse Kunst- und Wunderkammer richtte Peter Greenaway in Wenen een tentoonstelling in, getiteld 'Hundred Objects to represent the World'. Dichter bij huis, in Rotterdam, organiseerde hij in 1991 de tentoonstelling 'The Physical Self'. In het Museum Boymans-van Beuningen haalde hij de Wunderkammer nogmaals terug. Hij beperkte zich tot werk uit de collectie van het museum maar bracht daar een verfrissende eigen ordening in aan. Alsof er geen Verlichting heeft bestaan, zette Greenaway de levensstadia en functies van de mens af tegen kunstwerken uit alle periodes, naaktmodellen, designproducten en alledaagse gebruiksvoorwerpen. Het museumbestand werd heringericht op criteria als voeten, handen, man en vrouw, moeder en kind, etcetera. Uiteenlopende voorwerpen als fietsen, brillen, stoelen en bestek werden samen met exemplarische kunstvoorwerpen gerubriceerd onder de rubriek 'tast'. Levende menselijke 'specimen' van verschillende geslachten en leeftijden waren naakt in vitrines tentoongesteld. Omdat het menselijke lichaam de sleutel was tot de tentoonstelling werd ook de bezoeker zelf heel direct betrokken bij de herontdekking van het verbond tussen natuur en kunst.

Introductie 1

Annus Horribilis 2

Iris Dik

Een Natuurlijke Verzameling 8

Maaïke Behm, Arianne Swier,
Maryse van den Muysenberg,
Marjorie Tijs, Iris Dik

Wunderkammer of White Cube? 18

Peter Henkes

Dit nummer verschijnt bij de tentoonstellingen:

‘Annus Horribilis’,

Nicolas Dings

‘Een Natuurlijke Verzameling’

Jan van Arkel, Wout Berger, Marianne van Berlo,
Peter Bogers, Peter Edel, Ton van Gool, Reggy Gunn,
Cary Markerink, Niels Staal,
Elsa Stansfield/Madelon Hooykaas en
Terry Thompson