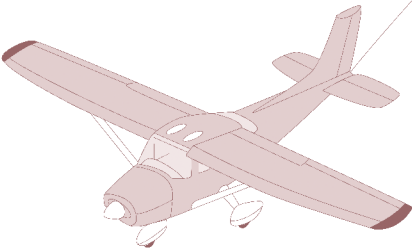




PERFORM PRESENT

The artist's persona

- | | |
|-----|---|
| 003 | REDACTIONEEL
<i>Jesse van Winden & Angela Bartholomew</i> |
| 016 | EEN MANIËRISTISCHE MASKERADE — Agnolo Bronzino, stijl en kunstmatigheid
<i>Chris Askholt Hammeke</i> |
| 030 | SALVADOR DALÍ'S POLITIEKE ENIGMA — De constructie van een persona onder Franco
<i>Anna Schuer McCoy</i> |
| 053 | DE KUNSTENAAR-HELD GAAT IN BAD — De verhuiselijking van de kunstenaarsmythe in
<i>polke/richter richter/polke (1966)</i>
<i>Olivia Tait</i> |
| 074 | PERSONA EN PARADOXEN IN DE PERFORMANCES VAN FEDERICA MARANGONI, 1975-1979
<i>Kelley Tialiou</i> |
| 092 | MASQUERADE — Over publieke personae in een video-installatie door Vermeir & Heiremans
<i>Steyn Bergs & Jesse van Winden</i> |
| 107 | TEMPLATE
<i>Karolin Meunier</i> |
| 115 | SINT DAMIANUS HIRST
<i>Mark Rawlinson & Szu Shen Wong</i> |
| 128 | SAMENVATTINGEN |
-
- | | |
|-----|---|
| 004 | EDITORIAL
<i>Jesse van Winden & Angela Bartholomew</i> |
| 016 | A MANNERIST MASQUERADE — Agnolo Bronzino, Style and Artificiality
<i>Chris Askholt Hammeke</i> |
| 030 | SALVADOR DALÍ'S POLITICAL ENIGMA — Building a Persona under Franco
<i>Anna Schuer McCoy</i> |
| 053 | THE ARTIST-HERO TAKES A BATH: — Domesticating the Myth of the Artist in <i>polke/richter richter/polke (1966)</i>
<i>Olivia Tait</i> |
| 074 | PERSONA AND PARADOX IN FEDERICA MARANGONI'S PERFORMANCES, 1975-1979
<i>Kelley Tialiou</i> |
| 092 | MASQUERADE — On public personae in a video installation by Vermeir & Heiremans
<i>Steyn Bergs & Jesse van Winden</i> |
| 107 | TEMPLATE
<i>Karolin Meunier</i> |
| 115 | SAINT DAMIAN HIRST
<i>Mark Rawlinson & Szu Shen Wong</i> |
| 128 | ABSTRACTS |



PERFORM PRESENT

The artist's persona

PERFORM PRESENT

Redactioneel

Jesse van Winden &
Angela Bartholomew

Dit is het tweede deel van het tweeluik dat *Kunstlicht* over kunstenaarspersonae uit geeft. *Perform Present — The Artist's Persona* focust op de opvoering van personae zowel binnen als buiten het kader van artistieke productie. Waarom kiest een kunstenaar ervoor om zichzelf weer te geven in een zelfportret? Wat verandert er als deze zelfweergave gebruik maakt van het eigen lichaam van de kunstenaar in een performance? En waarin ligt het verschil met vormen van zelfpresentatie die plaatsvinden buiten het speelveld van het kunstwerk?

3

In deze tweede uitgave rondom het thema van de kunstenaar en haar persona onderzoeken we hoe en waarom kunstenaars personae gebruiken in hun artistieke praktijk. Onze eerste uitgave draaide rond een valse tweedeling, en plaatste artistieke praktijken waarin personae door een kunstenaar *opgevoerd* worden, tegenover gevallen waarin haar van buitenaf een persona *opgelegd* wordt. In *Perform Present* bieden we twee nieuwe tegenstellingen aan. Ten eerste: aangezien personae een projectie van het zelf zijn — een performance in de breedste zin van het woord — kunnen ze binnen het kader van de artistieke productie geconstrueerd worden, waar we van een *artistieke persona* kunnen spreken, maar ook daarbuiten, in de 'echte' wereld buiten het kunstwerk, waar we van *publieke personae* kunnen spreken.

Waar performancekunstenaars vaak het lichaam zelf als medium gebruiken, en zo het kunstwerk immanent aan de fysieke aanwezigheid van de kunstenaar lijken te maken, is performancekunst niet de enige discipline waarin deze belichaming van 'de kunstenaar als kunstwerk' naar voren komt. Over de aanwezigheid van de kunstenaar stelde Benjamin Buchloh in 2001 dat de 'action painting' van Jackson Pollock, en de (dankzij foto en film bekende) lichamelijke totstandkoming ervan, aan de schilderkunst een performatieve dimensie heeft gegeven die vervolgens door kunstenaars als Yves Klein en in het bijzonder Joseph Beuys gebruikt en tot spektakel verworden is. Buchloh gelooft dat Beuys de toen extreme positie innam van een kunstenaar die "zichzelf publiekelijk tentoon stelde als subject en zijn handelingen publiekelijk tentoon stelde als spektakel of theater". Wanneer dat gebeurt, blijkt de scheidslijn tussen de persona binnen de artistieke praktijk en het publieke

PERFORM PRESENT

Editorial

Jesse van Winden &
Angela Bartholomew

This is the second of two *Kunstlicht* issues to investigate artists' personae. Entitled *Perform Present — The Artist's Persona*, it focuses on the performance of personae both inside and outside the frame of artistic practice. Why would an artist choose to depict herself in a self-portrait? What changes if that self-depiction makes use of the body of the artist through a performance? And how is this different from a self-presentation that takes place outside the confines of the artwork?

In this, our second issue to consider the topic of the artist's persona, we examine how and why artists use personae in their artistic practices. Our first issue dealt with a false dichotomy, positioning practices in which artists *enact* a persona against practices in which a persona is *imposed* upon artists by outside forces. With *Perform Present* we posit two new oppositions. Given the nature of persona as a projection of the self — as a performance in the broadest sense of the word — it can be constructed within the artistic frame, where we can speak of the performance of an *aesthetic persona*, but also outside the frame in the 'real' world exterior to the work, as a *public persona*.

Performance artists often employ the body as a medium, which suggests that the work of art is immanent in the physical presence of the artist. But performance art is not the only medium in which this embodiment of 'art as artist' occurs. Regarding the presence of performance in painting, for example, Benjamin Buchloh (2001) has made the assertion that Jackson Pollock's gestural 'action painting' endowed the discipline of painting with a performative dimension that was subsequently spectacularized by artists like Yves Klein, and particularly Joseph Beuys. Buchloh contends that Beuys took what was then an extreme position for an artist, "publicly displaying himself as a subject and publicly displaying action as spectacle or theatre". In such a situation the boundary that divides a persona within an artist's practice from aspects of the artist's public life is difficult to detect. A feedback loop takes place between the aesthetic persona and the public one, obscuring the borders of the frame.

leven van de kunstenaar moeilijk te traceren. Een wisselwerking tussen de artistieke persona en de publieke persona vervaagt die grens onophoudelijk.

Een ander aspect dat deze uitgave belicht is dat performatieve kunstvormen doorgaans sterk verband houden met het nu, met het contextuele moment waarin een performance, interventie of anderssoortige uiting plaatsvindt — in het *heden* of het *tegenwoordige*. Zulke artistieke handelingen worden altijd verricht binnen externe, maatschappelijke omstandigheden, en zijn als zodanig altijd verbonden met de wereld waardoor ze omgeven zijn.

In verband daarmee is de tegenwoordigheid van een persoon een randvoorwaarde van performance: het lijkt, op bepaalde uitzonderingen na, moeilijk om van een performance te spreken zonder enige vorm van een aanwezige performer (evenzo zonder de aanwezigheid van een publiek, luidt het vaak).

Daarnaast bestaat er nog een andere samenhang tussen performance en het heden, die verband houdt met de vertegenwoordiging van het zelf; met de min of meer bewuste 'zelfpresentatie' van welk individu dan ook binnen een gegeven sociale situatie. Onze woord- en kledingkeus bijvoorbeeld, inzoverre die zorgvuldig en doordacht in verhouding staan tot onze omgeving en tot wat daar van ons verwacht wordt, kunnen gezien worden als een vorm van acteren of performen. Met zijn baanbrekende werken *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) en *Frame Analysis* (1974) introduceerde socioloog Erving Goffman een 'dramaturgische' wending in de sociale wetenschappen, uitgaande van een notie van het individu als een acteur die speelt voor een publiek, in het theater van het leven, en die zich daarom onophoudelijk presenteert (zolang zij zich niet 'backstage', in de private sfeer, begeeft). Dit bredere begrip van performance is relevant voor deze uitgaven omdat het samenvalt met het spectrum dat artistieke en publieke personae onderling uitmeten: in de duidelijk omlijnde artistieke ruimte van een performance of een kunstwerk in het algemeen, heeft, presenteert, of wordt, het individu een persona in de engere zin. Buiten deze ruimte zal hetzelfde individu meer dan eens 'performen' in de bredere zin, in haar 'tegenwoordigheid' als een publieke persona.

Op deze manier probeert *Perform Present* de persona van de kunstenaar te ontvouwen langs een breuklijn die gemarkeerd wordt door het tegenwoordige (the present), tegenwoordigheid (presence), en zelfvertegenwoordiging (self-presentation).

In deze publicatie verschijnen acht bijdragen van internationale academici en kunstenaars die een artistieke persona, een publieke persona, of beide, behandelen of presenteren. Met het oog op een derde conceptuele tegenstelling — na die tussen zelf aangenomen en van buitenaf opgelegde personae, en die tussen artistieke en publieke personae — is deze uitgave opgesplitst in twee communicerende delen: het eerste stelt centraal wat we *singuliere personae* zullen noemen, terwijl het tweede deel *modelpersonae* behandelt.

It is important to note that performances have a strong connection to the now, to the contextual moment in which the performance takes place—in the *present*. Such an act is always fleeting, inflicted within the circumstances of its performance, and as such a presentation is always involved with the outside, or real world that surrounds it. Another condition of performance is the presence of a person; without a performer of some kind, no performance can exist (nor without the presence of the audience, it has been argued). But there is a third relation of performance to the present: self-presentation, the more or less conscious adaptation of any individual to a given social situation. Our choice of words or clothing, for example, when carefully or strategically considered in anticipation of the benefits they might offer us in a certain situation, or in light of what a given social environment would expect, can be regarded as a form of acting. With his seminal books *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) and *Frame Analysis* (1974), sociologist Erving Goffman initiated a 'dramaturgical' turn in the social sciences, based on the notion that the individual is an actor who performs for an audience on the stage of life and therefore presents herself constantly (that is whenever she is not backstage—the private sphere). This expanded understanding of performance is relevant here because it coincides with the spectrum that public and aesthetic personae constitute: in a clearly confined aesthetic performance the performer has (or becomes) an aesthetic persona, and offstage the same individual may perform in a more general sense, in the presentation of her public persona. *Perform Present* thus unpacks the artist's persona along an axis of performance that is marked by the constants of the present, presence, and the act of presentation.

This *Kunstlicht* publication includes eight contributions by international scholars and artists who discuss or present an aesthetic persona, a public persona, or both. In order to address a third conceptual opposition—after imposed/enacted personae and public/aesthetic personae—this issue is divided into two corresponding parts: the articles that make up the first group forefront what could be considered *singular personae*; while those that make up the second group focus more directly on *model personae*. By distinguishing between these two forms of personae we account for a conspicuous division in how the term is employed in discourse.

Many personae are self-constructed and stylized: singular personae. Salvador Dalí, who is discussed in [Anna Schuer McCoy's](#) essay on the strategic modelling of a public persona, is a prime example. However, despite Dalí's iconic eccentricity and individualism, the different stages of Dalí's public persona can be seen to follow rather specific models, such as 'court painter' or 'Catalan separatist'—as

Dit onderscheid weerspiegelt de — overigens onbenoemd gebleven — twee manieren waarop ‘persona’ begrepen wordt.

De singuliere persona verwijst naar de mobiliserende handeling van het ontwikkelen van een zelfgemaakt, gestileerd, geheel geïndividualiseerd figuur. In Anna Schuer McCoys bijdrage, waarin ze het strategisch modelleren van een publieke persona bespreekt, komt het ogenschijnlijke schoolvoorbeeld van (de creator van) een singuliere persona aan bod: Salvador Dali. Echter, ondanks Dali’s iconische excentriciteit en individualisme, blijkt zijn veelvormige publieke persona juist ook door middel van *modelpersonae* te begrijpen: geleende motieven en modellen, zoals ‘de hofschilder’ of ‘de Catalaanse separatist’, zoals Schuer McCoys analyse aan het licht brengt. Zo zien we dat individuen een singuliere persona kunnen creëren, maar dat anderzijds modelpersonae zo’n individu doorgaans onmiskenbaar vormgeven.

7 Zowel kunstenaars als ‘niet-kunstenaars’ gebruiken bestaande, herkenbare stereotypes en modellen als sjablonen om hun imago vorm te geven. Stereotypes als de ‘dandy’, het ‘wonderkind’, of de ‘tragische romanticus’, zijn beladen met connotaties die de blik op een kunstenaar, en de blik van de kunstenaar, zullen beïnvloeden. Deze abstracte, vrij beschikbare semantische structuren benoemen we hier als *modelpersonae*. Een *modelpersona* is niet gebonden aan een particulier individu maar is — in de definitie van wetenschapshistorici Lorraine Daston en H. Otto Sibum (2003): “een culturele identiteit die tegelijkertijd het individu in lichaam en geest modelleert, en een collectief met een gedeelde, herkenbare verschijningsvorm.” Het kan voordelig en productief zijn om gezien te worden en jezelf te zien als bijvoorbeeld een ‘feministische kunstenaar’, maar het is ook een afgekaderd en soms vervormend stereotype. De *modelpersonae* die we bewust of onbewust belichamen, zijn als Butleriaanse scripts die we herhalen en reproduceren om ons ‘unieke’ zelf vorm te geven.

Het artikel van Kelley Tialiou, dat de performances van Federica Marangoni bespreekt, begeeft zich precies op het snijvlak van deze tegenstelling, en scheidt daarmee de twee groepen bijdragen. Tialiou bespreekt hoe Marangoni in haar performancekunst de *modelpersona* waarmee ze zichzelf identificeert en waardoor ze geïdentificeerd wordt (‘vrouw’), strategisch opvoert middels twee tegenstrijdige personages die op elkaar inwerken. In het aldus ondermijnen van haar *modelpersona*, baant haar singuliere kunstenaarspersona zich een weg naar de oppervlakte. Binnen het geheel van deze publicatie vormt Tialiou’s analyse van Marangoni’s werk een centraal evenwicht waaraan het schetsmatige en uiteindelijk onjuiste karakter van het analytisch bruikbare onderscheid tussen singuliere persona en *modelpersona* kan worden afgemeten.

Daarnaast zijn we wederom verheugd het werk van Bill Burns te tonen op de omslag en binnenin deze editie. Burns’ serie van *bobble heads*, gemaakt naar de beeltenis van beroemdheden uit de kunstwereld, speelt met

Schuer McCoy's analysis shows. Simply put, subjects sometimes create (singular) personae, but (model) personae also shape the subject.

Most subjects (artist and non-artists alike) use existing, recognizable stereotypes and models as templates to shape their public images. Stereotypes such as the 'dandy', the 'child prodigy', or the 'tragic romantic' are laden with presuppositions that impact how the artist is identified, and how the artist identifies. These abstract, free-floating semantic structures can themselves be thought of as *model personae*. A model persona is not bound to any particular individual, but, as historians of science Lorraine Daston and H. Otto Sibum (2013) argue: "the persona [is] a cultural identity that simultaneously shapes the individual in body and mind and creates a collective with a shared and recognizable physiognomy." For example, while being considered a 'feminist artist' has the benefits of belonging and identification, it also has consequences, such as being pigeonholed. The model personae we all perform, consciously or not, are like Butlerian scripts that we (usually willingly) reiterate and reproduce.

Taking the central position of the issue and dividing contributions that foreground singular personae from contributions that focus on model personae, is Kelley Tialiou's article on the performances of Federica Marangoni. Marangoni uses a model persona with which she identifies and is identified (as 'woman') by performing it strategically in two contradictory characters, each acting upon the other. In so doing Marangoni subverts her model persona. In the structure of this publication this aesthetic — but simultaneously genuine — artist's persona forms the central anchor that problematizes the ultimately false dichotomy between singular and model personae.

Additionally we are once again pleased to feature the work of Bill Burns on our cover, and throughout the issue. Burns' series of bobble heads, made in the likeness of art world celebrities, allude to the iconic quality of prominent curatorial figures. On the cover of this issue the identity of the bobble head has been censored, (allegedly) at the request of the celebrity curator in whose image it was made. It demonstrates the extent to which those in the public eye strive to effectively shape their personae — notably, in this case, by eliminating the production of a portrait. Marking the conceptual units in the issue, Burns' work extends beyond the personae of figures that are linked to art institutions to consider how an artist's persona is embodied through name alone — an objectification of persona that can be inflicted by the artist's practice or by external stakeholders.

The contributions in *Perform Present* enter into a dialogue with one another. We introduce them here in the order they appear. In the initial article of the issue Chris Askholt Hammeken shows how Agnolo

het iconische karakter van prominente curators. De identiteit van de *bobble head* op de cover is gecensureerd, naar verluidt op verzoek van de befaamde curator om wie het te doen is. Het illustreert de mate waarin zij die onder de auspiciën van het publieke oog staan, proberen hun personae vorm te geven — in dit geval, door het verhinderen van de productie van een portret. De verdere hier opgenomen werken van Burns bakenen de verschillende conceptuele kaders van *Perform Present* af, en behandelen de manier waarop een persona volledig belichaamd kan worden door haar naam. Zowel het individu als andere belanghebbenden kunnen hierin bepalend zijn.

De bijdragen in *Perform Present* gaan met elkaar in dialoog. Daarom introduceren we ze hier in volgorde van verschijning. In het eerste artikel laat Chris Askholt Hammeken zien hoe Agnolo Bronzino's *Portret van een jongeman met boek* de persona van de kunstenaar zelf uit de doeken doet, ook al is deze niet in directe zin onderwerp van het portret. In lijn met het zestiende-eeuwse maniërisme laat de figuur, door middel van een gestileerde onbestemdheid van voorkomen en postuur, de persona van de kunstenaar naar de voorgrond treden en onderwerp van de voorstelling worden. Het werk verweeft de kunstenaar met het model op een enkel doek — een zelfportret binnen een portret.

Waar Hammekens analyse de vraag stelt of de persona van een kunstenaar herleid kan worden op basis van het kunstwerk, situeert Schuer McCoy een overbekende artistieke persona, Salvador Dalí, binnen een historische context, en traceert de neerslag van die context in het oeuvre van de kunstenaar. In haar bespreking van zijn veelvormige persona suggereert ze dat Dalí's 'gespleten' persona hem, in de socio-politieke context van Spanje tijdens Franco's regime, de middelen bood om een zeer precaire politieke situatie te navigeren, en zelfs een hoge mate van onafhankelijkheid te behouden.

Dalí's hoogst iconische, artificiële persona vertoont parallellen met die van Joseph Beuys. Olivia Tait beschrijft hoe het kunstenaarsboek van Sigmar Polke en Gerhard Richter *polke/richter richter/polke*, speelt met artistieke stereotypen en commentaar levert op pompeuze en zelfingenomen personae — zoals Beuys begrepen kan worden. In een collage van zelfportretten, ogenschijnlijk onverhoedse foto's uit hun persoonlijke leven, en een tekstcollage, becomingentariëren Polke en Richter de vervaardiging en de functie van artistieke personae in het naoorlogse Duitsland. Hun geparodiëerde versies van zichzelf vormen niet alleen een culturele en institutionele kritiek, maar zijn tegelijk een knipoog naar hun eigen publieke personae.

In het eerder genoemde artikel over Federica Marangoni's performances van Kelly Tialiou wordt de spanning tussen publieke en artistieke personae op de spits gedreven. Marangoni nam twee tegenovergestelde personae aan: die van 'vrouwelijk' slachtoffer en die van 'mannelijke' agressor, in een politiek statement tegen de objectivering van vrouwen. Significants aan deze performance is dat de kunstenaar tegelijkertijd twee rollen vervult die op

Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* divulges information about the persona of the artist even though he is not the historical figure featured in the portrait. Through the stylized obscurity of the appearance and posture of the sitter Bronzino's personal approach becomes the subject of the work. The painting thus interweaves the artist with the sitter on a single canvas: a self-portrait within a portrait.

While Hammeken's analysis asks if the artist's persona can be observed in a work of art, Schuer McCoy considers an artist's infamous public persona in light of historical events, and points to its reflection in several works. In her discussion of the multifaceted persona of Salvador Dalí, Schuer McCoy suggests that in the specific socio-political conditions of Spain during the Franco regime Dalí's divided persona provided him the possibility to navigate and retain a great deal of autonomy in a highly precarious political situation.

The highly iconic, artificial persona of Dalí is structurally comparable to that of Joseph Beuys. Olivia Tait describes how the artists' book *polke/richter richter/polke* plays with and critiques artistic stereotypes, reacting against pompous, overindulgent personae such as the one associated with Beuys. Blending posed images of the artists and ostensibly candid shots from their private lives with a text collage, Sigmar Polke and Gerhard Richter comment upon the production and function of artistic personae in post-war Germany. These self-parodies do not only perform a cultural critique, but are also a self-mocking wink at their own public personae.

The tension that exists between a public persona and an aesthetic persona is resolved in Tialiou's aforementioned essay on the performances of Federica Marangoni. Marangoni adopted two seemingly contradictory personae as a 'feminine' victim and a 'masculine' aggressor to make a political statement against the objectification of women. Significant in this performance is the fact that the artist simultaneously fulfilled two roles that inflicted agency upon one another, a commentary on the very act of playing a part in society.

Masquerade, the most recent multichannel film installation by Vermeir & Heiremans, can also be considered a commentary on playing a part. In this case, however, the parts are played in the art world. The strategically aestheticized personae that emerge in the work are distinct from the artists' — and the other actors' — public personae. The artists are mute, submissive versions of themselves, a living corporate identity, fulfilling the expectations of a world in which high finance and real estate are increasingly connected to artistic practice. The remaining characters included in the work are mainly non-actors — people working (or serving roles) in the art world, but their social and professional roles are shifted thus resulting in a series of highly codified personifications that act in a parafictional masterpiece.

elkaar inwerken, hetgeen in zichzelf een commentaar is op ons maatschappelijke rollenspel.

De meest recente meerkanaals filminstallatie van Vermeir & Heiremans, *Masquerade*, kan in zijn geheel gezien worden als een commentaar op het spelen van een rol, maar hier specifiek binnen de kunstwereld. In dit werk zijn de personages strategisch geësthetiseerde personae die verschillen van de publieke personae van de kunstenaars en van de andere acteurs. De kunstenaars voeren zichzelf op als stemloze en dienstbare versies van zichzelf: een vleesgeworden handelsmerk dat figureert in een kunstwereld waar de financiële en vastgoedmarkt steeds dieper in de artistieke praktijk doordringen. De meeste andere personages zijn gespeeld door mensen die in de kunstwereld werken of er op een of andere manier een rol in vervullen. Hun artistieke personae lijken gedraaid of gespiegeld ten opzichte van hun sociale en professionele posities, wat resulteert in een reeks uiterst gecodeerde personificaties die zich uitspelen in een parafictioneel meesterwerk.

Deze esthetisering van de publieke persona zien we terug in een andere kunstenaarsbijdrage, die van Karolin Meunier. Haar werk onderzoekt wat ze in haar bijdrage beschrijft als *templates* (sjablonen), vergelijkbaar met wat we hierboven kaderden als 'modelpersonae'. Haar bijdrage bouwt textueel voort op bestaand videowerk van haar hand, met een professionele actrice. In dit werk worden ingesloten vormen van zelfpresentatie in scène gezet. De actrice geeft ruimte aan haar professionele persona en reflecteert op het poseren en acteren als vormen van handelen, maar spreidt daarnaast een artistieke persona tentoon, waarin ze verschillende vormen van zelfpresentatie dramatiseert, zoals gecast worden, flirten of een zakelijke houding aannemen. Met een enorme gelaagdheid verkent het werk aldus het spectrum dat uitgesponnen kan worden tussen een volledig spontane handeling en een binnen een artistiek kader geënceneerde handeling. Bovendien heeft Meunier de pagina's van haar bijdrage in deze uitgave mede vormgegeven, om zo ook de typografische sjablonen en modellen van *Kunstlicht* onder de loep te nemen. Met een omweg kaart ze zo de structurerende, transformerende tangenten aan van institutionele kaders waarbinnen artistieke praktijk mogelijk gemaakt, maar ook mede gevormd wordt. Inzoverre dat ook voor ons als wetenschappelijk kunsttijdschrift geldt, hopen we dat we dat goed doen. (Aldus, inderdaad, ons redactionele persona.)

In het laatste artikel van deze editie komen we terug op het thema van het zelfportret. Mark Rawlinson en Szu Wong bespreken het werk van een kunstenaar die als geen ander bekend staat om het kapitaliseren van zijn publieke imago: Damien Hirst. In Hirsts twee vroegste zelfportretten presenteert de kunstenaar niet de persona van de kunstenaar-ondernemer die we inmiddels van hem verwachten, maar een intieme, persoonlijke weergave van zichzelf in verhouding tot zijn biografische achtergrond. De auteurs, werpen zich op Hirsts biografie, zijn zelfportretten, en de eigenschappen van een specifiek modelpersona, 'de' farmaceut.

The aestheticization of public personae links this article to Karolin Meunier's contribution, in which patterned modes of self-presentation are theatrically staged. Meunier's work is committed to investigating what she calls templates, which bear a strong resemblance to what we have called 'model personae'. In a textual contribution, Meunier expands upon an existing video work. Directed by the artist, the video features an actress exposing her professional persona, reflecting on the act of posing and acting; and her aesthetic persona, through which she performs a dramatization of the self-presentation of a subject — flirting, acting business-like, and so on. The layers are many, and the work reveals the spectrum that exists between a fully spontaneous act and one staged in an aesthetic framework. In a further move, Meunier has co-designed the pages of her contribution in order to present and perform *Kunstlicht's* own design templates. Inversely, this intervention can be seen as a commentary on the patterning, transformative agency of the institutional framework that fosters artistic practice whilst determining it. If we, as editors of an art journal, do so we hope to do it well. (Yes, that is our editorial persona speaking.)

At the end of the issue, returning to the topic of self-portraiture and persona, Rawlinson and Wong look to the work of one of the artists best known for capitalizing on his public image: Damien Hirst. In some of Hirst's earliest self-portraits, the artist presents not the entrepreneurial persona we have come to expect, but an intimate, personal portrayal of the artist in connection with his real life biography. The authors delve into the semantics of Hirst's biography, his self-portraits, and the particularities of a single model persona, 'the' pharmacist.

12

Perform Present and *Impose Enact* can be studied and kept together as two volumes that discuss the chief notions, concepts, and problems posed by the phenomenon of the artist's persona. This is an incredibly rich and complex field connected to various fields of practice and research. Much has been written on performance, artists' lives, and identity construction, but rarely from more than one perspective, and rarely using the networked notion of persona. With these two publications *Kunstlicht* intends to bring together some of the most relevant thinking on the matter, as well as develop our own.

Kunstlicht thanks all those who contributed to this issue and welcomes Samantha Edens to the board of editors.

On behalf of the editorial board,
Jesse van Winden & Angela Bartholomew

Perform Present en *Impose Enact* kunnen gezamenlijk gezien en bestudeerd worden als twee bundels die de meest belangrijke begrippen, concepten en problemen bespreken die de kunstenaarspersona met zich meebrengt. Het is een rijk en complex onderzoeksveld, dat verband houdt met andere, zowel voor de hand liggende als onverwachte onderzoeksgebieden en praktijken. Hoewel de literatuur over performance, kunstenaarslevens en identiteitsconstructie uitgebreid is, gebeurt dat zelden vanuit meer dan een perspectief en zelden met gebruik van de rijkgeschakeerde notie van persona. Bovendien is deze schakering nauwelijks voor zich in kaart gebracht. Met deze twee publicaties wil *Kunstlicht* zowel een aantal van de meest relevante invalshoeken samenbrengen als een eigen visie op dit veld verder ontwikkelen.

Kunstlicht bedankt iedereen die bijgedragen heeft aan deze uitgave en verwelkomt Samantha Edens als nieuw lid van de redactie.

Namens de redactie,
Jesse van Winden & Angela Bartholomew

Vertaling — Casimir Cleutjens & Jesse van Winden

Those who have wronged me.

Maria Lind
Denn Lowrey
Maureen Palay
Matthien Pigg
Daniel Buchholz
Gavin Brown
Hon Hansen

Julita Aranda
Nicolai Wallner

Those in

Hans Ubric
Ralph R
Okwui En
Roselee L
Hon Hansen
Jerry Sal
Levona Bl

whom I still hold hope.

in Christ Massimiliano Sisti

egoff Adam Weinberg

ewer Beatrix Ruf

Toldberg Chris Manning

W

thy

asrick

Bill Burns, *Those who
have wronged
me and those in
whom I still hold
hope*, 2014-2015.
krijt op schoolbord,
200×160 cm.

Bill Burns, *Those who
have wronged
me and those in
whom I still hold
hope*, 2014-2015.
Chalk on chalkboard,
200×160 cm.

EEN MANIËRISTISCHE MASKERADE

Agnolo Bronzino, stijl en kunstmatigheid

Chris Askholt Hammeken

Met Agnolo Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* als onderwerp identificeert Chris Askholt Hammeken parallellen tussen de persona van de kunstenaar en zijn oeuvre. Hij laat zien waarom de mysterieuze en gekunstelde eigenschappen van het portret het verleidelijk maken Bronzino's eigen persona in het werk af te tekenen.

16

A MANNERIST MASQUERADE

Agnolo Bronzino, Style and Artificiality

Chris Askholt Hammeken

Taking Agnolo Bronzino's sixteenth-century painting, *Portrait of a Young Man with a Book* as the object of his analysis, Chris Askholt Hammeken identifies continuities that exist between the persona of the artist and his oeuvre. He argues that the enigmatic and artificial quality of the young man featured in the portrait makes it possible to project Bronzino's own persona into the work.

Zestiende-eeuwse kunst draagt een groot bewustzijn van stijl uit, en past haar stijl gemakkelijk aan. Een duidelijke nadruk op kunstmatigheid en een fascinatie voor constructie scheppen een speels soort bedrieglijkheid. Vreemde overdrijvingen en kunstmatigheden breken de regels van de gangbare werkelijkheid en geven de toeschouwer een gevoel van ambiguïteit.¹ Met Agnolo Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* als onderwerp van mijn analyse wil ik een aantal parallellen tussen de persona van de kunstenaar en de eigenschappen van een werk ontrafelen. Deze parallellen worden gevormd door zestiende-eeuwse opvattingen over stijl, hoofsheid en ornament. Als het construeren van een persona het centrale vraagstuk van het portretgenre is, dan maken Bronzino's maniëristische portretten hun kunstmatige en gepolijste karakter zichtbaar door een deconstructie van dit genre. Zijn portretten pretenderen niet een specifiek persoon voor te stellen, maar lijken er genoeg in te scheppen om het onderwerp te verhullen achter een bevreemdend vertoon van stijl en technische vaardigheid. Niettemin heeft men Bronzino's persoonlijkheid willen zoeken in zijn kunstwerken. In de loop van mijn analyse spits ik dit vraagstuk toe op geschilderde grotesken, het motief van het masker en het concept *sparagmos*, dat ik hier inzet als een theoretische modus om het overlappen van de kunstenaar en zijn werk zichtbaar te maken.

MARMEREN LICHAAM

In Florence, tijdens het midden van de zestiende eeuw, maakte Agnolo Bronzino (1503-1572) het ene hofportret na het andere, en al deze portretten tonen statische, verstarde figuren die het midden houden tussen gereserveerde koelheid en innemende charme. De kunstmatigheid van deze mysterieuze marmerachtige figuren zit diep, zowel in hun poses als in hun gelaatsuitdrukkingen. Met name in zijn vele portretten van jonge mannen lijkt het vlees uit steen gehouwen, een indruk die nog versterkt wordt wanneer een architecturale omgeving de geportretteerde

Sixteenth-century art shows a direct awareness of style and an ability to adapt style to different circumstances. There is an emphasis on artificiality and a fascination with methods of construction, often capable of provoking a playful sense of deceit. As such, strange exaggeration and curious artifice time and again break with the laws of physical reality to create a sense of ambiguity in the mind of the spectator.¹ With Agnolo Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* as the subject of my analysis I wish to unravel certain continuities between the persona of the artist and the attributes of a work. These continuities are shaped by sixteenth-century questions of style, courtiership, and ornamentation. If constructing a persona is the main problem for the genre of portraiture, Bronzino's mannerist portraits make visible their artificial and polished character through deconstruction of the very genre. His portraits do not claim to present a specific figure, but rather revel in disguising the subject through puzzling displays of stylishness and technical skill. Nevertheless, Bronzino's personality traits have been read through his artworks, and throughout my analysis I frame this problem through a discussion of grotesque imagery, the motif of the mask, and the concept of *sparagmos*, which I evoke as a theoretical mode to perceive the interweaving of artist and work.

MARBLE BODY

In mid sixteenth-century Florence, Agnolo Bronzino (1503-1572) created one courtly portrait after another with statuary figures that seem petrified, teetering between cold aloofness and captivating charm. Marmoreal and mesmerizing, the artificiality of the figures runs deep, in bodily pose as well as facial expression. Especially in his many portraits of young men, the flesh appears as if it were carved from stone, a sense

omlijst. De jongeman in het *Portret van een jongeman met een boek* (1534-1538) is gezeten tussen houten meubelstukken waarin grotesken gesneden zijn. Zijn pose doet denken aan een sculpturale contrapost, en de achtergrond bestaat uit sierlijke architectuur (afb 1).² Op het eerste gezicht lijkt zijn gelaat een masker zonder emotie: koud en hard als staal. Maar dit ijzige beeld smelt langzaam weg na de ontdekking dat de idealisering niet totaal is. De geportretteerde lijdt aan strabismus: hij weigert direct oogcontact met de toeschouwer. Eén oog kijkt weg, terwijl het andere gefocust blijft. Dit schele oog maakt hem des te interessanter. Doordat hij zich niet op één punt kan richten, straalt hij een dubbelzinnigheid uit die afwijkt van de stijve, doodse, marmeren, maskerachtige gezichten die Bronzino's portretten zo vaak sieren.

Het is waarschijnlijk deze raadselachtigheid die het portret zo aantrekkelijk maakt: het maakt de jongeman interessanter en de toeschouwer wordt uitgenodigd hem te lezen als een open boek. Toch blijft de identiteit van de geportretteerde, ondanks de vele suggesties die zijn gedaan, onbekend.³ De merkwaardige blik van de figuur draagt bij aan het raadsel van zijn gemaskerde persona, evenals de verscholen, sombere ruimte die hem omringt. Verborgen in dit geheimzinnige vertrek geeft de gereserveerde en afstandelijke jongeman, afgezien van zijn ongrijpbaarheid, niets van zichzelf bloot. Niet in staat om ons te identificeren met de psychologische uitdrukking van deze figuur, resten ons enkel zijn gebaar, pose, kleding en de omringende objecten om hem te interpreteren. Opvallend is de eigenaardige wijze waarop hij de gesloten dichtbundel vasthoudt, die deze ongrijpbaarheid alleen maar lijkt te benadrukken. Met zijn blote hand leunt de figuur op een boek, waarbij hij zijn wijsvinger tussen de bladzijden klemt terwijl de rest van zijn vingers in een ongemakkelijke houding het boek dichthouden. Het gebaar roept de suggestie op dat de jongeman niet volledig 'gelezen' kan worden, en slechts een vluchtige passage van zichzelf laat zien. De drang om de identiteit van de jongeman te achterhalen was zo groot dat kunsthistorici als Craig Hugh Smyth en Charles McCorquodale speculeerden dat het wellicht een zelfportret van

that is further enhanced when an architectural setting encompasses the figure. With ornate architecture as a backdrop, the young man in the *Portrait of a Young Man with a Book* (1534-1538) is situated among wooden furniture with carved grotesque decoration, and turned in an elegant pose reminiscent of a sculptural *contrapposto* (fig. 1).² At first glance, his face appears like an emotionless mask: cold and hard as steel. But the icy projection slowly melts when one discovers that the idealization is incomplete. Suffering from the condition known as strabismus, the sitter resists direct and immediate eye contact with the beholder. One eye wanders astray, while the other stays focused. His lazy eye makes him ever the more interesting. Prevented from gazing at a fixed point, the vibrant eyes of the sitter carry a sense of ambiguity that deviates somewhat from the stiff, deathlike masks of marble otherwise so characteristic of Bronzino's portraits.

This uncanny vagueness is perhaps what makes the portrait so alluring; the young man is made more intriguing and he invites the viewer to read him like an open book. Yet despite many suggestions as to the identity of the sitter, it still remains unknown.³ The divergent eyes of the figure contribute to the enigma of his masked persona, as does the clandestine and sombre niche that frames him. Concealed in a secret space, detached and reserved, the young man betrays nothing about himself except this uncanny elusiveness. Unable to identify with his psychological expressions, we are left to interpret the figure through his gesture and pose, his dress, and the items that surround him. His awkward handling of a closed poetry book might stress this impenetrability. With his bare hand the figure leans on a tiny book that serves as a plinth, pressing one finger tightly between its pages while the others uneasily hold the book closed. The gesture gives rise to the suggestion that



afb. 1

Agnolo Bronzino, *Portret van een jongeman met een boek*, 1534-1538, olieverf op paneel, 95,6×74,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, New York.

fig 1

Agnolo Bronzino, *Portrait of a Young Man with a Book*, 1534-38, oil on panel, 95.6×74.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, New York.

de kunstenaar is.⁴ Maar het karakter van de geportretteerde is even ongrijpbaar als Bronzino's persona en op zo'n manier geschilderd dat het kunstmatige extra wordt benadrukt en de verftoets onzichtbaar blijft.

HOFMEESTER VAN ZIJN HAND

De biografische benadering in de kunstgeschiedenis legt gretig verbanden tussen de kunstenaar en zijn oeuvre. Er wordt in dat geval verondersteld dat de persoonlijkheid en biografie van de kunstenaar op een bepaalde manier overeenstemmen met zijn stijl.⁵ Een Florentijns gezegde uit de vijftiende eeuw dat ook in de eeuwen daarna nog veel gebruikt werd stelt dat elke schilder zichzelf afbeeldt — 'ogni pittore dipinge se'. Dit idee sluit aan op de retorische discussie over persoonlijke stijl en maakt duidelijk dat kunstenaars, of ze het willen of niet, in hun werk aanwezig zijn.⁶ Vanaf het midden van de zestiende eeuw krijgt het gezegde veel navolging en wordt het expliciet gerelateerd aan Giorgio Vasari's kunstenaarsbiografieën, *Vite*, waarin karaktereigenschappen als excentriciteit, angst, melancholie en extase worden gerelateerd aan artistieke creatie.⁷

Over Bronzino's biografie is weinig bekend. Afgezien van enkele feiten uit Vasari's tekst over zijn leven, en informatie uit brieven en artistieke opdrachten is zijn persoonlijkheid even raadselachtig als de figuren in zijn portretten. Hij werd geboren als Agnolo di Cosimo en nam pas later in zijn carrière de bijnaam 'Bronzino' aan. Hoewel de naam zou kunnen verwijzen naar zijn bronskleurige haar of zijn donkere huidskleur doet deze ook denken aan de sculpturale behandeling van de figuren in zijn schilderijen.⁸ Deze laatste connotatie is bovendien interessant omdat het Bronzino's leven en werk aan elkaar koppelt. Zijn schildertechniek wordt onderdeel van zijn identiteit, die op haar beurt een artificiële bijklank krijgt, waardoor Bronzino's persona naar voren komt in de verstarde figuren van zijn schilderijen. Zij worden waargenomen als kenmerkend voor zijn *persoonlijke* stijl.

the young man cannot be fully read, but merely glimpsed in a concealed passage. The desire to unmask the young man has nevertheless gone so far as to give rise to art historians such as Craig Hugh Smyth and Charles McCorquodale speculating that this must be the artist's self-portrait.⁴ But the elusive character of the figure in the portrait is just as elusory as the artist's persona, painted to emphasize artificiality and to conceal its own brushstrokes.

STEWARD OF HIS HAND

The biographical branch of art history revels in drawing connections between artist and oeuvre. The assumption is that an artist's style, personality, and biography are somehow aligned with one another.⁵ A Florentine saying from the end of the fifteenth century, that would remain popular in the decades to follow, held that every painter depicts himself — 'ogni pittore dipinge se'. This suggestion relates to rhetorical discussions of personal style and denotes that artists involuntarily appear in their own works.⁶ From the middle of the sixteenth century, the saying takes on positive implications and relates explicitly to Giorgio Vasari's artist biography, *Vite*, in which eccentricity, agony, melancholy, or ecstasy are noted as character traits connected with artistic creation.⁷

Bronzino's biography is scarce. Aside from a few facts from Vasari's account of his life, and from letters and artistic commissions, his personality is as indecipherable as the remote figures in his portraits. Born Agnolo di Cosimo, he adopted the nickname 'Bronzino' only later in his career. Although it might have been suggestive of his bronze-coloured hair or his dark complexion, the name also connotes the sculptural treatment of figures in his paintings.⁸ The latter suggestion is the more interesting,

Zijn meester, Jacopo Pontormo, had een grote invloed op Bronzino, net als hij later zelf van groot belang was voor zijn bekendste leerling Alessandro Allori. Bronzino's stijl is dan ook zichtbaar in de hand van menig kunstenaar, maar blijft tegelijkertijd uniek en persoonlijk.⁹ De zestiende-eeuwse Italiaanse kunst die op de renaissance volgde wordt gekenmerkt door een sterk zelfbewustzijn en nabootsingsdrang, en zou door twintigste-eeuwse kunsthistorici in een soort expressionistisch bewustzijn 'maniërisme' genoemd worden. De term vindt zijn oorsprong in het begrip *maniera*, dat stijl betekent. Het wordt gebruikt als aanduiding voor de artistieke verbeeldingskracht en creativiteit die worden geprezen in en verlangd van een kunstwerk in de zestiende eeuw, maar verwijst tevens naar persoonlijke eigenschappen die tot uiting komen in de perfectie van een galante houding, uitstraling en goede manieren aan het hof.¹⁰ Stijl is dus een kwaliteit die kan worden toegeschreven aan zowel een persoon als aan een kunstwerk, waardoor een merkwaardig verband en samenhang kan worden gecreëerd tussen kunstenaar en werk.

Willibald Sauerländer schreef ooit dat de term 'stijl', via *stilus*, etymologisch verwijst naar de functie van een pen als schrijfmiddel. In de antieke retoriek is het een benaming voor een systeem van literaire classificaties die worden beheerst door voorschriften, regels en normen. Pas veel later is de term in verband gebracht met originaliteit en individualiteit, en als een persoonlijke eigenschap die geheel in lijn is met Baldassare Castiglione's boek, *Il Libro del Cortegiano* uit 1528, over de beheersing van etiquette en hoffelijkheid. Deze tweevoudige lezing van de term, die enerzijds vernieuwing behelst en anderzijds normering en classificatie inhoudt, veroorzaakt verwarring. Zo zullen er altijd meerdere stijlen in een periode bestaan simpelweg omdat kunstwerken nooit zo eenduidig zijn dat ze binnen één classificatie vallen. Stijlen zijn altijd geworteld in andere stijlen, *ad infinitum*.¹¹ Hetzelfde geldt voor de stijl van een kunstenaar, die met de tijd kan veranderen of zelfs in het geheel niet bestaat. In Castiglione's boek wordt nog een belangrijke term genoemd in relatie tot de etiquette aan het hof: *sprezzatura* is een aanduiding voor het vermogen om

inasmuch as it aligns Bronzino's life and work. His artistic technique becomes part of his identity, which in turn is given artificial flair, letting Bronzino's persona breathe within the cold surfaces of his figures. They become signatures of his personal style.

Highly influenced by his master, Jacopo Pontormo, and later to have an impact on the work of his most famous pupil, Alessandro Allori, Bronzino's style traverses the hands of different artists, yet remains unique and personal.⁹ As part of what early twentieth-century art historians affected by an expressionist mode of sensibility would term Mannerism, sixteenth-century Italian art following the Renaissance is self-conscious and imitative. Mannerism derives from the word *maniera*, which means style. It is a quality used to describe those concerns with artistic imagination and invention that are praised and desired in sixteenth-century works of art. But it is also a personal attribute sought through the perfection of polite conduct, appearance, and manners at court.¹⁰ Style is a quality that can be ascribed to personal being as well as work of art, whereby a curious connection and continuity is created between artist and oeuvre.

As Willibald Sauerländer famously has noted, the etymology of the term *stilus* refers to the pen as a tool for writing. In ancient rhetoric it denotes a system of literary classification, dominated by prescripts, rules, and norms. Only later is the concept of style understood in connection with originality and individuality, and as a personal attribute much in vogue with Baldassare Castiglione's book on the art of courtesy and etiquette, *Il Libro del Cortegiano*, from 1528. It is this double-faced combination of innovative aspects on the one hand, and norms and classifications on the other, which generates confusion. There will always be several styles in a period, simply because artworks are never so uniform that they easily fit into one rubric: styles will be found nested in styles, *ad infinitum*.¹¹ The same goes for the style of an

iets moeilijkjes gemakkelijk te doen lijken. Het duidt op een zekere nonchalance die de kunst van het verhullen van het artistieke accentueert.¹² Wanneer kunstenaarspersona's vervlochten zijn met portretten die ze hebben geschilderd en vice versa, treedt *sprezzatura* op als een sluier die het moeilijk maakt om de identiteit van de geportretteerde — en de kunstenaar — te ontcijferen. Verhuld veinzen schept afstand.

Het handschrift, of de tekening op zich, toont de signatuur van de kunstenaar en is daarmee op romantische wijze verbonden aan diens persoonlijke stijl. De lijn als de basis van kunst is terug te vinden in vele verhalen en mythes over de historie van de schilderkunst.¹³ Ook dankzij zijn toets en creatieve vondsten wordt de stijl van een kunstenaar herkenbaar. In Bronzino's schilderij *Portret van een jongeman met een boek* spelen de handen van de geportretteerde een prominente rol. Beelden worden door handen geschapen, en de met een pen gezette lijn of een verftoets kunnen dus worden gezien als een natuurlijke extensie van de vingers. In de zestiende eeuw droeg de term *disegno* betekenissen als lijn, schets en tekening, maar het belangrijkste was het als aanduiding voor het ontwerp dat de basis van alle kunst vormde, de verbeeldende en intellectuele kern van een kunstwerk. Kort gezegd, de idee van het kunstwerk. Begrepen als teken van God is *disegno* ook de goddelijke kracht die in de kunstenaar huist en die hem in staat stelt te creëren. De handen zijn voorts beziel met het heilige.¹⁴ De handen van Bronzino's geportretteerde figuur maken een eigenaardig gebaar. De langgerekte en maniëristische vingers van de rechterhand verdelen de dichtbundel in tweeën, met een elegant soort onrust in de soepele pols, waarbij de linkerhand op de heup rust, de vingers zorgvuldig in een bescheiden houding geplaatst. De handen vatten het boek en het kostuum, waarmee een verband wordt gelegd tussen kunst en persoonlijk uiterlijk, en middels hun gesticulatie bewerkstelligen ze een vleeselijke poëzie. Met hun ambiguïteit van geweld en rust weerspiegelen ze onvermijdelijk het verder ontoegankelijke innerlijk van de statische en beheerste jongeman. Zijn gezicht is star en zijn handen lijken botten die door het dunne laagje

artist, which might alter, or even be non-existent. Another term of importance also appears in Castiglione's book on proper court conduct: the expression *sprezzatura*, which is the ability to give the appearance of ease to that which is difficult. It is a certain nonchalance that accentuates the art of concealing art.¹² When artists' personae are intertwined with works of portraiture and vice versa, *sprezzatura* appears as a veil, making the identity of the sitter — and the artist — hard to grasp. Dissimulation creates distance.

The handwriting, or the drawing in itself, designates the signature of the artist and thus romantically connotes his personal style. The line as the origin of art is a supposition found in many tales and myths on the history of painting.¹³ It is also through the movements and fanciful inventions of his hand that the style of the artist becomes identifiable. In Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* the hands of the sitter take on a prominent role in the painting. Hands generate images, and the line created by pen or brushstroke can be seen as the natural extension of the long, bony fingers. In the sixteenth century the word *disegno* carried meanings such as line, sketch, and drawing but also grander implications as the source of the visual arts, thus constituting the imaginative and intellectual core of a work of art. Simply put, its idea. Understood as the sign of God, *disegno* is also considered a divine spark carried within the artist, making it possible for him to create. Hands are thereby infused with divinity.¹⁴ The hands of Bronzino's portrayed figure gesticulate in a peculiar way. The elongated, mannerist fingers of the right hand divide the poetry book with a sense of elegant agitation in the supple wrist, while the left hand rests on the hip, fingers carefully held in a gesture expressing modesty. The hands touch the book and the dress. They thereby seem to suggest a connection between

bleke huid worden omgeven. De skeletachtige en levenloze figuur belichaamt de belangrijkste vraagstukken van het portretgenre, zoals het vastleggen van een beslissend moment in het leven van de geportretteerde, of het vervaardigen van een kunstmatig beeld dat maar weinig gelijkenissen heeft met de werkelijkheid.

Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* kan dus worden gelezen als een portret over portretkunst. Terwijl de meeste portretten worden gemaakt als voorstelling van een specifiek persoon weet Bronzino's maniëristische figuur aan ontmaskering te ontsnappen — hij blijft veilig in een afgesloten kunstmatige ruimte. Zijn trekken zijn in een figuur gevat die hen een vorm geeft waarmee de relatie tussen leven en kunst wordt getart. Bronzino's sculpturale portretten bevinden zich tussen het Pygmalioneffect en het Medusa-effect, zo beroemd uit mythes over de beeldhouwkunst.¹⁵ Het marmeren vlees en het beeldhouwde lichaam worden één. De ironische kruisstelling van steen dat vlees wordt en vlees dat in steen transformeert speelt ook met de aard van marmer, een materiaal dat zelf het resultaat is van een gedaanteverandering. Indien marmer ten slotte met de dood wordt geassocieerd, benadrukt het in de portretten van Bronzino dat de portretkunst een herinnering aan het verleden vormt.

GROTESKEN, MASKERS EN SPARAGMOS

Laten we nogmaals stilstaan bij het boek en het belang van zijn rol in het portret. Carmen Bambach is er van overtuigd dat de figuur in het *Portret van een jongeman met een boek* een literatuurgeleerde is uit Bronzino's vriendenkring.¹⁶ Objecten en bezittingen kunnen aanwijzingen geven over de identiteit van de geportretteerde, waarbij ze een vroeg soort consumptiecultuur weergeven.¹⁷ Met zijn sobere en beheerste kostuum is de jongeman gekleed naar de eigentijdse smaak zoals die wordt beschreven in Castiglione's boek over hofcultuur.¹⁸ Verfijnde gouden hangers verfraaien zijn hoed en broekklep, en zijn volumineuze wambuis bestaat uit een rijk patroon van

art and personal appearance, evoking poetry of the flesh through their very gesture. Unresolved in an ambiguous play between brutality and pacification, they perform reflect the otherwise inaccessible inner being of the statuesque and contained young man. Fossilized like his face, the fingers of the hands appear as bare bones covered only by a thin draping of pale skin. A figure more skeleton than flesh, more dead than alive, embodies central concerns of the portrait genre, such as capturing a decisive moment in the life of a sitter, or fashioning an artificial image that shares but little resemblance to reality.

Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* can consequently be read as a portrait about portraiture. While a portrait is usually made to represent someone, Bronzino's mannerist figure ostentatiously escapes being unravelled and remains confined within a locked chamber of artificiality. His veins are crystallized into a figure and given form in a manner that plays with the relation of life and art. Indeed, Bronzino's sculptural portraits might oscillate between the Pygmalion effect and the Medusa effect, so famous in myths on works of sculpture.¹⁵ Marmoreal flesh and sculptural body intertwine. The chiasmic irony of stone becoming flesh and flesh becoming stone also plays with the nature of marble, which is a material that comes into being as a result of metamorphosis. If marble is ultimately associated with death, its presence in Bronzino's portraits only emphasizes the art of portraiture as a remembrance of things past.

GROTESQUES, MASKS, AND SPARAGMOS

Returning to the book and its significance as an attribute within the portrait, Carmen Bambach maintains that the figure in the *Portrait of a Young Man with a Book*

vouwen die een haast bovennatuurlijke gloed uitstralen. Het wilde, onbeheerste vouwpatroon van het wambuis lijkt in een constante staat van verandering en staat haaks op de statige beheersing van de drager, die door de eindeloze dynamiek van zijn kledij ondermijnd wordt. Maar de door de vouwen gecreëerde holtes in de stof doen ook denken aan de lege ogen en gapende monden van de gekerfde figuren in de houten meubelstukken die de jongeman omringen. Deze lege openingen versterken het gevoel van afstand dat door de vreemde blik van de figuur wordt opgeroepen.

Hoewel grotesken zijn ontstaan in de klassieke oudheid en gedurende de middeleeuwen verder ontwikkelden, genoten ze een enorme opleving in de toegepaste kunst van de zestiende eeuw. Grotesken zijn verijnde, weelderige patronen die uit elkaar ontstaan en in elkaar overlopen en steeds een andere vorm aannemen. Zo kunnen planten transformeren in dieren, fabelachtige monsters en mensfiguren, die kandelaars, vazen, pilaren en andere architectonische ornamenten voortbrengen. Het komt in grotesken vaak voor dat gebladerte zich tot een maskerachtig gezicht vormt dat is opgebouwd uit twijgen en bladeren. Deze grillige voorstellingen zijn vaak doorspekt van humor, dwaasheid en satire.¹⁹ De meervormige beeldelementen van grotesken benadrukken beweging en overdracht.

In Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* lijken de groteske figuren in het houtwerk het maskerachtige gezicht van de figuur en zijn plastische voorkomen te weerspiegelen. Een masker voegt iets toe dat moet worden gezien, maar verbergt tegelijkertijd iets achter zich. Als embleem voor gedaanteverwisseling staat het masker dan ook in een duidelijk verband met het scheppende, veranderlijke karakter van de grotesk. Bronzino's portretten bevatten dus een paradoxale staat van bevroren beweging, die Mario Tinti ertoe bracht de portretten dichterlijk te beschrijven als "een verbijsterd maanlandschap dat is ondergedompeld in oneindige pauzes van ijzige stilte, waar weelderige maar geurloze bloemen bloeien in kunstmatige tuinen en waar een subliem volk van standbeelden leeft."²⁰

might represent a literary scholar from Bronzino's circle of friends.¹⁶ Objects and possessions often indicate identity in such portraits, revealing a culture of early consumerism.¹⁷ Wearing sober and restrained colours, the young man is dressed in the contemporary taste described in Castiglione's book on courtiership.¹⁸ Tiny golden charms discreetly embellish his hat and codpiece, all the while his voluminous doublet is folded in an extravagant pattern of dark garments that have a shimmer of almost phantasmagorical character. The wild, unruly display of shifting folds in the doublet is as if in a continuous state of metamorphosis, despite its static appearance. The statuesque control of the figure is undermined by the endless genesis of his apparel. But these openings and folds within the fabric can also be seen as empty eyes or gaping mouths reminiscent of the carved grotesque heads that adorn the volutes of the wooden furniture enclosing the young man. These empty orifices enhance the feeling of distance hinted at by the divergent eyes of the youth.

Although grotesque imagery was derived from ancient cultures and antiquity, and developed throughout the Middle Ages, it enjoyed immense popularity in sixteenth-century decorative art. Grotesques are tiny transgressing forms that consist of shapes growing into one another in continuous transformation and shifting figurations. Plants transform into animals, fabulous monsters, and human beings who generate candelabras, vases, columns, and other sculptural or architectural artificialities. In grotesques, faces can appear in foliage as masks, closely connected to the twigs and leaves from which they emerge. These whimsical works constitute a place for humour, folly, and satire.¹⁹ The hybridity of grotesque imagery emphasizes movement and transference between different elements. In Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* the grotesque heads might reflect the masklike quality of the remote

Ook Mikhail Bakhtin impliceert dat het motief van het masker in nauw verband staat met de grotesk, wanneer hij beschrijft hoe maskers elke duidelijke en ondubbelzinnige duiding ondermijnen omdat zij immers niet los gezien kunnen worden van verandering, wedergeboorte en vernieuwing. Het masker staat in feite voor spel en kunstmatigheid, en benadrukt juist daarom ook de relatie tussen kunst en werkelijkheid.²¹ De groteske ornamenten in Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* verbeelden maskerachtige gezichten. De kop die deel uitmaakt van de tafelpoot is zelfs vormgegeven als *mascherone*, een directe toespeling op de jongeman, zijn maskerachtige gezicht en het feit dat ook hij een hoofdtooi draagt. Deze grotesk speelt met de jongeman een spel van weerspiegelde identiteit dat zich afspeelt in een onwerkelijke, nachtmerrie-droomstaat, die het tumultueuze innerlijk van de geportretteerde lijkt te reflecteren — hij houdt zich schuil achter een façade van uiterste controle. De grotesk staat zo als een masker voor een wisselwerking van betekenis. Grotesken bezitten dit soort metaforische vermogens, en in de zestiende eeuw werden ze dan ook regelmatig aangeduid als de dromen van schilders — 'sogni de' pittori'.²² Daarnaast is het masker gerelateerd aan de kunstenaarspersona als een symbool voor het creëren van gedaantes.

Hovelingen in de zestiende eeuw zijn haast artefacten of beeldhouwde mensen omdat zij vasthouden aan specifieke omgangsvormen, en een onderscheidende stijl en verschijning nastreven die het hofse leven vereisen. Zij dragen maskers en nemen geraffineerde personae aan. Ook de kunstig verbeelde wisselwerking tussen vlees en steen in Bronzino's oeuvre lijkt de constructie van een persona door het versmelten van natuurlijke identiteit met kunstmatigheid na te bootsen. De geportretteerde wordt vertaald naar een figuur en krijgt een persona. Maar aangezien portretten getuigen van een bepaalde persoonlijkheid zijn we geneigd te denken dat ze ons niet alleen iets over de geportretteerde, maar ook over de schilder vertellen.²³ Indien elke schilder ook zichzelf afbeeldt, ontleedt hij zijn eigen lichaam en geest als in een rituele zelfopoffering

face of the figure, and its fragile surface of statuesque bone and marmoreal flesh. The mask puts forward something to be seen, yet hides something underneath. As an emblem of changing appearances, the mask therefore relates to the generative, shifting grotesque. Bronzino's portraits thus embody a paradox of frozen movement, leading Mario Tinti to poetically describe Bronzino's portraits as "an astounded lunar landscape plunged into the infinite pauses of an icy silence, where sumptuous but scentless flowers blossom in artificial gardens and there dwells a sublime people of statues."²⁰

The mask is a motif closely connected to the grotesque. Mikhail Bakhtin observes how the mask negates any form of clear, unambiguous meaning, since it is attached to transition and change, rebirth, and renewal. Basically, the mask represents play and artificiality, which is why it stresses the relation between reality and art.²¹ The grotesque ornamentation in Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* takes the shape of masklike faces. The grotesque head that is part of the pedestal of the desk is even composed as a *mascherone*, which directly alludes to the young man, his masklike face, and the fact that he also wears a hat. It partakes in a play of mirrored identity in an almost nightmarish, or dreamlike state of being, which might reflect his tumultuous inner being hidden behind a façade of utmost control. It is therefore a translation of meaning. Grotesques seem to embody such metaphorical potential, and every so often during the sixteenth century they have in fact been referred to as the dreams of painters — 'sogni de' pittori'.²² Further, the mask is related to the artist's persona, as a symbol of the fashioning of appearances.

Sixteenth-century courtiers are almost like artefacts, or sculpted human beings, since they adhere to a specific set of manners, a distinct style and appearance in order to navigate court. They take on masks and artful personae. Similarly, the

ten dienste van de toeschouwer, zoals in Dionysische culten die zich van *sparagmos* bedienen: een offerritueel waarin vlees gewelddadig wordt verscheurd en gemengd, maar waarvan ook stuiptrekkingen, dansorgiën en spasmen deel uitmaken die op de onderwereld gericht zijn. Godsdiensten uit de klassieke oudheid hadden soms rituelen waarin lichaamsdelen uiteengereten werden, waarbij de lichamen van mensen en dieren, die het goddelijke lichaam vervingen, na afloop van het ritueel werden geconsumeerd of uitgestrooid om de aarde te bevruchten.

Camille Paglia stelt dat het eten van rauw vlees, kannibalisme en transsubstantiatie praktijken zijn die impersonatie aanduiden en die het idee van verscheuring aanwenden als een middel tot vernieuwing.²⁴ Wanneer de gedaante of het leven van een kunstenaar een essentieel deel gaat uitmaken van zijn oeuvre en al dan niet vrijwillig samensmelt met zijn werk, kan hij slachtoffer van *sparagmos* worden genoemd. In Bronzino's portretten worden maskers, gezichten, handen en andere attributen in onnatuurlijke houdingen en handelingen weergegeven. De sterke nadruk op deze 'sprekende' lichaamsdelen benadrukt het samengestelde karakter van de portretten en maakt dat er van *sparagmos* kan worden gesproken wanneer de kunstenaar en het kunstwerk in biografische lezingen aan elkaar gelijkgesteld worden. Frank Jewett Mather schreef het volgende over Bronzino's persoonlijkheid: "hij was een boosaardig persoon, een koude estheet, met maar weinig grootmoedige deugden die zijn ziel voedden. Maar in zijn harde manier van doen was hij perfect [...]"²⁵ Zo'n veroordeling komt voort uit verzinsels en interpretaties die verbanden leggen tussen kunstwerk en kunstenaar, en als metaforische composities zelf vergelijkbaar zijn met grotesken en maskerades. Zo wordt Bronzino's persona 'ingelijst' door zijn eigen schilderijen en wordt hij zelf ook een kunstwerk: hardvochtig en star zoals de versteende figuur in *Portret van een jongeman met een boek*.

Maniëristische kunst munt uit in kunstmatigheid en stilering. Maar een oncomfortabele kalmte verschuilt zich onder de gepolijste theatraliteit.²⁶ Technische verzadiging veroorzaakt

artificially rendered interplay between flesh and stone in Bronzino's oeuvre might echo the process of constructing personae through fusions of natural identity and artificiality. A sitter is translated into a figure and given a persona. But given that works of portraiture bespeak a certain personality, we are often inclined to think that they tell us something not only about their sitters, but also about their makers.²³ If every painter is depicting himself, he is also tearing his flesh and soul asunder in an almost ritual self-sacrifice in an offering to the viewer. Dionysian cults engaged in *sparagmos*, which meant a violent act of tearing, rending, and mangling of flesh, but which also involved convulsions, dance orgies and chthonian spasms. Ancient religion gave way for tearing bodies to pieces. Human, as well as animal, substitutes for the body of the god were afterwards either consumed or scattered like seed in order to inseminate the earth anew. As Camille Paglia acknowledges, omophagy, cannibalism, and transubstantiation all designate impersonation and an idea of tearing apart only to remake.²⁴ The artist, whose very appearance or life becomes a vital part of his oeuvre, or who gets intertwined with his artistic production whether it be freely or unwillingly, could be claimed victim of *sparagmos*. In Bronzino's portrait, masks and faces, hands and other attributes are highlighted as limbs caught in strange and curious actions. This strong sensation of focalized pieces emphasizes the composite character of the portrait and makes it possible to speak of *sparagmos* taking place when artist and work are aligned with one another in biographical readings. Of Bronzino's personality, Frank Jewett Mather wrote, "he was a vicious person, a cold aesthete, with few of the generous virtues that nourish the soul. Yet in his flinty ways he was quite perfect [...]"²⁵ Such condemnation flourishes from fantasies and interpretations that make transferences between artwork and

ongemak en is er om de aandacht naar zichzelf te trekken. Maniëristische kunst blijft vanwege spanningen en dubbelzinnigheden esthetisch vaak 'onopgelost', zoals Daniel Rowland beweert.²⁷ Tot slot wil ik nogmaals het enigmatische karakter van Bronzino's portret benadrukken, met opzet raadselachtig en moeilijk te doorgronden. Zodra de persona van de kunstenaar met zijn oeuvre gelijk wordt gesteld, is het vaak eenvoudig een interpretatie te ontvouwen. De harde, marmeren en gemaskerde gedaante van de figuur in *Portret van een jongeman met een boek* heeft niet alleen leven gegeven aan de onbekende geportretteerde, wiens identiteit immer verborgen blijft, hij heeft ook bijgedragen aan de vorming van Bronzino's persona. Alsof het een *sparagmos*-ritueel is zijn kunst en leven met elkaar verstrengeld, en zowel in het portret zelf als in diens receptiegeschiedenis onophoudelijk ingevlochten en ontward.

Chris Askholt Hammeken is promovendus kunstgeschiedenis aan de universiteit van Aarhus in Denemarken. Zijn onderzoek is gericht op maniëristische ornamenten en kunstmatigheid in Florentijnse en Romeinse beeldende kunst uit de zestiende eeuw, en seksualiteitsstudies.

Vertaling — Masha van Vliet en Jesse van Winden

artist in metaphorical compositions similar to grotesque imagery and masquerades. Consequently, Bronzino's persona is framed through his pictures, inasmuch as he too becomes a work of art: flinty and marmoreal like the sculptural figure in the *Portrait of a Young Man with a Book*.

Mannerist art revels in artificiality and stylishness. But a disquieting calmness often lurks beneath the polished theatricality.²⁶ The absorption with technique involves uneasiness and is designed to call attention to itself. Oftentimes mannerist art is aesthetically unresolved, dwelling on tensions that remain equivocal, as Daniel Rowland asserts.²⁷ To conclude, I would like to emphasize the enigmatic character of Bronzino's mannerist portrait once again, which is intentionally puzzling and difficult to comprehend. When the persona of the artist is aligned with the body of work, the veils of interpretation are lifted. The steely, marmoreal, and masked appearance of the figure in the *Portrait of a Young Man with a Book* has not only given an after-life to the unknown sitter, who evades identification, it has also contributed to the shaping of Bronzino's persona. Infused with an aura of *sparagmos*, chiasmic patterns of art and life have consequently been constructed and deconstructed through the portrait and its reception history.

Chris Askholt Hammeken is a PhD Fellow in Art History at Aarhus University, Denmark. His research is centred on Mannerist ornaments and artificiality in sixteenth-century Florentine and Roman visual art, as well as sexuality studies.

EINDNOTEN

¹ John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, pp. 178–191, 242–261; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Techné to Metatechné*, New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 73–122.

² Recentelijk is er technisch onderzoek naar het schilderij gedaan waaruit bleek dat er wijzigingen in het ontwerp en de compositie zijn aangebracht. Zie: Carmen Bambach, 'Bronzino: Portrait of a Young Man with a Book', in: Carlo Falciani en Antonio Natali (red.), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, Florence: Mandragora, 2010, p. 262–263.

³ Ibid., p. 262.

⁴ Charles McCorquodale, *Bronzino*, New York: Harper and Row, 1981, pp. 23–27; Craig Hugh Smyth, *Bronzino Studies*, Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 117–125.

⁵ Rudolf en Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, New York en Londen: W. W. Norton, 1969 (1963), pp. xix–xxiv.

⁶ Martin Kemp, 'Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?', in: Cecil Clough (red.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester: Manchester University Press, 1976, pp. 311–333; Frank Zöllner, 'Ogni pittore dipinge se: Leonardo da Vinci and "automimesis"', in: Matthias Winner (red.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim: VCH, 1992, p. 137–160.

⁷ Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, (1550–68) vol. 10 (Bronzino to Vasari), vert. Gaston du C. de Vere, Londen: Macmillan and Co. & The Medici Society, 2010, p. 12.

⁸ Deborah Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 1–13.

⁹ Elizabeth Cropper, 'The fortuna critica of Agnolo Bronzino', in: Carlo Falciani en Antonio Natali (red.), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, Florence: Mandragora, 2010, pp. 23–33; Elizabeth Pilliod, *Pontorno, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven: Yale University Press, 2001. Merk ook de overeenkomsten op tussen Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* en Pontorno's *Halberdier*. Zie Carmen Bambach, op. cit. (noot 2), p. 262 voor een uitweiding.

¹⁰ John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth: Penguin Books, 1990 (1964), pp. 15–78, 171–188.

¹¹ Willibald Sauerländer, 'From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion', in: *Art History*, jrg. 6, nr. 3, 1983, pp. 253–270.

¹² Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, vert. George Bull, Londen: Penguin Books, 1967 (1528), pp. 66–68.

¹³ Leon Battista Alberti: *Om Billedkunsten. Della Pittura*, vert. Lise Bek, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2000 (1435–36), pp. 271–273; Pliny: *Natural History*, vert. H. Rackham (red.), E. H. Warmington, Londen: Loeb Classical Library, 1952–1962, Boek xxxv, p. 15.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, vert. John Goodman, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005 (1990), pp. 53–84; Maria Fabricius Hansen, 'Maniera and the Grotesque', in: Wolfgang Braungart (red.), *Manier und Manierismus. Sonderdruck aus Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, vol. 106, Braungart, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000, pp. 251–273; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 229; Williams, op.cit. (noot 1), pp. 29–72.

ENDNOTES

¹ John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, pp. 178–191, 242–261; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Techné to Metatechné*, New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 73–122.

² Recently the painting has undergone technical examination that reveals revisions to the design and much fluidity of the composition. See Carmen Bambach, 'Bronzino: Portrait of a Young Man with a Book', in: Carlo Falciani and Antonio Natali (eds), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, Florence: Mandragora, 2010, pp. 262–263.

³ Ibid., p. 262.

⁴ Charles McCorquodale, *Bronzino*, New York: Harper and Row, 1981, pp. 23–27; Craig Hugh Smyth, *Bronzino Studies*, Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 117–125.

⁵ Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, New York and London: W. W. Norton, 1969 (1963), pp. xix–xxiv.

⁶ Martin Kemp, 'Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?', in: Cecil Clough (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester: Manchester University Press, 1976, pp. 311–333; Frank Zöllner, 'Ogni pittore dipinge se: Leonardo da Vinci and "automimesis"', in: Matthias Winner (ed.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim: VCH, 1992, p. 137–160.

⁷ Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* (1550–1568), Vol. 10 (Bronzino to Vasari), trans. Gaston du C. de Vere, Londen: Macmillan and Co. & The Medici Society, 2010, p. 12.

⁸ Deborah Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 1–13.

⁹ Elizabeth Cropper, 'The fortuna critica of Agnolo Bronzino', in: Carlo Falciani and Antonio Natali (eds), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, Firenze: Mandragora, 2010, pp. 23–33; Elizabeth Pilliod, *Pontorno, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven: Yale University Press, 2001. Also notice how Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* recalls Pontorno's *Halberdier*. See Carmen Bambach, op. cit. (note 2), p. 262 for further discussion.

¹⁰ John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth: Penguin Books, 1990 (1964), pp. 15–78, 171–188.

¹¹ Willibald Sauerländer, 'From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion', in: *Art History*, Vol. 6, no. 3, 1983, pp. 253–270.

¹² Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, trans. George Bull, Londen: Penguin Books, 1967 (1528), pp. 66–68.

¹³ Leon Battista Alberti: *Om Billedkunsten. Della Pittura* (1435–1436), trans. Lise Bek, Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2000, pp. 271–273; Pliny: *Natural History*, trans. H. Rackham, E. H. Warmington (ed.), Londen: Loeb Classical Library, 1952–1962, Boek xxxv, p. 15.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art* (1990), trans. John Goodman, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005, pp. 53–84; Maria Fabricius Hansen, 'Maniera and the Grotesque', in: Wolfgang Braungart (ed.), *Manier und Manierismus. Sonderdruck aus Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Vol. 106, Braungart: Max Niemeyer Verlag, 2000, pp. 251–273; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 229; Robert Williams, op. cit. (note 1), pp. 29–72.

- ¹⁵ Het tot leven wekken van een kunstwerk (in het bijzonder een beeldhouw- werk) respectievelijk het verstenen van een mens. Zie bijvoorbeeld: Ovidius, *Ovids Metamorfofer*, vert. Otto Steen Due, Copenhagen: Gyldendal, 2005, pp. 127–128, 289–291; Victor Ieronim Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, vert. Alison Anderson, Chicago en Londen: University of Chicago Press, 2008, pp. 7–20.
- ¹⁶ Bambach, op. cit. (noot 2), p. 262.
- ¹⁷ Richard Goldthwaithe, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- ¹⁸ Castiglione, op. cit. (noot 12), pp. 135–137.
- ¹⁹ Justin Edwards en Rune Graulund, *Grotesque. The New Critical Idiom*, Londen en New York: Routledge, 2013, pp. 1–15, 36–50; Geoffrey Galt Harpham: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982, pp. 3–48; Alessandra Zamperini: *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, vert. Peter Spring, Londen: Thames and Hudson, 2008 (2007), pp. 90–119.
- ²⁰ Mario Tinti, *Agnolo Bronzino*, Florence: Istituto di edizioni artistiche, 1920, p. 239.
- ²¹ Mikhail Bakhtin, *Karneval og latterkultur*, vert. Jan Hansen, Peter Thielst (red.), Frederiksberg: Det lille forlag, 2000 (1965), pp. 68–69.
- ²² Fabricius Hansen, op. cit. (noot 14), p. 252.
- ²³ Wittkower, op. cit. (noot 5), pp. 281–283.
- ²⁴ Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage Books, 1991 (1990), pp. 94–98.
- ²⁵ Frank Jewett Mather, *A History of Italian Painting*, New York en Londen: 1923, pp. 251–252.
- ²⁶ Camille Paglia, *Glittering Images. A Journey through Art from Egypt to Star Wars*, New York: Vintage Books, 2013 (2012), p. 53.
- ²⁷ Daniel Rowland, *Mannerism — Style and Mood*, New Haven en Londen: Yale University Press, 1964, pp. 3–20, 75–82.

- ¹⁵ Ovid, *Ovids Metamorfofer*, trans. Otto Steen Due, Copenhagen: Gyldendal, 2005, pp. 127–128, 289–291; Victor Ieronim Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, trans. Alison Anderson, Chicago & Londen: University of Chicago Press, 2008, pp. 7–20.
- ¹⁶ Bambach, op. cit. (note 2), p. 262.
- ¹⁷ Richard Goldthwaithe, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- ¹⁸ Castiglione, op. cit. (note 12), pp. 135–137.
- ¹⁹ Justin Edwards and Rune Graulund, *Grotesque. The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, 2013, pp. 1–15, 36–50; Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982, pp. 3–48; Alessandra Zamperini, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau* (2007), trans. Peter Spring, London: Thames and Hudson, 2008, pp. 90–119.
- ²⁰ Mario Tinti, *Agnolo Bronzino*, Florence: Istituto di edizioni artistiche, 1920, p. 239.
- ²¹ Mikhail Bakhtin, *Karneval og latterkultur* (1965), trans. Jan Hansen, Peter Thielst (ed.), Frederiksberg: Det lille forlag, 2000, pp. 68–69.
- ²² Fabricius Hansen, op.cit. (note 14), p. 252.
- ²³ Wittkower, op.cit. (note 5), pp. 281–283.
- ²⁴ Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage Books, 1991, pp. 94–98.
- ²⁵ Frank Jewett Mather, *A History of Italian Painting*, New York and London: Henry Holt and Company, 1923, pp. 251–252.
- ²⁶ Camille Paglia, *Glittering Images. A Journey through Art from Egypt to Star Wars* (2012), New York: Vintage Books, 2013, p. 53.
- ²⁷ Daniel Rowland, *Mannerism — Style and Mood*, New Haven and London: Yale University Press, 1964, pp. 3–20, 75–82.

SALVADOR DALÍ'S POLITIEKE ENIGMA

De constructie van een persona onder Franco

Anna Schuer McCoy

Dali staat bekend als een wonderbaarlijk, wellicht enigszins krankzinnig genie. Ook zijn politieke en levensbeschouwelijke opvattingen zijn bij vlaggen bizar. Maar zat daar wellicht een weloverwogen strategie achter?

30

SALVADOR DALÍ'S POLITICAL ENIGMA

Building a Persona under Franco

Anna Schuer McCoy

Dali is known as a curious, even slightly lunatic, genius. Likewise his political and philosophical views are on occasion bizarre. But might there be a well-considered strategy behind them?

“Mijn kracht ligt in het feit dat ik doelbewust ben wat ik ben.”¹

Salvador Dali, 1973

Salvador Dali was continue bezig zichzelf opnieuw uit te vinden. Zowel in interviews als in zijn uitgebreide autobiografische teksten vormde en versterkte de kunstenaar zijn persoonlijke geschiedenis. Dit artikel beoogt een van de wellicht stuitende aspecten van dat transformatieproces te doorgronden, namelijk de ontwikkeling van een politiek ambigue persona na de Spaanse Burgeroorlog (1936–1939). Hoewel Dali gedurende het eerste gedeelte van de twintigste eeuw een uitgesproken interesse toonde voor zowel communisme als anarchisme, begon hij zich tegen het einde van de jaren dertig nadrukkelijk te distantiëren van enige politieke affiliatie. Opmerkelijk genoeg lieerde Dali zich tegelijkertijd aan het fascistische regime van Francisco Franco Bahamonde, hetgeen een schokkende ontwikkeling is in het licht van zijn eerdere politieke overtuigingen. Door zichzelf enerzijds te voegen naar het regime van de dictator en zichzelf anderzijds als apolitiek te profileren, heeft de kunstenaar een raadselachtig politiek imago verworven. Een zorgvuldige analyse van Dali's beeldend en geschreven werk dat hij tijdens het bewind van Franco creëerde laat zien dat de kunstenaar met behulp van een complex geheel van publieke imago's een tegenstrijdige persona construeerde. Deze imago's stelden hem enerzijds in staat om Franco tevreden te houden en zich zo van zijn eigen veiligheid te verzekeren, maar anderzijds ook om zichzelf te distantiëren van de culturele agenda van de dictator.

Dit artikel streeft niet naar een sluitende of volledige uitleg voor Dali's beweegredenen om zich aan Franco te liëren en ook niet om het handelen van de kunstenaar, mogelijk uit eigenbelang, te rechtvaardigen. Wel is de intentie van dit artikel om te analyseren hoe de kunstenaar een publiek imago construeerde dat hem bij Franco in een goed blaadje deed staan terwijl hij tegelijkertijd twijfel zaaide over zijn werkelijke loyaliteit. Op basis van Jacques Lacans

“My strength lies in the fact that I am deliberately what I am.”¹

Salvador Dali, 1973

Salvador Dali was always in the process of recreating himself. Both in his interviews and in his extensive autobiographical writings, the artist modified and amplified his personal history. This article seeks to examine one of the more potentially disturbing aspects of that process, specifically his cultivation of a politically ambiguous persona after the Spanish Civil War (1936–39). Although Dali demonstrated a marked interest in both communism and anarchism during the earlier part of the twentieth century, beginning in the late 1930s he both emphatically disavowed any political affiliation *and* curiously aligned himself with the fascist regime of Francisco Franco Bahamonde, a shocking development considering his earlier political commitments. Dali's affiliation with the dictator amidst contemporaneous attempts to identify himself as apolitical has left the artist with an enigmatic political legacy. A close analysis of the writings and artworks that Dali created during Franco's reign reveals that the artist crafted a contradictory persona around a complex network of public images. This enigmatic web allowed him to gain security by appeasing Franco, but also to distance himself from the dictator's cultural program.

This article does not seek to offer a definitive explanation of the artist's reasons for aligning with Franco, the scope of which would be beyond this paper. I also do not attempt to exonerate the artist, who may well have been acting out of self-interest. Rather, I intend to analyze how the artist crafted a public image that gained him favor with Franco, while also sowing doubt as to his true allegiances. To do so, I will conceptualize Dali's persona in line with Jacques Lacan's symbolic order. Dali

symbolische orde zal ik Dalí's persona conceptualiseren: Dalí typeerde zichzelf als spirituele mysticus, Christusfiguur, Catalaanse separatist, hofschilder en monarch. Deze verscheidenheid aan identiteiten stelde hem in staat om zijn trouw aan Franco te verenigen met een zekere mate van artistieke (en politieke) onafhankelijkheid.

Alvorens Dalí's beladen relatie met Franco te bespreken is het noodzakelijk om in te gaan op de politieke uitgangspunten van de kunstenaar voorafgaand aan de Spaanse Burgeroorlog. Dalí's vroegste politieke identificatie was met het anarchisme, zo blijkt uit zijn dagboekaan-tekeningen uit die tijd.² Uit deze teksten blijkt ook dat hij zich aangetrokken voelde tot het communisme.³ Tegen het begin van de jaren dertig maakte zijn band met anarchisme geleidelijk plaats voor een kritische interesse in het communisme. In 1930 hield hij bij het Athenaeum in Barcelona een rede getiteld 'De morele positie van het surrealisme', bedoeld om de relatie tussen de Communistische Partij en de surrealisten te versterken.⁴ Hij benadrukte dat de surrealisten naast paranoïde artistieke praktijken, zoals het graven naar verborgen betekenissen in dromen en het onderbewustzijn, ook pleitbezorgers van het communisme waren.⁵ Dalí intensiveerde de relatie tussen de surrealistische esthetische revolutie en politiek verder in 'Surrealisme in dienst van de revolutie', een toespraak gegeven in 1931 in Barcelona onder toezicht van de Trotskistische Catalaanse partij, Bloc Obrer i Camperol (BOC).⁶ In deze oratie betichtte hij zowel het kapitalisme als de communistische partij van burgerlijkheid, maar beweerde dat het surrealisme een minder bekrompen cultuur zou kunnen realiseren die de communistische zaak ten goede zou komen. De specifieke verbinding die de kunstenaar legde tussen politieke onderdrukking en het patriarchaat, ofwel de dominantie van een sociaal systeem door een mannelijke leider, begon al vorm te krijgen in deze toespraak voor de BOC, waar hij de communistische partij dringend verzocht om zich te ontdoen van "verachtelijke ideeën" zoals "het gezin", en adviseerde om "vaders af te straffen met een revolver".⁷ Deze toespraak onderstreept zijn groeiende overtuiging dat paternalistische

variously characterized himself as a spiritual mystic, a Christ figure, a Catalan separatist, a court painter, and as a monarch. This conglomeration of identities allowed him to espouse his dedication to Franco and to maintain a certain degree of artistic (and political) independence.

Before considering Dalí's fraught relationship with Franco, the artist's pre-Civil War political perspectives must be outlined. Dalí's earliest political identification was with anarchism as a student in Spain during the late 1910s, as indicated in his diary entries from the time.² These early entries also delineate a nascent attraction to communism.³ By the start of the 1930s the artist's identification with anarchism waned as he developed a continued interest, albeit a critical one, in communism. In 1930 he gave a speech titled, 'The Moral Position of Surrealism', at the Barcelona Athenaeum that was meant to encourage a relationship between the Communist Party and the Surrealists.⁴ He emphasized that in addition to paranoiac artistic practices, such as probing dreams and the unconscious for hidden meanings, the Surrealists also advocated communism.⁵ Dalí further developed a link between the Surrealist aesthetic revolution and politics in another speech, 'Surrealism in Service of the Revolution', given in 1931 in Barcelona under the auspices of the Trotskyist Catalan party, Bloc Obrer i Camperol (BOC).⁶ In this oration, he aligned both capitalism and the Communist Party with bourgeois morality, but asserted that Surrealism could potentially provide a new non-bourgeois culture that would benefit the communist cause. The artist's specific link between patriarchy, or the dominance of a social system by a male leader, and political oppression was in formation as early as this 1931 address to BOC, where he implored the Communist Party to rid themselves of "ignoble ideas" such as "the family", and recommended "castigating

conflicten tussen partijen politieke problemen juist verergerden in plaats van oplossingen te bieden. Dalí's voornemen om oplopende politieke spanningen het hoofd te bieden door middel van zijn surrealistische kunstenaarspraktijk werd steeds urgenter en hij pleitte voor samensmelting van surrealisme met communisme.⁸

De hoop dat surrealisme zou kunnen functioneren als een politieke kracht werd de kop ingedrukt door de verwoestingen van de Spaanse Burgeroorlog, gevolgd door de Tweede Wereldoorlog, die Dalí ertoe aanzette oorlog te beschouwen als onontkoombare uitkomst van politieke confrontaties. Al in 1933 uitte Dalí, in een brief aan André Breton — vaandeldrager van de surrealisten — zijn idee dat tirannieke patriarchale autoriteit aan de basis lag van zowel kapitalistische, fascistische als communistische krachten.⁹ Aan het einde van de jaren dertig nam een groter pessimisme bezit van de kunstenaar en begon hij mannelijke overheersing te zien als onvermijdelijk en oorlog als een eindeloos, cyclisch proces. In *Het geheime leven van Salvador Dalí* (1942) beschrijft de kunstenaar zijn ervaring van het zien van de strijdende partijen in zijn geboorteland.¹⁰ Na van deze verwoestingen getuige te zijn geweest begon Dalí conflict te beschrijven als het “natuurlijke verloop” van de mensheid.¹¹

DE GESPLETEN DALÍ

Franco's regime zegevierde tijdens de Burgeroorlog, waarmee de Tweede Republiek tot een einde kwam en werd ingewisseld voor een hardvochtige dictatuur. Rond deze tijd groeide voor Dalí de noodzaak om zich een politieke houding aan te meten ten opzichte van Franco's macht. Vanaf de vroege jaren veertig probeerde Dalí de Spaanse autoriteiten te overtuigen van zijn sympathie voor de dictator.¹² Dalí ontmoette Franco echter pas in 1956 en 1975 tijdens diverse gelegenheden.¹³ De manier waarop hij zich begon te verhouden tot Franco was een enigszins choquerende ontwikkeling gezien de verachting die de kunstenaar eerder had getoond voor het patriërchaat in zowel

fathers with a revolver”.⁷ This speech highlights his growing conviction that paternalistic conflict between parties exacerbated, rather than resolved, political issues. At this time Dalí's resolve to confront mounting political tensions through his Surrealist artistic practice took on new urgency, and he advocated the implementation of Surrealism in concert with communism.⁸

The hope that Surrealism could function as a political force was dashed amid the ravages of the Spanish Civil War, followed by World War II, leading Dalí to identify war as an inescapable outcome of political negotiation. As early as 1933, in a letter to Surrealist leader André Breton, Dalí expressed his opinion that oppressive patriarchal authority was behind the forces of capitalism, fascism, and communism alike.⁹ By the end of the 1930s, a deeper pessimism took hold of the artist, and he began to characterize masculine dominance as inevitable, and thus war as an endless, cyclical process. In *The Secret Life of Salvador Dalí* (1942), the artist explicitly described the experience of viewing warring factions within his native land.¹⁰ After witnessing this devastation, Dalí began to refer to conflict as the ‘normal course’ of humanity.¹¹

THE DIVIDED DALÍ

It is at this point in the artist's political considerations that the need arose to deal with the political power of Franco. Franco's regime triumphed during the Civil War, bringing the Second Republic to a close and instituting a harsh dictatorship. Starting in the early 1940s, Dalí tried to convince the Spanish authorities of his enthusiasm for the dictator.¹² Dalí met with Franco on several occasions, albeit only later, between 1956 and 1975.¹³ The artist's affiliation with Franco was a somewhat

de familiale als politieke sfeer. William Jeffett suggereert dat Dali zichzelf in eerste instantie als bondgenoot van Franco opwierp om zo toegang te krijgen tot zijn vaderland, nadat hij van 1940 tot 1948 in de Verenigde Staten had gewoond, en ook om een vergunning te verkrijgen om zijn Teatro-Museo in Figueres te bouwen.¹⁴ Het regime van Franco trad wreed op tegen elke vorm van oppositie, en executeerde iedereen die weigerde zich aan te passen aan de nieuwe regering, zowel tijdens als na de burgeroorlog.¹⁵ De dictator richtte zich in het bijzonder op communisten en Catalaanse nationalisten, groepen waar Dali in het verleden bij betrokken was geweest.¹⁶

Het is ook mogelijk dat Dali's besluit om zich met Franco in te laten voortkwam uit een algemene culturele vermoeidheid die na de Burgeroorlog heerste. Montserrat Guibernau legt uit dat na deze oorlog een groot gedeelte van de bevolking deelde in een gevoel van politieke passiviteit, omdat het belang van overleven nu eenmaal dringender was.¹⁷ Met andere woorden, sommigen hadden zo sterk behoefte aan vrede en orde dat ze bereid waren om te gehoorzamen aan een politiek systeem waartegen men zich anders misschien wel had verzet. Wat Dali's motivatie voor zijn alliantie met Franco ook mag zijn geweest, hij begon met het propageren van een publiek imago met een 'gespleten subjectiviteit', in de terminologie van Jacques Lacan. Hij schilderde zichzelf af als devoot katholiek en een soort hofschilder, waarschijnlijk om de dictator een plezier te doen, maar verhief zichzelf ook tot monarch en Christusfiguur, wat zijn onderdanigheid ten opzichte van Franco juist ondermijnde.

Lacans theorieën over de symbolische orde bieden een kader waarmee de verschillende identiteiten die Dali creëerde kunnen worden beschouwd. De symbolische orde heeft betrekking op de relatie tussen het individu en de sociale wereld van taal en wetten, en is, net als Dali's strategische constructie van zijn persoonlijkheid, zowel een integraal onderdeel van het subject als sociaal geconstrueerd.¹⁸ Volgens Lacan bestaat er een wisselwerking tussen de symbolische orde, de imaginaire orde en de reële orde, waarbij de imaginaire orde uitgaat van narcisme en

shocking development considering the disdain he had earlier expressed for patriarchy both in the familial and political realm. William Jeffett suggests that Dali originally allied with Franco in order to receive permission to enter his homeland, after living in the United States between 1940 and 1948, as well as to obtain authorization to build his museum-theater in Figueres.¹⁴ Franco's regime dealt with any opposition harshly, executing anyone who refused to align with the new government both during and after the Civil War.¹⁵ The dictator also particularly targeted communists and Catalan nationalists, both of which were groups that Dali had been linked to in the past.¹⁶

It is also possible that Dali's decision to appease Franco sprung from a larger cultural exhaustion felt after the Civil War. Montserrat Guibernau explains that after this war much of the population felt a sense of political passivity due to a more pressing concern with survival.¹⁷ In other words, some people desired peace and order to such an extent that they were willing to comply with a political system that they might otherwise have opposed. Whatever Dali's motivation may have been for allying with Franco, he did begin to propagate a public image that construed an internally-riven self, as theorized by Jacques Lacan. He portrayed himself as a devoted Catholic and a court painter of sorts, likely attempting to please the dictator, but he also elevated himself as a monarch and as a Christ figure, thus seeming to undermine his subservience to Franco.

Lacan's theories about the 'symbolic order' provide a framework through which to consider Dali's multi-faceted identifications. The symbolic order concerns the relation between the individual and the social world of language and law and, like Dali's strategic construction of his persona, it is both integral to the self and socially

onverzadigbaar is en de reële orde is gebaseerd op natuurlijk instinct. Het subject bestaat uit de wisselwerking tussen deze verschillende, uiteenlopende orden. Net als Sigmund Freud zag Lacan het subject niet als een verenigd geheel, maar juist als innerlijk verdeeld.

Hoewel er geen bewijs is dat Dali teksten van Lacan over de symbolische orde heeft gelezen, is het wel zeker dat de twee elkaar kenden.¹⁹ Zowel Dali's vroege 'paranoïde-kritische' methode als Lacan's teksten over paranoia werden ontwikkeld op basis van gesprekken die de twee met elkaar in het begin van de jaren dertig voerden. In deze periode raakten Dali en Lacan beiden overtuigd van de noodzaak om over te gaan tot links-politieke actie. De paranoïde-kritische methode is een proces waarbij Dali opzettelijk paranoia opwekte, om daarmee vervolgens zijn werkelijkheidsbegrip opnieuw te definiëren.²⁰ In de jaren dertig gebruikte de kunstenaar deze methode als politiek middel. Robin Adèle Greeley legt uit dat Dali, dankzij verschillende discussies met Lacan in 1930, paranoia begon te begrijpen "als storing van het individu ten opzichte van de maatschappij, oftewel, een psychische reactie op sociale structuren".²¹ Ze stelt dat Dali persoonlijke angsten van geesteszieken beschouwde als politiek subversief. Zo paste hij zijn paranoïde-kritische methode toe op afbeeldingen van Adolf Hitler "om [hun] perverse, seksuele aard bloot te leggen" en om een sociale kritiek op het fascisme te geven.²² Toch nam zijn gebruik van de paranoïde-kritische methode als politiek middel tegen het einde van de jaren dertig af, toen hij een steeds pessimistischere kijk ontwikkelde op oorlog als onophoudelijk proces. In deze periode construeerde hij een complexe persona die begrepen kan worden in het licht van Lacan's symbolische orde als nieuwe strategie om zich te verhouden tot de politieke wereld.

Hoewel Lacan zijn eerste tekst (nu bekend onder de titel *Le Discours de Rome*) over de symbolische orde al schreef in 1953, bestaat er geen bewijs dat Dali juist deze tekst heeft gelezen.²³ Aannemelijk is wel dat Dali innerlijke verdeeldheid niet alleen als onvermijdelijk beschouwde, maar in sommige gevallen zelfs als voordelig. Oftewel: het zelf is in staat om een bepaalde mate van

constructed.¹⁸ According to Lacan, the symbolic interacts with the 'imaginary order' and the 'real', the former involving narcissism and insatiable demands, the latter natural instinct; the self is constituted out of the interplay between these multiple, disparate orders. Like Sigmund Freud before him, Lacan saw the self not as unified, but as divided against itself.

Although there is no precise connection to a text by Lacan about the symbolic order that Dali was known to have read, the two men definitely knew each other.¹⁹ Dali's 'paranoiac-critical' method and Lacan's writings on paranoia both developed out of their mutual conversations during the early 1930s. At the time of these dialogues, Dali and Lacan were also both convinced of the need for leftist political action. For Dali, the paranoiac-critical method was a process where he would induce paranoia, but then actively engage with it in order to redefine his understanding of reality.²⁰ The artist used this method as a political tool during the 1930s. Scholar Robin Adele Greeley explains that through a series of discussions with Jacques Lacan in 1930, Dali began to understand "paranoia as a (mal)function of the individual in relation to society, that is, a psychic reaction to social structures".²¹ She argues that Dali ultimately viewed the private anxieties of the mentally ill as politically subversive. Thus, the artist applied his own paranoiac-critical method to images of Adolf Hitler "in order to lay bare [their] perverse sexual nature," and to provide a social critique of fascism.²² This use of paranoiac-critical critique as a political tool, however, seems to have waned for Dali during the late 1930s, when he adopted the more pessimistic view of war as an interminable process. At this point, he began to develop a new strategy to negotiate the political world, building a complex persona that can be understood in terms of Lacan's symbolic order.

onafhankelijkheid te behouden in de imaginaire orde, zelfs als het in de symbolische orde noodzakelijkerwijs wordt tegengehouden door zijn sociale omgeving. Dali's verschillende personae — waar- onder aan de ene kant die van politiek vazal, devoot christen en aan de andere kant de maniakale monarch en Christus-martelaar — komen overeen met de voorwaarden van respectievelijk Lacan's symbolische en imaginaire ordes. Hoewel het gelijkstellen van Dali's personae aan de verschillende ordes van Lacan de complexe psychoanalytische concepten enigszins simplificeert, stelt deze conceptualisering ons wel in staat om de politiek van Dali's personae te beschouwen. Zijn verscheidene personae stelden hem bij Franco in een gunstig daglicht, maar lieten evengoed lijken alsof hij volledig onaantast bleef door de autoriteit van de dictator.

Dali's meerdere personae stelden hem in staat om gedeeltelijk zijn subjectiviteit te isoleren van hetgeen Lacan de Naam-van-de-Vader heeft genoemd — sociale structuren die ons leven beheersen zoals taal, justitie en religie — zelfs toen hij beweerde volledig in te stemmen met die structuren.²⁴ In een semantische opvatting van het zelf zijn Dali's schilderijen, geschriften en handelen te zien als betekenisdragers waarmee hij de repressieve paternalistische politiek van het Spanje van Franco kon beteugelen. Zoals Lacan schrijft: "Elk wezen heeft een bepaalde relatie nodig met het taaloverstijgende, met een verbond of een betrokkenheid die hem, strikt genomen, tot 'ander' maakt, een relatie die deel is van het algemene, of om precies te zijn, het universele systeem van intermenselijke symbolen."²⁵ Dali's 'imaginaire' personae stelden hem in staat om de relatie met alles buiten Franco's homogeniserende wereld, oftewel dat besef van 'anderszijn' te behouden.

Dali's geschreven en gesproken uitlatingen geven blijk van een bijzonder troebele loyaliteit. Hoewel Dali op sommige momenten zijn steun aan Franco expliciet maakte, nam hij op andere momenten afstand van de dictator. In een interview met Antonio D. Olano uit 1972 bijvoorbeeld, refereerde Dali aan Franco als een "superieur wezen" die een "paradigma van kalmte" vertegenwoordigde voor Spanje.²⁶ Echter, in de tekst *Diary of a Genius*, die de kunstenaar schreef in 1965,

While Lacan first wrote about the symbolic order in 1953 a text now known as the *Rome Report*, there is no proof that Dali specifically read this work.²³ Dali did, however, seem to view internal contradiction as not only unavoidable, but even in some sense beneficial. That is, the self is able to maintain some semblance of independence in the imaginary order, even as it is necessarily constrained in the symbolic by its social milieu. Dali's multiple personae — including political vassal and devout Christian, on the one hand, but also egomaniacal monarch and Christ-like martyr, on the other — loosely correspond to the demands of Lacan's symbolic and imaginary orders, respectively. While clearly identifying particular aspects of Dali's persona with Lacanian orders may somewhat simplify the psychoanalyst's complex concepts, this conceptualization provides a point of entry into rethinking the politics of Dali's personae. His multiple personae allowed him, of course, to simultaneously appease Franco and to appear wholly untouched by the dictator's authority.

Dali's multiplication of personae thus allowed the artist to partially insulate his 'self' from what Lacan termed the Name-of-the-Father — that is, those social structures such as language, law, and religion that control our lives — even as he could claim complete acquiescence to it.²⁴ His paintings, written statements, and actions became signifiers in a sign-based sense of the self, negotiating the repressive paternalist politics of Francoist Spain. As Lacan writes, "A creature needs some reference to the beyond of language, to a pact, to a commitment which constitutes him, strictly speaking, as an other, a reference included in the general or, to be more exact, universal system of interhuman symbols".²⁵ Dali's 'imaginary' personae allowed for him to maintain this 'reference', this sense of otherness, beyond Franco's homogenizing world.

verklaarde Dalí dat hij apolitek is en altijd is geweest, daarbij benadrukkend dat “dit van toepassing is op alles wat ik ooit gedaan heb, en ik dit zal blijven zeggen tot het einde van mijn dagen.”²⁷ Dalí nam dit apolitieke standpunt opnieuw in in zijn interview uit 1969 met Alain Bosquet, evenals in in zijn vroegere tekst, *Het geheime leven van Salvador Dalí*.²⁸ In dit interview met Bosquet geeft Dalí ook uiting aan een ambigue verhouding ten opzichte van de monarchie, wat belangrijk is aangezien Franco zichzelf presenteerde als goddelijk geïnspireerde heerser, gelijk aan een monarch. Dalí legt uit dat “radicale socialisten, communisten, en alle andere progressieven” weliswaar vaak verblind zijn door hun “liefde voor de mensheid” — desalniettemin zijn ze nodig om de politiek conservatieven op te schudden.²⁹ “Het is zo nu en dan wenselijk,” vervolgt hij, “dat er een bom naar de koning wordt gegooid om hem te prikkelen.” Deze discussie lijkt van tegelijkertijd aversie en respect te getuigen voor zowel linkse als rechtse politiek. Ook geeft dit aan dat Dalí weigerde zich met een bepaalde ideologie of politieke partij te vereenzelvigen omdat hij ze alle zag als onderdeel van een organisch geheel waarin conflict, ofwel “een incidentele bom”, onvermijdelijk was.

DALÍ DE GELOVIGE

Zowel William Jeffett als Ian Gibson stellen dat Dalí's besluit, in de late jaren veertig, om religieuze thema's in zijn werk te gebruiken, ten dele begrepen kan worden als een antwoord op Franco's nadruk op katholicisme.³⁰ Franco stelde de Burgeroorlog voor als een soort ‘heilige oorlog’ waarin zijn overwinning een heropleving van christelijke idealen teweeg zou brengen.³¹ Dalí weerspiegelde deze interesse in werken zoals zijn twee versies van *De Madonna van Port Lligat* (1949, 1950) (afb. 1), waarin hij zijn vrouw en muze Gala als de Heilige Maagd afbeeldt. De kunstenaar presenteerde de eerste versie van dit werk in 1949 aan Paus Pius XII, in de hoop toestemming te krijgen om officieel met Gala te trouwen voor de katholieke kerk, ondanks het feit dat haar eerste echtgenoot, de surrealistische dichter Paul Éluard, nog leefde.³² Dat Dalí zich tot dergelijke religieuze onderwerpen

Dalí's written and verbal statements propagate a particularly nebulous allegiance. While at times Dalí would outright assert his support for Franco, at other times he would distance himself from the dictator. In a 1972 interview with Antonio D. Olano, for instance, Dalí referred to Franco as a “superior being” who represented a “paradigm of calm” for Spain.²⁶ In the artist's 1965 text, *Diary of a Genius*, however, Dalí claims that he is, and has always been, apolitical, emphasizing that “this applies to anything I've ever done, and I shall say so until the end of my days”.²⁷ Dalí echoes this apolitical stance in his 1969 interview with Alain Bosquet, as well as in his earlier text, *The Secret Life of Salvador Dalí*.²⁸ In his interview with Bosquet, Dalí also articulates an ambiguous stance toward monarchy, which is significant because Franco positioned himself as a divinely inspired ruler, much like a monarch. Dalí explains that while “Radical Socialists, Communists, and all Left-Wingers” often have their vision obstructed by their “love of humanity”, they are none-the-less necessary to shake the political conservatives.²⁹ “An occasional bomb thrown at the king”, he continues, “is desirable from time to time as a stimulus for him”. This discussion seems to account for a simultaneous distaste and respect for both the political left and the right, indicating that Dalí refused to align with any ideology or specific political party because he viewed them all as a part of an organic whole in which conflict, or ‘an occasional bomb’, was inevitable.

DALÍ THE FAITHFUL

Both William Jeffett and Ian Gibson suggest that Dalí's decision to portray religious themes within his works, starting in the late 1940s, can be understood in part as a response to Franco's own emphasis on Catholicism.³⁰ Franco conceptualized the Civil



afb 1.
Salvador Dalí, *The Madonna of Port Lligat*, 1949, olieverf op doek, 49,5 × 38,3 cm © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, c/o Pictoright Amsterdam. Collection of the Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee.

fig 1.
Salvador Dalí, *The Madonna of Port Lligat*, 1949, oil on canvas, 49.5 × 38.3 cm © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, c/o Pictoright Amsterdam. Collection of the Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee.

War as a type of 'holy war' in which his triumph would bring about a resurgence of traditional Christian ideals.³¹ The artist echoed this interest in works such as his two versions of *The Madonna of Port Lligat* (1949, 1950) (fig. 1), where he portrays his wife and muse, Gala, as the Virgin Mary. The artist presented the first version of this work to Pope Pius XII in 1949 with the hopes of gaining permission to officially marry Gala within the Catholic Church, despite the fact that her first husband, the Surrealist poet Paul Éluard, was still alive.³² The artist's turn to such religious subjects, however, also reflects his public conversion to Catholicism. In a 1948 interview with the Figueres weekly, *Ampurdán*, Dalí indicated that his new religious works represented orthodox Catholic belief.³³ He had also openly supported "the militant Catholicism of Spain" in *The Secret Life of Salvador Dalí*.³⁴

A more complex attitude towards Franco's regime, however, was suggested by the artist's unique take on Catholicism. In his 1951 'Mystical Manifesto', Dalí positioned himself as a religious mystic, asserting that Christian miracles should not be attributed to the mysterious power of God, but instead explained through quantum physics and the ability of matter to transform through atomic explosion.³⁵ He writes, "The paroxysmal crisis of Dalinian mysticism mainly relies on the progress of the particular sciences of our times, especially on the metaphysical spirituality of the substantiality of quantum physics".³⁶ Dalí repeatedly indicated that his belief in Catholicism was based not on faith, but on scientific reasoning. The artist stated in his 1968 text, *The Passions According to Dalí*, "I am a Catholic without faith, and I make detours through science to join dogmas again".³⁷ He also placed value on scientific ideas over faith during his 1952 Nuclear Mysticism Lecture Tour, which took place at a series of venues throughout the United States.³⁸

wendde betekende echter ook zijn openlijke bekering tot het katholicisme. In een interview uit 1948 met het weekblad van Figueres, *Ampurdán*, wees Dalí erop dat zijn nieuwe religieuze werken het orthodoxe katholieke geloof vertegenwoordigden.³³ Ook betuigde hij in *Het geheime leven van Salvador Dalí* openlijk zijn steun aan “het militante katholicisme van Spanje”.³⁴

Een meer complexe houding ten opzichte van Franco's regime wordt gesuggereerd door Dalí's unieke interpretatie van het katholicisme. In zijn *Mystieke Manifest* uit 1951 positioneerde Dalí zichzelf als religieuze mysticus en bepleitte dat christelijke wonderen niet langer zouden worden toegeschreven aan de mysterieuze kracht van God, maar in plaats daarvan zouden worden verklaard door kwantumfysica en de eigenschap van materie om door atoomexplosies te transformeren.³⁵ Hij schrijft, “De paroxysmale crisis van Daliniaans mysticisme steunt vooral op de vooruitgang van bepaalde wetenschappen uit onze tijd, in het bijzonder de metafysische spiritualiteit van de wezenlijkheid van kwantumfysica.”³⁶ Dalí gaf herhaaldelijk aan dat zijn aansluiting bij het katholicisme gebaseerd was op wetenschappelijke rede en niet op geloof. De kunstenaar stelde in *Les Passions selon Dalí* uit 1968, “Ik ben een katholiek zonder geloof, en ik maak omwegen door de wetenschap om dogma's opnieuw samen te brengen.”³⁷ De waarde die Dalí hechtte aan wetenschappelijke ideeën over geloof kwam ook tot uiting tijdens zijn Nuclear Mysticism Lecture, die plaatsvond op verschillende locaties in de Verenigde Staten.³⁸

De afstand die Dalí creëerde tussen zijn eigen ideeën en alledaagse geloofsopvattingen is van belang in samenhang met Franco's religieuze ideeën. Geloof was een belangrijk onderdeel van het religieuze programma van het regime van Franco. Guibernau stelt dat “Franco erin slaagde zichzelf niet alleen te presenteren als de verdediger van Spanje, maar ook van het geloof in het algemeen.”³⁹ Volgens Guibernau propageerde Franco zelf de rol van “strijder van God tegen de ongelovigen die dreigden het geloof en de cultuur van Spanje te verwoesten.”⁴⁰ In deze samenhang stelde Dalí's nadruk op zijn weinig gangbare geloofsovertuiging hem in staat om zich te

The distance that Dalí created between his own ideas and everyday notions of faith bears an important relationship to Franco's religious ideas. Faith was a significant part of the Franco regime's religious program. Guibernau explains how “Franco succeeded in presenting himself as the defender not just of Spain, but also of universal faith”.³⁹ She argues that Franco himself propagated his role as “warrior of God against the infidels who threatened to destroy the faith and culture of Spain”.⁴⁰ Understood in this context, Dalí's emphasis on his lack of conventional faith allowed him to distance himself from Franco's Catholic propaganda. At the same time, however, Dalí reflects Franco's (and Hitler's) technocratic instrumentalization of religious faith. Dalí somewhat paradoxically uses his particular knowledge of religion to distance himself from a dictator who also claims to hold a special understanding of Catholic dogma. It is also interesting to note that the ‘Mystical Manifesto’ was originally published in French and Latin, rather than in Castilian Spanish, the language of Franco's empire.⁴¹ Although the text was later translated into Spanish, this original linguistic decision also indicates a distance between Dalí's new religious ideas and Franco's regime, and possibly an attempt to keep this self-presentation out of direct confrontation with the government. Again returning to the ideas of Lacan, the artist maintains independence in the face of Franco through conflicting symbolic and imaginary orders. By aligning himself with Catholicism, he adopts one of the most significant signs of the Francoist identity, but by infusing his Catholic beliefs with his own unique interpretations, he represents his own narcissistic demands.

DALÍ AS CHRIST

Dalí's identification with Christ further disrupts a simple reading of the artist's interest in Catholicism as a tactic to solely appease Franco. While it certainly helped his case

distantiëren van Franco's katholieke propaganda. Maar tegelijkertijd weerspiegelt Dali Franco's (en Hitlers) technocratische instrumentalisering van religieus geloof. Op enigszins paradoxale wijze gebruikt hij zijn specifieke opvatting van religie om zichzelf te distantiëren van een dictator die beweert een bijzonder begrip van het katholieke dogma te bezitten.

Het is opmerkelijk dat Dali's *Mystieke Manifest* oorspronkelijk werd gepubliceerd in het Frans en Latijn en niet in het Castiliaans, de taal van Franco's imperium.⁴¹ Hoewel de tekst later wel naar het Spaans is vertaald, geeft deze oorspronkelijke keuze wat taal betreft ook weer de afstand aan tussen Dali's nieuwe religieuze ideeën en Franco's regime, en mogelijk een poging om deze zelfpresentatie buiten het directe zicht van de regering te houden. Terugkomend op de ideeën van Lacan: de kunstenaar behoudt hiermee onafhankelijkheid ten opzichte van Franco door middel van conflicterende symbolische en imaginaire ordes. Door zichzelf aan te sluiten bij het katholicisme, neemt Dali een van de meest significante symbolen van Francoïstische identiteit aan, maar door zijn katholieke geloof te vermengen met zijn eigen unieke interpretaties, geeft hij zijn eigen narcistische verlangens weer.

DALÍ ALS CHRISTUS

Dali's identificatie met Christus bemoeilijkt een simpele interpretatie van zijn interesse in het katholicisme als een tactiek om eenvoudigweg bij Franco in een gunstig daglicht te komen. Hoewel de identificatie hem hier zeker bij heeft geholpen, baseerde hij zijn religieuze ideeën uiteindelijk op zichzelf en op zijn eigen interpretaties van het katholicisme. Jonathan Wallis interpreteert het Christuskind in *De Madonna van Port Lligat*, met name de tweede versie, als een portret van de kunstenaar, hergeboren als christen.⁴² Later bracht Dali vooral Gala in verband met zijn moeder in zijn tekst *De onuitsprekelijke bekentenissen van Salvador Dali* uit 1973, als hij schrijft dat het houden van zijn vrouw "een soort reis was die ik maakte naar de kern van hetgeen ik had

with the dictator, Dali ultimately centered his religious beliefs on himself and his own interpretations of Catholicism. Jonathan Wallis interprets the Christ child in the *The Madonna of Port Lligat*, particularly in the second version, as a portrait of the artist, reborn as a Christian.⁴² In addition to Wallis' reading, Dali later specifically associated Gala with his mother in his 1973 text *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, writing that loving his wife "was a kind of journey to the center of being I had made, going back to my intrauterine memories, to the very nourishment of the birthing placenta, and in my wild mind seeing Gala's [genitals] and my mother's belly as one."⁴³ This link between Gala and his mother retroactively supports the interpretation that Dali is the Christ child of the Gala-Madonna.⁴⁴ Dali's aforementioned claim within the 'Mystical Manifesto' that he is the savior of modern art further aligns him with Christ.⁴⁵

Wallis also asserts that *Christ of Saint John of the Cross* (1951) can be read as a portrait of the artist, revealing both his identification with Christ and the Spanish mystic St. John of the Cross (fig. 2), since the artist associated the Saint's ideas with his own spiritual rebirth, and because he later included a double image of his face within the hair of this same Christ figure in *The Discovery of America by Christopher Columbus* (1958–59). Dali directly stated to the *New York Herald Tribune* in 1960 that he was a reincarnation of this saint.⁴⁶ He was specifically inspired by Saint John of the Cross's theory that the soul must have two phases on the way to reaching salvation—a Sacred and a Profane self—and Dali viewed his new Catholic identity as combining both of these qualities.⁴⁷ Dali linked the creation of *Christ of Saint John of the Cross* with a miraculous vision which he describes as a "cosmic dream" that centered on the explosive center of an atomic nucleus.⁴⁸ In this dream

gemaakt, teruggaand naar mijn baarmoederlijke herinneringen, naar de voedende verzorging via de placenta, en in mijn wilde gedachten zie ik Gala's [genitaliën] en mijn moeders buik als één.”⁴³ Dit verband tussen Gala en zijn moeder ondersteunt, achteraf gezien, de interpretatie dat Dali het Christuskind is van de Gala-Madonna.⁴⁴ Dali's eerdere bewering in het *Mystieke Manifest* dat hij de redder van de moderne kunst is, stelt hem eveneens gelijk aan Christus.⁴⁵

Wallis stelt ook dat *Christ of Saint John of the Cross* (1951) gelezen kan worden als een portret van de kunstenaar dat zowel zijn identificatie met Christus als met de Spaanse heilige San Juan de la Cruz (afb. 2) belichaamt, gezien de kunstenaar de ideeën van deze heilige met zijn eigen spirituele wedergeboorte associeert en ook omdat hij later, in een dubbelportret in *The Discovery of America by Christopher Columbus* (1958–1959) zijn gezicht in het haar van een identieke Christusfiguur toonde. Dali verklaarde 1960 aan de *New York Herald Tribune* dat hij een reïncarnatie was van deze heilige, Johannes van het Kruis.⁴⁶ Hij was in het bijzonder geïnspireerd door diens theorie dat de ziel twee fases moet doorlopen om verlost te worden — een heilige en een goddeloze zelf. Dali beschouwde zijn nieuwe katholieke identiteit als een combinatie van deze hoedanigheden.⁴⁷ Dali relateerde *Christ of Saint John of the Cross* aan een wonderbaarlijk visioen dat hij beschreef als een “kosmische droom” dat zich afspeelde in het explosieve binnenste van een atoomkern.⁴⁸ Hij beweerde dat in deze droom Christus zichtbaar was als “de eenheid van het universum”. Daarmee vormde deze droom voor Dali het bewijs van zijn eigen mystieke krachten.⁴⁹



afb. 2
Salvador Dali, *The Christ of Saint John of the Cross*, 1951, olieverf op doek, 205×116 cm Glasgow, The Glasgow Art Gallery, CSG CIC Glasgow Museums and Libraries Collections.

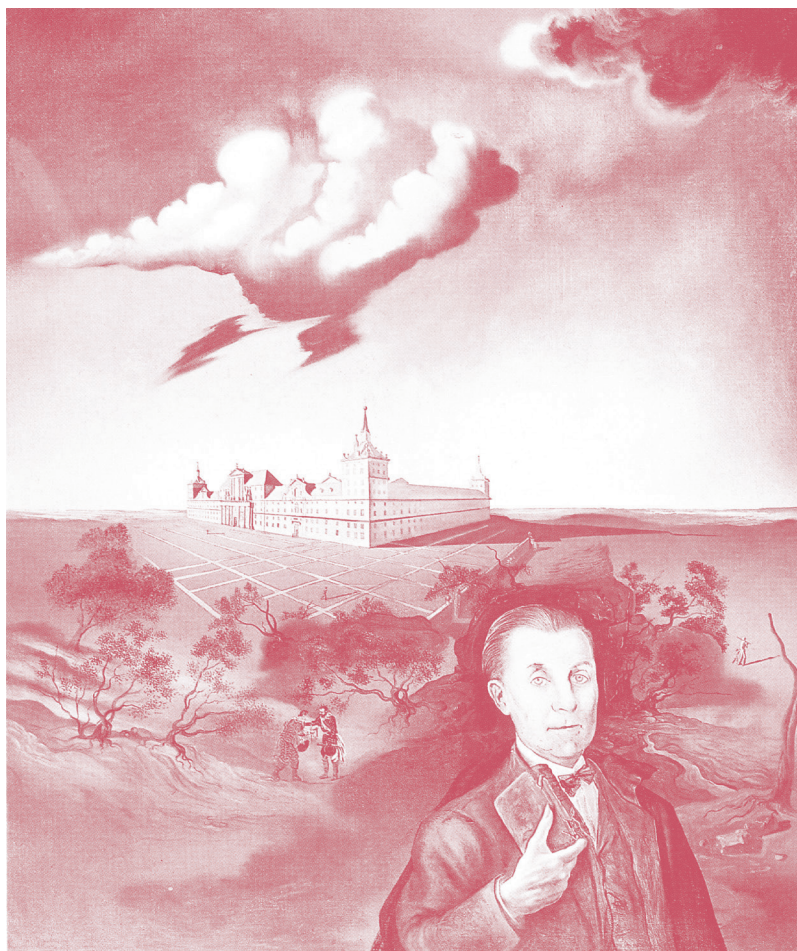
fig. 2
Salvador Dali, *The Christ of Saint John of the Cross*, 1951, oil on canvas, 205×116 cm Glasgow, The Glasgow Art Gallery, CSG CIC Glasgow Museums and Libraries Collections.

Volgens Wallis beschouwde de kunstenaar zichzelf als een spiritueel herboren figuur die zowel zijn heilige als goddeloze zelf omvatte, en daarmee een bewijs vormde voor de Christusachtige 'eenheid' van zijn eigen spirituele visie. Dit is interessant in relatie tot Lacans theorie van het gespleten subject, omdat het wederom suggereert dat Dali zijn persona vormde op basis van diens ideeën. Franco beschouwde zichzelf als strijder van godswege, maar omdat Dali zichzelf positioneerde als zoon van god of mystieke zendeling, bedeelde hij zichzelf met een autoriteit gelijk aan of zelfs nog groter dan de dictator.

DALÍ DE CATALAANSE SEPARATIST

Zowel Dali's bespreking van Catalonië in het *Mystieke Manifest* als zijn besluit om veel religieuze werken te situeren aan de Catalaanse kust suggereren ook een subtiële distantie van Franco's culturele programma. Het regime van Franco probeerde alternatieve nationale identiteiten de kop in te drukken, waaronder ook die in Catalonië, dat voorafgaand aan de Burgeroorlog een autonome regio was.⁵⁰ In plaats daarvan propageerde hij een uniforme nationale identiteit. In 1948 ontbond Franco de Generalitat, het bestuur van Catalonië, en gedurende zijn bewind stelde hij beleid in dat het gebruik van de Catalaanse taal in de regio ontmoedigde, hoewel deze regels enigszins verslaptten tegen het einde van de jaren zestig.

Een lezing van Dali's keuze om zichzelf te identificeren met de cultuur van Catalonië krijgt zodoende een subversief karakter. In het *Mystieke Manifest* benadrukt de kunstenaar dat zijn genialiteit niet voortkomt uit Spanje, maar uit Catalonië. Hij schrijft, "Catalonië mag prat gaan op drie grote genieën, namelijk: Raymond de Sebonde, auteur van *Natural Theology*; Gaudi, de vader van de Mediterraanse Gothiek; en Salvador Dali, uitvinder van het nieuwe Paranoïde-Kritische mysticisme en verlosser, zoals zijn naam [Salvador] zelfs aangeeft, van de moderne schilderkunst".⁵¹ Dali koos er ook voor om werken zoals *The Madonna of Port Lligat* aan de Costa



afb. 3
Salvador Dali, *Portrait of Ambassador Cardenas*, 1943, olieverf op doek, 61,3 × 50,8 cm, privécollectie.

fig. 3
Salvador Dali, *Portrait of Ambassador Cardenas*, 1943, oil on canvas, 61.3 × 50.8 cm, private collection.

Brava te situeren. In beide versies van dit werk zweeft Gala boven de Middellandse Zee, en de rotsachtige heuvels van Port Lligat omlijsten haar in de achtergrond. Zoals bekend, situeerde de kunstenaar veel van zijn surrealistische werken in Cap de Creus, Port Lligat en Cadaqués. Zijn besluit om dit te blijven doen toont zijn onafhankelijkheid tegenover Franco's verlangen om de Spaanse cultuur te homogeniseren.

DALÍ DE HOFSCILDER

Dalí verbond zijn persona niet alleen met devote christelijkheid, maar ook met de Spaanse barokschilder Diego Velázquez, die hij bij meerdere gelegenheden portretteerde. Op dezelfde manier als Velázquez als hofschilder van Philip IV diende, zo positioneerde Dalí zichzelf als Franco's officiële schilder.⁵² In 1943 schilderde Dalí een portret van Franco's ambassadeur in de Verenigde Staten, Don Juan Cárdenas, om zo zijn positie als hofschilder voor Franco's regime te consolideren (afb. 3).⁵³ In dit portret refereert hij direct aan Velázquez' *Overgave van Breda* (1634) met een afbeelding van de Spaanse overwinning bij Breda van 1625, gesymboliseerd door de twee mannen die een sleutel uitwisselen in het midden van het beeld.⁵⁴ Op de achtergrond van het portret van Cárdenas neemt Dalí ook een afbeelding van het Escorial van Filips IV op. Jeffett benadrukt dat dit enorme paleis de macht van Koning Filips over Spanje moest voorstellen.⁵⁵ De toevoeging van dit paleis plaatst Franco's regime parallel aan dat van de voormalige Spaanse koning en bekrachtigt zo eveneens de rol van de kunstenaar als Franco's officiële schilder. Vanaf de jaren vijftig en gedurende zijn verdere carrière schilderde Dalí diverse andere werken waarin hij zich de doeken van Velázquez toe-eigende, waaronder *Las Meninas (Obra Estereoscópica)* (1975-1976), dat hieronder verder besproken zal worden.⁵⁶ Dalí baseert zich vaak op werken die Velázquez voor de koninklijke familie maakte, zoals *Las Meninas* en de vele portretten van Margarita Teresa, de dochter van Koning Filips IV. Dalí's veelvuldige referenties aan werken die Velázquez maakte als

he claimed to envision Christ as the "unity of the universe," and the artist thus used this dream as evidence of his own mystical abilities.⁴⁹ According to Wallis, the artist viewed himself as being spiritually "reborn" as a figure encompassing both his Sacred and Profane selves, and thus exhibiting the Christlike "unity" of his original spiritual vision. This notion bears an interesting relation to Lacan's theory of the divided self, further supporting the notion that Dalí's persona can be productively understood with this idea in mind. If Franco conceptualized himself as the warrior of god, but Dalí positioned himself as the son of god or as a mystical messenger, the artist is endowing himself with authority equal to or greater than that of the dictator.

DALÍ THE CATALAN SEPARATIST

Dalí's discussion of Catalonia in the 'Mystical Manifesto', as well as his decision to situate many religious works on the Catalan coast, also suggests a subtle distancing from Franco's cultural program. The Franco regime sought to eliminate alternative national identities, such as that developed by Catalonia, which was an autonomous region before the Civil War.⁵⁰ Franco instead wanted to promote a uniform national identity. He disbanded the Generalitat, or governing body, of Catalonia in 1948, and he instituted policies throughout his reign that discouraged the use of the Catalan language, although he did somewhat slacken these rules by the late 1960s.

Reading Dalí's decision to identify himself with the culture of Catalonia thus takes on a subversive character. In the 'Mystical Manifesto', the artist emphasizes that his genius springs not from Spain, but from Catalonia. He writes, "Catalonia can boast of three great geniuses: namely, Raymond de Sebonde, author of *Natural Theology*; Gaudi, the father of Mediterranean Gothic; and Salvador Dalí, inventor



afb. 4
Salvador Dalí, *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures*, 1974, olieverf op bronzen sculptuur, 86,5 × 64 × 39 cm, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

fig. 4
Salvador Dalí, *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures*, 1974, oil on bronze sculpture, 86.5 × 64 × 39 cm, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

of the new Paranoiac-Critical mysticism and savior, as his very name indicates, of modern painting".⁵¹ Dalí also chose to set works such as *The Madonna of Port Lligat* along the Costa Brava. In both versions of this work, Gala levitates over the Mediterranean Sea, and the rocky hills of Port Lligat frame her in the background. The artist famously set many of his Surrealist works in either Cap de Creus, Port Lligat, or Cadaqués, and his decision to continue doing so claims his own independence in the face of Franco's desire to homogenize Spanish culture.

DALÍ THE COURT PAINTER

Dalí linked his persona not only with devout Christianity, but also with the Spanish Baroque painter Diego Velázquez, whom he portrayed on various occasions. Much as Velázquez served as an official court painter to Philip IV, Dalí positioned himself as Franco's official painter.⁵² In 1943 Dalí painted a portrait of Franco's Spanish ambassador to the United States, Don Juan Cárdenas, in order to solidify his position as a sort of court painter for Franco's regime (fig. 3).⁵³ In this portrait he directly references Velázquez by depicting the Spanish victory at Breda of 1625, symbolized by the two men exchanging a key in the middle ground of the image.⁵⁴ These two men are a direct visual reference to Velázquez's *Surrender of Breda* (1634). In the background of Cárdenas's portrait Dalí also includes a representation of the Philip IV's Escorial. Jeffett emphasizes that this massive palace represented King Philip's power over

hofschilder zouden mogelijk ook weer bedoeld kunnen zijn om zijn eigen rol als officiële schilder van Franco te suggereren. De kleindochter van de dictator was nog iemand uit Franco's milieu die hij in 1974 portretteerde in *Equestrian Portrait of Carmen Bordiu-Franco*.⁵⁷

Een analyse van Dalí's *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures* (1974) en *Las Meninas* (*Obra Estereoscópica*) suggereren interpretaties die Dalí's pogingen om zichzelf als Franco's 'hofschilder' voor te stellen problematiseren. In zijn beeldhouwwerk *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures* gebruikt Dalí trekken van Velázquez' gezicht als basis voor de figuren die hij op de buste schildert (afb. 4). Hij transformeert de ogen tot twee ridders en de neus tot een biddende non.⁵⁸ De transformatie van Velázquez' gezicht doet denken aan de manier waarop de barokschilder vele figuren in één schilderij wist te vatten, en de afbeelding van het beroemde *Las Meninas* op diens voorhoofd ondersteunt deze interpretatie. In *Las Meninas* beeldt Velázquez zichzelf af, schilderend te midden van een groep figuren aan het koninklijk hof. In het midden zien we Prinses Margaret Theresa, die bediend wordt door haar hofdames. In de spiegel aan de achterwand kan de kijker Koning Filips IV en Koningin Mariana ontwaren. Kunsthistorica Madlyn Millner Kahr stelt dat de kunstenaar, door zich af te beelden te midden van deze personen, zijn status bekrachtigt, niet alleen als hofschilder, maar ook als lid van de 'verheven cirkel' die hem omringt.⁵⁹ Net zoals het gezicht van Velázquez in Dalí's buste verscheidene personae aanneemt, neemt Velázquez zelf een dubbelrol aan in *Las Meninas*. Hij dient de artistieke wensen van het koninklijke gezelschap, maar hij neemt ook zijn verheven sociale positie in te midden van hen. Dalí mag misschien gestreefd hebben een hofschilder zoals Velázquez te zijn, toch bleef hij een autonoom kunstenaar van hoog aanzien.

In zijn appropriatie uit 1975–1976 van het doek *Las Meninas* (*Obra Estereoscópica*) van Velázquez, bevestigt Dalí zijn eigen complexe positie als kunstenaar en man van aanzien (afb. 5). Dit tweeluik bevat twee schilderijen met bijna identieke composities, de ene geschilderd in een

Spain.⁵⁵ The inclusion of this palace parallels Franco's regime to that of the former Spanish King, and thus further reinforces the artist's role as an official painter for the dictator. Dalí painted several other works that appropriated Velázquez's canvases starting in the 1950s and continuing for the rest of his career, including *Las Meninas* (*Obra Estereoscópica*) (1975–1976) which will be discussed shortly.⁵⁶ Dalí often draws from works that Velázquez created for the royal family, such as *Las Meninas* and Velázquez's many solitary portraits of King Philip IV's daughter, Margarita Teresa. Dalí's frequent references to works that Velázquez completed as a court painter may have again been meant to suggest his own role as an official painter for Franco. Dalí again directly represented one of Franco's milieu in 1974 when he painted the dictator's granddaughter in *Equestrian Portrait of Carmen Bordiu-Franco*.⁵⁷

An analysis of Dalí's *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures* (1974) and *Las Meninas* (*Obra Estereoscópica*), however, suggests narratives that complicate Dalí's attempts to portray himself as Franco's 'court painter'. In Dalí's sculpture, *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures*, Dalí utilizes the features of Velázquez's face as the base for the figures he paints on the bust (fig. 4). He transforms the eyes into two knights and the nose into a praying nun.⁵⁸ The transformation of Velázquez's face suggests the Baroque painter's ability to encompass many characters, and the portrayal of the famous work *Las Meninas* on his forehead supports this interpretation. In *Las Meninas*, Velázquez depicts himself painting among a coterie of characters from the Royal court. In the center we find the Princess Margaret Theresa, being attended to by her maids in waiting. In the mirror on the back wall, viewers can discern the reflection of King Philip IV and Queen Mariana. Art historian Madlyn Millner Kahr argues that by depicting himself



among these figures, the artist asserts his status not just as a painter who serves the court, but as a member of the “exalted circle” that surrounds him.⁵⁹ Much as Velázquez’s face in Dalí’s bust takes on multiple personae, Velázquez himself asserts a dual role in *Las Meninas*. He attends to the artistic needs of the royal circle, but he also takes his elevated social place among them. Dalí, like Velázquez, may have aspired to be a court painter, but he also remained an autonomous artistic figure of high stature while doing so.

In his 1975–1976 appropriation of Velázquez’s canvas, *Las Meninas* (*Obra Estereoscópica*), Dalí asserts his own complex position as an artist and as a man of high status (fig. 5). This diptych contains two paintings with nearly identical compositions, but one is rendered with a full range of colors while the other is rendered in shades of gray and blue. The compositions contain only slight differences. The objects in the gray and blue canvas are shifted very slightly to the left, and the clouds contain less three-dimensional modeling. The differences in these canvases point to the artist’s interest in stereoscopy, which is the science of two-dimensional image pairs that present the same scene from slightly different angles, and that appear as one three-dimensional image through binocular viewing.⁶⁰ Both the composition of the paintings in this work and the notion of stereoscopic illusion can be understood in relation to the artist’s own act of self creation.

In the composition, Dalí depicts his brush as he paints a canvas. He illustrates Gala as she gazes into an image of *Las Meninas*, which hovers in the sky above the sea. By emphasizing his act of painting, Dalí aligned himself with the portrait of Velázquez, and thus with elevated artistic status. A closer examination of the two figures portrayed in the *Las Meninas* mirror also suggests a parallel between Dalí

afb. 5
Salvador Dalí, *Las Meninas* (*Obra Estereoscópica*), ca. 1975–1976, olieverf op hout, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

fig. 5
Salvador Dalí, *Las Meninas* (*Obra Estereoscópica*), c. 1975–1976, oil on wood, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

rijke kleurschakering terwijl de ander uit blauw- en grijs tinten is opgebouwd. De composities zijn nauwelijks van elkaar te onderscheiden. De objecten in het grijs-blauwe werk zijn enigszins naar links verschoven en de wolken zijn minder plastisch opgezet. De verschillen in deze doeken verwijzen naar de interesse van de kunstenaar in stereoscopie, de wetenschap van het samenstellen van tweedimensionale paren van beelden die dezelfde scène vanuit net een andere hoek voorstellen, en die als ruimtelijk beeld voorkomen wanneer ze door een dubbele lens worden bekeken.⁶⁰ Zowel de compositie van de schilderijen in dit werk als het idee van stereoscopische illusie kunnen met de zelfcreatie van de kunstenaar in verband worden gebracht.

In de compositie beeldt Dalí zijn penseel af terwijl hij een doek schildert. Hij toont Gala die naar een afbeelding van *Las Meninas* staart, zwevend in de lucht boven de zee. Door de handeling van het schilderen te benadrukken stelt Dalí zich op één lijn met het portret van Velázquez en zodoende met diens verheven artistieke status. Bij een nadere beschouwing van de twee figuren die in de spiegel van *Las Meninas* worden geportretteerd, wordt ook duidelijk dat Dalí een parallel tussen hemzelf en Gala en het koninklijk paar suggereert. Omdat Gala en Dalí tegenover deze spiegel zijn geplaatst vanuit een plek buiten het kader, kan dit geïnterpreteerd worden alsof ze de plaats innemen van Filips IV en Koningin Mariana. Als het in kleur geschilderde werk onder de loep wordt genomen in de zalen van Dalí's Teatro Museo in Figueres, is te zien dat de figuur links in de spiegel blauw is afgebeeld, net als de figuur van Gala die naar het portret kijkt. Er is zelfs een suggestie van twee blauwe punten bovenop het hoofd van de weerspiegelde figuur, waarschijnlijk bedoeld om de blauwe strik weer te geven die Gala in de afbeelding draagt. Aangezien de schilderijen in dit tweeluik zijn gemaakt rond de tijd van Franco's dood in 1975, is het mogelijk dat ze dienden ter reflectie op de band tussen de kunstenaar en de dictator. Door een weerspiegeling van Gala en hemzelf in de spiegel te suggereren, laat Dalí zien dat hij méér is dan alleen een schilder die Franco dient. Uiteindelijk is hij de koning en de meester van zijn eigen

and Gala and the royal couple. As Gala and Dalí are positioned facing this mirror from outside of the frame, they can be interpreted as taking the place of Philip IV and Queen Mariana. When examining the painting rendered in color within the galleries of Dalí's Theatre-Museum in Figueres, it is possible to see that the figure on the left within the mirror is rendered in blue, similar to the figure of Gala who gazes into the distant horizon. There is even a suggestion of two blue points on the top of the reflected figure's head, likely meant to represent the blue bow that Gala wears within the image. As the paintings in this diptych were conceptualized around the time of Franco's death in 1975, they could have served to contemplate the relationship between the artist and the dictator. By intimating the reflection of himself and Gala in the mirror, Dalí asserts that he is more than a painter serving Franco. He is ultimately the king, and the master of his own delusion. Since the two paintings together specifically signal Dalí's interest in illusion, perhaps this diptych emphasizes not only his ability to create the feeling of three-dimensional pictorial perspective, but also to mold an illusory public image.

THE INDEPENDENT DALÍ

Dalí's strategy of constructing a complex and even contradictory identity in response to Franco's regime allowed him to maintain individuality despite the dictator's attempt to establish homogeneity. His identity construction can also be understood in relation to the theories of group psychology espoused by Sigmund Freud. In his 1921 book- *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Freud describes the process whereby an individual is converted into the mass.⁶¹ He explains that individuals transfer their libidinal energy onto the leader of the mass, taking on the group

waanvoorstelling. Aangezien de twee schilderijen samen Dalí's interesse voor illusie belichten, benadrukt dit tweeluik misschien niet alleen zijn vermogen om een illusie van driedimensionaal perspectief te scheppen, maar ook om een misleidend publiek imago vorm te geven.

DALÍ DE ONAFHANKELIJKE

Dalí's strategie van het construeren van een complexe en tegenstrijdige identiteit als antwoord op Franco's regime, stelt hem in staat zijn individualiteit te behouden, ondanks de pogingen van de dictator om homogeniteit te bewerkstelligen. Zijn identiteitsconstructie kan ook beschouwd worden in relatie tot theorieën van Sigmund Freuds groepspsychologie. In zijn boek *Massapsychologie en Ik-analyse* uit 1921, beschrijft Freud het proces waarbij een individu wordt opgenomen door de massa.⁶¹ Hij stelt dat individuen hun libidinale energie overdragen op de leider van de groep, waarbij zij een groepsidentiteit aannemen en hun zelfbewustzijn verliezen. Omdat Dalí had kunnen beslissen om niet terug te keren naar Spanje na zijn verblijf in de VS van 1940 tot 1948, deed hij met deze beslissing afstand van zijn onafhankelijkheid, maar door het creëren van complexe geïndividualiseerde personae, bleef Dalí zich verzetten tegen Franco's pogingen om een samenhangende, gehomogeniseerde nationale identiteit te implementeren. Hoewel bepaalde facetten van Dalí's persona bedoeld lijken om zich met de dictator te verzoenen, wijzen andere op een afwijzing om deel uit te maken van een ongedifferentieerde massa volgelingen. Dit laatste werd bovendien benadrukt door aspecten van Dalí's publieke persona die minder duidelijk politiek waren, zoals zijn excentrieke verschijning en zijn poging om zijn innerlijke wereld te projecteren in een zorgvuldig ontworpen Teatro-Museo. Deze aspecten hebben net als door de meer problematische en politieke zelfpresentaties die hier zijn besproken, bijgedragen aan de bekrachtiging van het beeld van Dalí's leven als zijn eigen schepping, onafhankelijk van Franco's homogeniserende programma.⁶²

identity and losing a sense of self. Since Dalí could have decided not to return to Spain after living in the United States from 1940 to 1948, he thus relinquished some of his independence through his decision to return to Spain, but by creating such a complex, individualized persona, Dalí still resists Franco's attempt to implement a cohesive, homogenous national identity. While certain facets of Dalí's persona seemed intended to appease the dictator, others suggest a refusal to become a part of an undifferentiated mass of followers. The latter tendency is further emphasized by certain aspects of Dalí's public persona that were less obviously politicized, such as his eccentric appearance and his attempt to project his inner world into a carefully designed Theatre-Museum — which, as much as through the more problematic and political self-presentations I have demonstrated and discussed here, have contributed to the affirmation of his life as his own creation, independent of Franco's homogenizing program.⁶² Again considering Lacan's symbolic order, the artist did not fully submit to the world of laws and regulations around him, a realm that Lacan referred to as the Name-of-the-Father. Rather he allowed his self to be internally-riven, negotiating his own needs by creating a persona that would appease Franco, but also assert many portions of his own autonomous self as conceptualized through the imaginary order.

While Dalí's late works have been analyzed in relation to their scientific and religious ideals, as well as in broad relation to Franco's cultural program, the present study provides a deeper analysis of the complexity of the artist's engagement with the dictator. Dalí's interest in religion and his attempts to cast himself as Franco's Velázquez certainly served to placate the Spanish leader, but Dalí's artistic output also reveals subtle subversions. The artist shrouded himself in an enigmatic web

Nog eenmaal terugkerend naar Lacans symbolische orde, kan geconcludeerd worden dat Dali zich niet volledig heeft onderworpen aan de wereld van de Naam-van-de-Vader — de sociale wetten en regels om ons heen. Om zijn belangen te behartigen verkoos hij een gespleten subjectiviteit, en creëerde een persona waarmee hij bij Franco in een gunstig daglicht kon blijven terwijl zijn onafhankelijkheid voor een groot deel staande bleef, zoals geconceptualiseerd door Lacans imaginaire orde.

Hoewel Dali's latere werken zijn onderzocht in relatie tot hun wetenschappelijke en religieuze idealen en tot op zeker hoogte tot Franco's culturele programma, geeft dit artikel een analyse die de complexiteit van de verhouding van de kunstenaar met de dictator belicht. Dali's interesse in religie en zijn pogingen om zichzelf als Franco's Velázquez voor te stellen dienden er zeker voor om de Spaanse leider tevreden te stellen, maar Dali's werk laat ook subtiele ondermijningen zien. De kunstenaar hulde zichzelf in een ondoorzichtig web van imago's en schiep zo een persona die zijn veiligheid binnen Franco's regime zou garanderen, terwijl hij ook zijn eigen kunstzinnige en persoonlijke onafhankelijkheid kon behouden. Dali mag dan als devote katholiek en hofschilder de gunsten van de dictator hebben gewonnen, hij lijkt er vooral in geslaagd zijn eigen Christus en koning te blijven.

Anna Schuer McCoy is promovenda in de Kunstgeschiedenis aan The Ohio State University en specialiseert zich in twintigste-eeuwse Europese kunst en surrealisme in het bijzonder. Haar onderzoeksinteresse spitst zich toe op politieke perspectieven op Dali, en op zijn band met het Catalaanse landschap.

Vertaling — Marlies Peeters & Rosa te Velde

of public images, crafting a persona that would preserve his safety in the face of Franco's regime, while also maintaining his own artistic and personal independence. Dali may have appeased the dictator as a devout Catholic and a court painter of sorts, but he seems to have succeeded in remaining his own Christ and his own king.

Anna Schuer McCoy is a doctoral student in Art History at The Ohio State University, specializing in twentieth-century European art with an emphasis on Surrealism. Her research interests focus largely on Dali's political perspectives, as well as on his connection to the Catalan landscape.

EINDNOTEN

- ¹ "My strength lies in the fact that I am deliberately what I am." In: Salvador Dali, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York: Morrow, 1976, p. 135.
- ² Robin Adele Greeley, 'Dali, Fascism, and the "Ruin of Surrealism"', in: *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 51-89 (62).
- ³ Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dali*, New York: W. W. Norton & Company, 1998, pp. 104-105.
- ⁴ Salvador Dali, 'The Moral Position of Surrealism' (1930), in: Haim Finkelstein (red.), *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 219-222 (222). Greeley heeft deze toespraak ook geanalyseerd en benadrukt daarbij de interesse van de kunstenaar voor het communisme, in: op. cit. (noot 2), p. 62.
- ⁵ Dali, op. cit. (noot 4), p. 222.

- ⁶ Greeley, op. cit. (noot 2), p. 63; Gibson, op. cit. (noot 3), pp. 342-344. Volgens Gibson is er verder niets te vinden over Dali's relatie met de BOC, waarschijnlijk vanwege de vernietiging of verspreiding van archieven tijdens de Spaanse Burgeroorlog.
- ⁷ Dali geciteerd in Greeley, op. cit. (noot 2), pp. 63-64.
- ⁸ Idem., p. 64.
- ⁹ In een brief uit 1933 aan André Breton gaf Dali aan dat alle politieke partijen evenzeer schuldig zijn aan het onderdrukken van hun volgelingen, waarbij hij in het bijzonder de onmacht van de communistische partij in het aanpakken van Hitler benadrukte. Deze brief is gereproduceerd in José Pierre, Breton et Dali', in: Daniel Abadie (red.), *Salvador Dali: retrospective, 1920-1980*, Parijs: Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 134-135. Greeley interpreteert deze brief als aantooning van Dali's mening dat patriarchale autoriteit in de vorm van familiale waarden en patriotisme op tirannieke

- wijze gemanipuleerd werd door zowel kapitalisten, fascisten als communisten, in 'Dali's Fascism, Lacan's Paranoia', in: *Art History* 24: 4 (2001), pp. 465-492 (479).
- ¹⁰ Dali, *The Secret Life of Salvador Dali* (1942), New York: The Dial Press, 1961, pp. 200-220.
- ¹¹ Idem., p. 357. Kunsthistoricus Robert Lubar analyseert Dali's bewering dat oorlog een onontkoombaar proces is en betoogt daarbij dat dit perspectief beïnvloed werd door Freud's tekst *Voorbij het Lustprincipe* uit 1922. Zie Lubar, 'Painting in the Shadow of Death: Dali, Miró, and the Spanish Civil War', in: *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudi, Miró, Dali*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2006, pp. 426-430 (428).
- ¹² Gibson, op. cit. (noot 3), pp. 500-503; William Jeffett, 'The Artist and the Dictator: Salvador Dali and Francisco Franco', in: Michael R. Taylor (ed.), *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life*

- and *Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 128-152 (129-130).
- ¹³ Jeffett, op. cit. (noot 12), p. 129.
- ¹⁴ Idem., pp. 128-147.
- ¹⁵ Montserrat Guibernau, *Catalan Nationalism: Francoism, Transition, and Democracy*, London: Routledge, 2004, p. 46. Volgens Guibernau zijn in Madrid tussen maart 1939 en maart 1949 100.000 Republikeinen omgebracht. In Catalonië, Dali's vaderland, zijn tussen 1939 en 1953 4.000 mensen geëxecuteerd.
- ¹⁶ Dali's familie, met name aan zijn vaders kant, was sterk verbonden met het Catalaanse nationalisme. Zie Gibson, op. cit. (noot 3).
- ¹⁷ Guibernau, op. cit. (noot 15), p. 49.
- ¹⁸ Jacques Lacan, 'The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis', in: *Écrits*, New York: W.W. Norton and Company, 2006, pp.

- 197-268; Alan Sheridan, 'Translator's Note', in: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York: W.W. Norton & Company, 1981, pp. 277-282 (279-81).
- ¹⁹ Lacan bracht Dali een bezoek in 1930, en in de surrealistische pers schreven zij in verschillende artikelen over en weer over paranoia. Lacan las Dali's essay 'The Rotting Donkey' uit 1928 in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* op een cruciaal moment in zijn ontwikkeling. Dali paste Lacan's werk toe in 'Paranoiac-critical Interpretation of the Obsessive Image of Millet's *Angelus*', dat ook werd gepubliceerd in *Minotaure* in 1933. In dezelfde uitgave van *Minotaure* publiceerde Lacan een artikel, 'The Problem of Style and the Psychiatric Conception of the Paranoiac Forms of Experience', dat precies vóór Dali's artikel was geplaatst. De eerste teksten van Lacan over de symbolische orde werden gepubliceerd in 1953, een belangrijke periode in Dali's ontwikkeling. In

ENDNOTES

- ¹ Salvador Dali, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York: Morrow, 1976, p. 135.
- ² Robin Adele Greeley, 'Dali, Fascism, and the "Ruin of Surrealism"', in: *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 51-89 (62).
- ³ Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dali*, New York: W. W. Norton & Company, 1998, pp. 104-105.
- ⁴ Dali, 'The Moral Position of Surrealism' (1930), in: Haim Finkelstein (ed.), *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 219-222 (222). Greeley also analyzes this speech, emphasizing the artist's interest in communism, in: op. cit. (note 2), p. 62.
- ⁵ Dali, op. cit. (note 4), p. 222.
- ⁶ Greeley, op. cit. (note 2), p. 63; Gibson, op. cit. (note 3), pp. 342-344. According to Gibson, further information

- about Dali's relationship with BOC has not been found, likely due to destruction or dispersal of archives during the Spanish Civil War.
- ⁷ Dali quoted in Greeley, op. cit. (note 2), pp. 63-64.
- ⁸ Ibid., p. 64.
- ⁹ In a 1933 letter to André Breton, Dali indicated that all political parties are equally at fault for exerting oppression over their followers, and he particularly highlights the impotency of the Communist party in dealing with Hitler. This letter is reproduced in José Pierre, Breton et Dali', in: Daniel Abadie (ed.), *Salvador Dali: retrospective, 1920-1980*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 134-135. Greeley interprets this letter as revealing Dali's opinion that patriarchal authority in the form of familial values and patriotism was manipulated oppressively by capitalists, fascists, and communists alike, in: 'Dali's Fascism, Lacan's Paranoia', in: *Art History* 24: 4 (2001), pp. 465-492 (479).

- ¹⁰ Dali, *The Secret Life of Salvador Dali* (1942), New York: The Dial Press, 1961, pp. 200-220.
- ¹¹ Ibid., 357. Scholar Robert Lubar analyzes Dali's assertion that war is an inescapable process, arguing that this perspective was influenced by Freud's 1922 text *Beyond the Pleasure Principle*. See Lubar, 'Painting in the Shadow of Death: Dali, Miró, and the Spanish Civil War', in: *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudi, Miró, Dali*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2006, pp. 426-430 (428).
- ¹² Gibson, op. cit. (note 3), pp. 500-503; William Jeffett, 'The Artist and the Dictator: Salvador Dali and Francisco Franco', in: Michael R. Taylor (ed.), *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 128-152 (129-130).
- ¹³ Jeffett, op. cit. (note 12), p. 129.
- ¹⁴ Ibid., pp. 128-147.

- ¹⁵ Montserrat Guibernau, *Catalan Nationalism: Francoism, Transition, and Democracy*, London: Routledge, 2004, p. 46. According to Guibernau, 100,000 Republicans were killed in Madrid between March 1939 and March 1949. In Catalonia, the artist's own homeland, 4,000 individuals were executed between 1939 and 1953.
- ¹⁶ Dali's family, particularly his father's side, had strong ties to Catalan nationalism. See Gibson, op. cit. (note 3), pp. 41-42.
- ¹⁷ Guibernau, op. cit. (note 15), p. 49.
- ¹⁸ Jacques Lacan, 'The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis', in: *Écrits*, New York: W.W. Norton and Company, 2006, pp. 197-268; Alan Sheridan, 'Translator's Note', in: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York: W.W. Norton & Company, 1981, pp. 277-282 (279-81).

- ¹⁹ Lacan visited Dali in 1930, and the two also carried on a dialogue about paranoia through articles published in the surrealist press. Lacan read Dali's 1928 essay 'The Rotting Donkey' in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* at a crucial moment in his development. Dali applied Lacan's work in 'Paranoiac-critical Interpretation of the Obsessive Image of Millet's *Angelus*', which was published in *Minotaure* in 1933. In this same issue of *Minotaure*, Lacan also published an article titled, 'The Problem of Style and the Psychiatric Conception of the Paranoiac Forms of Experience', which appeared directly before Dali's article. Lacan first published on the symbolic order in 1953, which was a particularly important time in Dali's development. At this time Dali was also reconsidering his ideas on religion and science, and additionally developing a new iconographic lexicon. For more information on the relationship between Lacan and Dali see Robin Greeley, 'Dali, Fascism, and the "Ruin of Surrealism"',

- deze tijd stelde Dali ook zijn ideeën over religie en wetenschap bij en daarbij ontwikkelde hij een nieuw iconografisch lexicon. Voor meer informatie over de relatie tussen Lacan en Dali: Robin Greeley, 'Dali, Fascism, and the "Ruin of Surrealism"', in: *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 51–89 (59); Dawn Ades, *Dali*, New York: Thames and Hudson, 1995, pp.122–124; en Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- ²⁰ Dali, 'The Rotting Donkey', in: *The Collected Writings of Salvador Dali*, Haim Finkelstein (red.), Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 223–226.
- ²¹ Greeley, op. cit. (noot 9), p. 472.
- ²² Idem., p. 476, p. 496.
- ²³ Sheridan, op. cit. (noot 18), p. 279.
- ²⁴ Lacan, 'On a Question Prior to Any Possible Treatment of Psychosis', in: *Écrits*, New York: W.W. Norton and Company, 2006, pp. 464–465 (pp. 445–488). Sheridan, op. cit. (noot 18), pp. 281–282.
- ²⁵ "A creature needs some reference to the beyond of language, to a pact, to a commitment which constitutes him, strictly speaking, as an other, a reference included in the general or, to be more exact, universal system of interhuman symbols." Lacan, *Freud's Papers on Technique 1953–1954*, New York: Norton, 1991, p. 174. Deze passage is ook scherpzinnig geanalyseerd in: Dino Franco Felluga, *Critical Theory: The Key Concepts*, New York: Routledge, 2015, pp. 308.
- ²⁶ Dali geciteerd in Jeffett, op. cit. (noot 12), p. 143.
- ²⁷ Dali, *Diary of a Genius* (1965), New York: Prentice Hall Press, 1986, p. 16. Lacan las Dali's essay 'L'Ané pourri' in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* op een cruciaal moment in zijn ontwikkeling en Dali prees Lacan's werk in de eerste
- uitgave van *Minotaure*. Dit was echter voordat Lacan zijn symbolisch-imaginaire-reële triade ontwikkelde, maar het laat zien hoe nauw zij in contact stonden met elkaar in het begin van de jaren dertig. Zie ook de biografie van Lacan door Roudinesco (noot 19).
- ²⁸ Dali geciteerd in Alain Bosquet, *Conversations with Dali*, New York: E. P. Dutton, 1969, p. 12; *Dali*, op. cit. (noot 10), p. 357.
- ²⁹ Dali geciteerd door Bosquet, op. cit. (noot 28), pp. 12–13.
- ³⁰ Jeffett, op. cit. (noot 12), 129. Gibson, op. cit. (noot 3), 507.
- ³¹ Guibernau, op. cit. (noot 15), pp. 39–45.
- ³² Michael R. Taylor, 'The Madonna of Port Ligat (eerste versie), 1949', in: Dawn Ades (red.), *Dali*, New York: Rizzoli, 2004, pp. 346–349 (346).
- ³³ Gibson, op. cit. (noot 3), pp. 502–503.
- ³⁴ Dali, op. cit. (noot 10), p. 395.
- ³⁵ Dali, 'Mystical Manifesto' (1951), in: Haim Finkelstein (red.), *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 363–366. Het Mysticisme van de kunstenaar wordt ook besproken in Taylor, 'On the Road with Salvador Dali: The 1952 Nuclear Mysticism Lecture Tour', in: Taylor (red.), *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, p. 56; Elliot H. King, 'Nuclear Mysticism', in: *Salvador Dali: Liquid Desire*, Melbourne: National Gallery of Victoria, 2009, pp. 247–248.
- ³⁶ Dali, idem., p. 363.
- ³⁷ Dali met Louis Pauwels, *Les Passions selon Dali*, Parijs: Editions DeNoël, 1968, p. 76.
- ³⁸ Taylor, op. cit. (noot 32), pp. 53–70.
- ³⁹ Guibernau, op. cit. (noot 15), p. 35.
- ⁴⁰ Idem.
- ⁴¹ King, op. cit. (noot 35), p. 247; Jean Bosquet, Joan Rigol, et al., *Dali et les livres*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1984, pp. 52–53.
- ⁴² Jonathan Wallis, 'Holy Toledot Saint John of the Cross, Paranoiac–Critical Mysticism, and the Life and Work of Saint Dali', in: *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 37–52 (46–47). Wallis concentreert zich met name op de tweede versie, maar naar mijn mening is dit idee op beide versies van toepassing.
- ⁴³ Dali, op. cit. (noot 1), p. 99.
- in: *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 51–89 (59); Dawn Ades, *Dali*, New York: Thames and Hudson, 1995, pp.122–124; en Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- ²⁰ Dali, 'The Rotting Donkey', in: Haim Finkelstein (ed.), *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 223–226.
- ²¹ Greeley, op. cit. (note 9), p. 472.
- ²² Ibid., pp. 476, 496.
- ²³ Sheridan, op. cit. (note 18), p. 279.
- ²⁴ Lacan, 'On a Question Prior to Any Possible Treatment of Psychosis', in: *Écrits*, New York: W.W. Norton and Company, 2006, pp. 464–465 (pp. 445–488); Sheridan, op. cit. (note 18), pp. 281–282.
- ²⁵ Lacan, *Freud's Papers on Technique 1953–1954*, New York: Norton, 1991, p. 174. This passage of Freud's
- Papers* is also astutely analyzed in Dino Franco Felluga, *Critical Theory: The Key Concepts*, New York: Routledge, 2015, p. 308.
- ²⁶ Dali quoted in Jeffett, op. cit. (note 12), p. 143.
- ²⁷ Dali, *Diary of a Genius* (1965), New York: Prentice Hall Press, 1986, p. 16. Lacan read Dali's essay 'L'Ané pourri' in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* at a crucial moment in his development, and Dali praised Lacan's work in the first issue of *Minotaure*. This is before Lacan developed the symbolic-imaginary-real triad, but it demonstrates the close exchange between them in the early 1930s. See Roudinesco's biography of Lacan (note 19).
- ²⁸ Dali quoted in Alain Bosquet, *Conversations with Dali*, New York: E. P. Dutton, 1969, p. 12; *Dali*, op. cit. (note 10), p. 357.
- ²⁹ Dali quoted by Bosquet, op. cit. (note 29), pp. 12–13.
- ³⁰ Jeffett, op. cit. (note 12), p. 129. Gibson, op. cit. (note 3), p. 507.
- ³¹ Guibernau, op. cit. (note 15), pp. 39–45.
- ³² Michael R. Taylor, 'The Madonna of Port Ligat (first version), 1949', in: Ades (ed.), *Dali*, New York: Rizzoli, 2004, pp. 346–349 (346).
- ³³ Gibson, op. cit. (note 3), pp. 502–503.
- ³⁴ Dali, op. cit. (note 10), p. 395.
- ³⁵ Dali, 'Mystical Manifesto' (1951), in: *The Collected Writings of Salvador Dali*, op. cit. (note 20), pp. 363–366. The artist's Mysticism is also discussed in Taylor, 'On the Road with Salvador Dali: The 1952 Nuclear Mysticism Lecture Tour', in: Taylor (ed.), *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, p. 56; Elliot H. King, 'Nuclear Mysticism', in: *Salvador Dali: Liquid Desire*, Melbourne: National Gallery of Victoria, 2009, pp. 247–248.
- ³⁶ Dali, *ibid.*, p. 363.
- ³⁷ Dali with Louis Pauwels, *Les Passions selon Dali*, Paris: Editions DeNoël, 1968, p. 76.
- ³⁸ Taylor, op. cit. (note 33), pp. 53–70.
- ³⁹ Guibernau, op. cit. (note 15), p. 35.
- ⁴⁰ Ibid.
- ⁴¹ King, op. cit. (note 36), p. 247; Jean Bosquet, Joan Rigol, et al., *Dali et les livres*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1984, pp. 52–53.
- ⁴² Jonathan Wallis, 'Holy Toledot Saint John of the Cross, Paranoiac–Critical Mysticism, and the Life and Work of Saint Dali', in: *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 37–52 (46–47). Wallis particularly focuses on the second version, but I argue that this idea can be applied
- to either version of the painting.
- ⁴³ Dali, op. cit. (note 1), p. 99.
- ⁴⁴ From a less psycho-analytical perspective, Dali's portrayal of Gala as Madonna can be considered in relation to Catalan nationalism. As indicated by the title, *The Madonna of Port Lligat* is a particularly Catalan icon. While this portrait alludes to Dali's Catholic devotion, it indicates his commitment to his native land as well.
- ⁴⁵ Dali, op. cit. (note 36), p. 363.
- ⁴⁶ Wallis, op. cit. (note 43), p. 48.
- ⁴⁷ Ibid., pp. 38, 43. Alyce Mahon, 'Tell Me, Salvador Dali, Are you God?', in: *Persistence and Memory: New Critical Perspectives on Dali at the Centennial*, St. Petersburg, Florida: The Salvador Dali Museum, 2004, pp. 45–50 (48–49).
- ⁴⁸ Wallis, op. cit. (note 43), p. 37.
- ⁴⁹ Ibid.

- 44 Beschouwd vanuit een wat minder psychoanalytisch perspectief, kan Dalí's verbeelding van Gala als Madonna gezien worden in het licht van het Catalaanse nationalisme. Zoals gesuggereerd door de titel is *De Madonna van Port Lligat* een Catalaans icoon. Terwijl dit portret refereert aan Dalí's katholieke vroomheid, laat het ook zijn trouw aan zijn oorspronkelijke land Catalonië zien.
- 45 Dali, op. cit. (noot 35), p. 363.
- 46 Wallis, op. cit. (noot 42), p. 48.
- 47 Idem., pp. 38, 43. Alyce Mahon, 'Tell Me, Salvador Dali, Are you God?', in: *Persistence and Memory: New Critical Perspectives on Dali at the Centennial*, St. Petersburg, Florida: The Salvador Dali Museum, 2004, pp. 45–50 (48–49).
- 48 Wallis, op. cit. (noot 42) p. 37.
- 49 Idem.
- 50 Guibernau, op. cit. (noot 15), pp. 47–60. Kenneth McRoberts, *Catalonia: Nation Building Without a State*, New York: Oxford University Press, 2001, pp. 41–46.
- 51 Dali, op. cit. (noot 35), p. 363.
- 52 Jeffett, op. cit. (noot 12), pp. 130–132.
- 53 Idem.
- 54 Idem. De Spaanse generaal Ambrogio de Filippo Spinola ontvangt de sleutel tot Breda van de Nederlandse bevelhebber Justinus van Nassau.
- 55 Jeffett, *Dali Doubled: From Surrealism to the Self, A New Critical View of Dali*, St. Petersburg, Florida: The Salvador Dali Museum, 2010, p. 216.
- 56 Dit schilderij en diverse andere die aan *Las Meninas* en andere werken van Velázquez refereren waren tijdelijk samen geëxposeerd in Dalí's Teatro-Museo in een kleine expositie die één kamer besloeg, getiteld *What's New? Velázquez* in 2015. Onder de andere schilderijen die naar *Las Meninas* verwezen was een kleine reproductie van het werk uit 1960 en een werk zonder titel uit 1982 waarop kamerheer Don José Nieto was afgebeeld, die in de deur verscheen in de achtergrond van *Las Meninas*. Geïnspireerd door Velázquez' portretten van de Infanta Margarita, de dochter van Philip IV, zoals *Infanta Margarita in een Blauwe Jurk* (1659), schilderde Dali ook werken zoals *Velázquez Infanta Margarita schilderend met het licht en de schaduw van zijn eigen roem* (1958), *De Parel* (1981) en een ongetiteld werk uit 1982 dat de Infante in de hoftuin van het Escorial afbeeldde. Deze laatste twee werken waren ook opgenomen in *What's New? Velázquez*. Een ander werk dat aan *Las Meninas* refereerde maar niet in *What's New? Velázquez* is opgenomen, is *The Ecumenical Council* (1960). Jeffett beargumenteert dat Dalí's zelfportret in dit werk een referentie is aan Velázquez' zelfportret in *Las Meninas*. Voor deze interpretatie zie Jeffett, op. cit. (noot 55), pp. 237–9.
- 57 Jeffett, op. cit. (noot 55), pp. 226–227.
- 58 Antoni Pitxot en Montse Aguer, *The Dali Theatre-Museum in Figueres*, Figueres: Triangle Postals, 2005, p. 194.
- 59 Madlyn Millner Kahr, 'Velázquez and Las Meninas', in: *The Art Bulletin* 57:3 (1975), pp. 225–246 (225).
- 60 Elliot H. King, 'Dali from the Back Painting Gala from the Back Eternalized by Six Virtual Corneas Provisionally Reflected in Six Real Mirrors, 1972–73', in: Dawn Ades (ed.), Dali, New York: Rizzoli, 2004, p. 414.
- 61 Sigmund Freud, *Group Psychology and Analysis of the Ego* (1921), New York: W.W. Norton & Company, 1989. Jordana Mendelson past Freuds theorieën over groepspsychologie toe op Dalí's vroege werk in: 'Salvador Dalí's *Le Mythe Tragique de l'Angelus de Millet* (1932–38/1963)', in: *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929–1939*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005, pp. 185–219 (210).
- 62 Voor meer informatie over Dalí's Teatro-Museo, zie: Pitxot & Aguer, op. cit. (noot 58).
- 50 Guibernau, op. cit. (noot 15), pp. 47–60. Kenneth McRoberts, *Catalonia: Nation Building Without a State*, New York: Oxford University Press, 2001, pp. 41–46.
- 51 Dali, op. cit. (noot 36), p. 363.
- 52 Jeffett, op. cit. (noot 12), pp. 130–132.
- 53 Ibid.
- 54 Ibid. The Spanish general Ambrogio de Filippo Spinola is receiving the key to Breda from the Dutch commander Justin of Nassau.
- 55 Jeffett, *Dali Doubled: From Surrealism to the Self, A New Critical View of Dali*, St. Petersburg, Florida: The Salvador Dali Museum, 2010, p. 216.
- 56 This painting and several others that reference *Las Meninas* and other works by Velázquez were temporarily displayed together at Dalí's Theatre-Museum in a small one room exhibition titled *What's New? Velázquez* in 2015. Other paintings that referenced *Las Meninas* included a small reproduction of the work painted in 1960 and an untitled work from 1982 representing Chamberlain Don José Nieto who appeared in the door in the background *Las Meninas*. Inspired by Velázquez's portraits of the Infanta Margarita, daughter of Philip IV, such as *Infanta Margarita in a Blue Dress* (1659), Dali also painted works including *Velázquez Painting the Infanta Margarita with Lights and Shadows of His Own Glory* (1958), *The Pearl* (1981), and an untitled work of 1982 that depicted the Infanta in the courtyard of the Escorial. The latter two works were included in *What's New? Velázquez*. Another work that referenced *Las Meninas* but was not included in *What's New? Velázquez* is *The Ecumenical Council* (1960). Jeffett argues that Dalí's self-portrait in this work is a reference to Velázquez's self-portrait in *Las Meninas*. For this interpretation see Jeffett, op. cit. (noot 56), pp. 237–9.
- 57 Jeffett, op. cit. (noot 56), pp. 226–227.
- 58 Antoni Pitxot and Montse Aguer, *The Dali Theatre-Museum in Figueres*, Figueres: Triangle Postals, 2005, p. 194.
- 59 Madlyn Millner Kahr, 'Velázquez and Las Meninas', in: *The Art Bulletin* 57:3 (1975), pp. 225–246 (225).
- 60 Elliot H. King, 'Dali from the Back Painting Gala from the Back Eternalized by Six Virtual Corneas Provisionally Reflected in Six Real Mirrors, 1972–73', in: Ades (ed.), Dali, New York: Rizzoli, 2004, p. 414.
- 61 Sigmund Freud, *Group Psychology and Analysis of the Ego* (1921), New York: W.W. Norton & Company, 1989. Jordana Mendelson applies Freud's theories on group psychology to Dalí's earlier works in 'Salvador Dalí's *Le Mythe Tragique de l'Angelus de Millet* (1932–38/1963)', in: *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929–1939*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005, pp. 185–219 (210).
- 62 For more information of Dalí's Theatre-Museum see Pitxot and Aguer, op. cit. (noot 59).

DE KUNSTENAAR-HELD GAAT IN BAD

De verhuiselijking van de kunstenaarsmythe in *polke/richter richter/polke* (1966)

—
Olivia Tait

In *polke/richter richter/polke* voeren Gerhard Richter en Sigmar Polke zichzelf op: performatief, ironisch en tegen een huiselijke achtergrond. Olivia Tait laat zien hoe ze de mythe van de kunstenaar als held persifleren.

53

THE ARTIST-HERO TAKES A BATH:

Domesticating the Myth of the Artist in *polke/richter richter/polke* (1966)

—
Olivia Tait

In view of their collaborative artists' book, *polke/richter richter/polke* (1966), Olivia Tait argues that through performative self-staging — frequently in typically domestic settings — and their use of tongue in cheek humour, Gerhard Richter and Sigmar Polke critique the myth of the artist-hero.

"Ik ben van gemiddelde gezondheid, van gemiddelde lengte (1 meter 72) en ik ben gemiddeld aantrekkelijk. Ik noem het omdat je er zo uit moet zien om goede schilderijen te kunnen maken."¹ Deze spottende uitspraak van Sigmar Polke en Gerhard Richter is hun ontmaskering van de kunstenaarsmythe in een notendop, te lezen te midden van de dwaze passages van een tekstuele collage in het kunstenaarsboek *polke/richter richter/polke*. In dit artikel zal ik aantonen dat hun deconstructie van de cult rond de buitengewone kunstenaar—held in een direct verband staat met, en tot stand komt middels, een verkenning van kleinburgerlijke huiselijkheid en de familiesfeer. Richter en Polke gebruiken de gemeenplaatsen van familiekiekjes en situeren hun werk in en om woonhuizen, en voeren zo een performatieve verbeelding van zichzelf op als parodische verwerping van de kunstenaar als getransformeerde en heroïsche persona. Richter en Polke portretteren zichzelf als absurde karikaturen van de doorsnee, het banale en het alledaagse, in een ironisch contrast met het mystificerende modelleren van de kunstenaar door hun tijdgenoot Joseph Beuys.

Het kleine, fragiele kunstenaarsboek is gevat in een rode kartonnen omslag, en kwam in 1966 tot stand ter gelegenheid van een gelijknamige tentoonstelling in de pas geopende galerie h in Hannover.² Behalve elf zwart-witfoto's bevat de twintig bladzijden tellende uitgave reproducties van twee schilderijen: Richters *Onkel Rudi* (1965) en Polkes *Schlafzimmer* (1965), korte biografieën van de kunstenaars, een lange tekstcollage van bewerkte citaten uit tijdschriften en een sciencefictionserie uit die tijd die met passages vervlochten zijn die de kunstenaars zelf geschreven hebben. In een recent interview benadrukte Richter dat het kunstenaarsboek "volledig doe-het-zelf" was. Hij beschreef ook zijn samenwerking met Polke: "We spraken regelmatig af en hadden dan de grootste lol, waarbij we dingen in elkaar knutselden en ons helemaal slap lachten. En we schepten er veel genoeg in om provocatief te zijn. Alle anderen maakten doodserieuze catalogi en wij staken overal de draak mee."³ Elders is gesuggereerd dat de mogelijkheid om een

"I am averagely healthy, averagely tall (172 cm) and averagely attractive. I mention it because you have to look like that to paint good pictures."¹ Included amongst an array of nonsensical passages found throughout the text collage in the collaborative artists' book *polke/richter richter/polke*, Sigmar Polke and Gerhard Richter's flippant statement humorously encapsulates their collective unmasking of the myth of the artist. As I will argue, their deconstruction of the cult of the singular artist—hero is mediated by, and directly tied to, their parallel exploration of petit bourgeois domesticity and the familial. By appropriating conventions associated with family snapshots and domesticating their work and work processes, Richter and Polke stage their performative self-imaging as both a parody and rejection of the artist as a transformative and heroic persona. In ironical contrast to the mythologizing fashioning of the artist by their contemporary Joseph Beuys, Richter and Polke portray themselves through absurd caricatures of the mundane experience of the everyday.

Created on the occasion of the eponymous exhibition at August Haseke's newly opened galerie h in Hanover in 1966, the small, flimsy artists' book is barely held together by its red cardboard cover.² In addition to eleven black-and-white photographic self-portraits, the twenty-page publication also includes reproductions of two paintings—Richter's *Uncle Rudi* (1965) and Polke's *Bedroom* (1965)—as well as short biographies of the artists and a lengthy text collage consisting of edited quotations from contemporary news media and a science fiction series, as well as self-authored passages. In a recent interview, Richter emphasized that the artists' book was "entirely DIY" and described his collaboration with Polke: "We used to meet up and just have an incredibly good time sticking things together and laughing ourselves silly. And we also took delight in being provocative. Everyone else was making deadly serious

publicatie te produceren het belangrijkste motief van de kunstenaars voor de tentoonstelling in Hasekes galerie was.⁴ Weliswaar was er een kleine tentoonstellingscatalogus voor Richters tentoonstelling in 1964 bij de galerie van René Block verschenen, maar er bestond nog geen formele publicatie rond Polkes werk.⁵ De tentoonstelling was daarom niet alleen een kans om nieuw werk te maken en te tonen, maar ook de eerste mogelijkheid voor de kunstenaars om zichzelf en hun personae als kunstenaars middels een volledig zelf vervaardigde publicatie te presenteren en te construeren.

Van voor naar achter, en verspreid door de tekstcollage zien we de volgende afbeeldingen: Richter die op een bank slaapt, een streng ogende Richter met een nogal onnozel hoedje op, Richter en Polke in bad, een foto van Richter en Polke met hun vrouwen Ema en Karin en Polkes twee kleine kinderen in het portiek van een woning, Polke en Richter bij een tuinhek, Richter, schijnbaar naakt onder een schapenvel dat om zijn lichaam geslagen is, een foto waarop Richter en Polke van dichtbij in de camera kijken, Polke met stukken plakband op zijn gezicht geplakt, Polke die buiten naar een sculptuur gebaart, Polke die op een begraafplaats in een boom hangt, en een laatste foto van Polke en Richter gehurkt onder de bosjes in een park (afb. 1-3). Het gebruik van conventies van familiefotografie door de kunstenaars verbeeldt verschillende strategieën om de 'zelf' op te voeren, onder andere met en middels de familie. Ze stellen daarbij in vraag wat Jacques Derrida beschrijft als de "performatieve fictie" van het zelfportret "waarbij de beschouwer betrokken wordt."⁶ Derrida stelt dat wanneer men een zelfportret bekijkt "men nooit weet, *wanneer het werk op zich bekeken wordt*, of [de kunstenaar] zichzelf toont terwijl hij *zichzelf of iets anders* afbeeldt, of zelfs zichzelf *als iets anders, als ander*."⁷ Richter en Polkes zelfportretten daarentegen rekenen erop dat de kijker hun overdreven performativiteit herkent, om zo zichzelf op te voeren als meerdere 'anderen', waaronder het kleinburgerlijke gezinslid en de geïnfantiliseerde mannelijke kunstenaar.

catalogues and we poked fun at everything."³ As has been suggested elsewhere, Richter and Polke's main interest in participating in the exhibition at Haseke's gallery seems to have been the opportunity to produce a publication.⁴ While a small exhibition catalogue was published for Richter's 1964 exhibition at René Block's gallery, no formal publication yet existed regarding Polke's work.⁵ The exhibition was therefore the artists' first opportunity to present themselves with an entirely self-produced publication, to present and construct their public personae as artists.

Opening the artists' book from the front, we see the following images dispersed throughout the text collage: Richter sleeping on a couch; a stern looking Richter wearing a particularly silly hat; Richter and Polke taking a bath; a photograph of Richter and Polke with their wives Emma and Karin, and Polke's two young children, standing at the entryway into an apartment building; Polke and Richter walking through a garden gate; Richter apparently naked except for a sheepskin wrapped around his torso; a closely cropped image of Richter and Polke looking out at us; Polke with bits of tape stuck to his face; Polke interacting with an outdoor sculpture; Polke hanging off a tree branch in a cemetery, and a final photograph of Polke and Richter crouching under some shrubs in a park (fig. 1-3). The artists' appropriations of conventions of family photography visualize different strategies of staging the self, including through and via the family; interrogating what Jacques Derrida describes as the self-portrait's "performative fiction that engages the spectator."⁶ Yet Derrida argues that when looking at a self-portrait, "one would never know, *observing the work alone*," whether the artist is showing himself "or *something else*—or even himself *as something else, as other*."⁷ By contrast, Richter and Polke's self-portraits rely on the viewer's recognition of their excessive performativity to



afb. 1

Sigmar Polke, Gerhard Richter, *polke/richter richter/polke*, 1966. © Gerhard Richter 2015, courtesy Gerhard Richter Archiv Dresden.

afb. 2

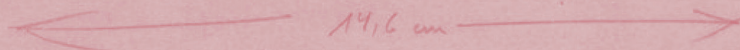
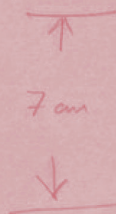
Manuscript for *polke/richter richter/polke*. © Gerhard Richter 2015, courtesy Gerhard Richter Archiv Dresden.

fig. 1

Sigmar Polke, Gerhard Richter, *polke/richter richter/polke*, 1966. © Gerhard Richter 2015, courtesy Gerhard Richter Archiv Dresden.

fig. 2

Printer manuscript for *polke/richter richter/polke*. © Gerhard Richter 2015, courtesy Gerhard Richter Archiv Dresden.



Meine Frau ist 4 cm kleiner als ich. Da ich meistens etwas krumm gehe, sieht es so aus, als wäre ich auch nur 168 cm lang. Meine Schwiegermutter ist sehr klein.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

Das Bild der graugelben Sandflächen und der zerrissenen Bergketten erfüllte Perry mit Unbehagen. Ohne zu wissenschaftlicher Analyse greifen zu müssen, wußte er, daß eine solche Welt auf natürlichem Wege nicht entstehen konnte. Jemand hatte sie also gebaut. Er hatte sie mit einer Sonne versehen, mit Gravitation und einer atembaren Atmosphäre. Wozu er das getan hatte, war unerheblich. Das Bedrückende an der Vorstellung war, daß die Menschheit auf Terra noch ein paar Jahrtausende zurückzulegen hatte, bevor sie den Stand der Kenntnis erreichte, der nötig war, um einen Planeten zu schaffen. |

Heute hat er viele Freunde. Sie wollen diesem intelligenten Mann eine gute Arbeitsstelle als Pharmazeut besorgen, sobald seine englischkenntnisse besser geworden sind. Ein großer Verlag will seine Lebensgeschichte veröffentlichen.

In wilder Verzweiflung sprang der Irrsücher auf und warf sich gegen die verschlossene Schleuse des Schiffes. Er prallte zurück und war ernüchtert. Noch immer beobachtete ihn der Wächter der Fremden. Krash-Ovaron starrte ihn an. Was für ein Wesen! Wahrscheinlich hätte es einen Kampf mit den besten Jägern der Stadt wagen können. Der Fremde machte eine Bewegung. Er zeigte in Richtung auf die Stadt. Die Geste war ultimativ. Sie forderte Krash Ovaron dazu auf, sich zurückzuziehen.

"Ich brauche das Schiff", sagte Krash-Ovaron eindringlich, aber im gleichen Moment



afb. 3
Sigmar Polke, Gerhard
Richter, *polke/richter
richter/polke*, 1966. ©
Gerhard Richter 2015,
courtesy Gerhard
Richter Archiv
Dresden.

fig. 3
Sigmar Polke, Gerhard
Richter, *polke/richter
richter/polke*, 1966. ©
Gerhard Richter 2015,
courtesy Gerhard
Richter Archiv
Dresden.

De absurde en komische afbeeldingen van Richter en Polke parodiëren en bevragen kleinburgerlijke huiselijkheid, en doen denken aan werken die door kunstenaars zijn gemaakt die eveneens tot het Kapitalistische Realismus werden gerekend, zoals Manfred Kutner en Konrad Lueg (die later bekend werd als galerist Konrad Fischer). In *Aktionen* zoals *Leben mit Pop — Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus* (1963) en *Kaffee und Kuchen* (1966) en in schilderijen over massaconsumptie als Polkes *Wurstesser* (1963) en Luegs *Onkel H.* (1965) parodiëren, onderstrepen en onthullen de vier kunstacademiestudenten uit Düsseldorf de commercialisering van identiteitsconstructie tijdens de periode van het *Wirtschaftswunder* van de Bondsrepubliek. Herbert Marcuse beklaagde in 1964: “De mensen herkennen zich in hun welvaart; ze vinden hun ziel in hun auto, hun geluidsinstallatie en hun keukenuitzet.”⁸ De verbeelding van consumptiewaar en huiselijke consumptie door het Kapitalistische Realismus kan worden gelezen als ondermijning van dergelijke identiteitsconstructie. Door het portretteren van generieke kleinburgerlijke mensen op een overduidelijk performatieve en absurde manier, benadrukken en profileren de kunstenaars hun ‘attributen’ — huiselijke omgevingen, consumptiewaar zoals meubels en kleding — als motieven van identiteitsconstructie en -bevestiging.

Het affiche voor Richter en Polkes tentoonstelling vraagt uitdagend: “Pop? Kapitalistischer Realismus?” zonder een duidelijk antwoord te geven (afb. 4).⁹ Toch moet Kapitalistischer Realismus niet alleen worden begrepen als het antwoord van Duitse kunstenaars op de Amerikaanse Pop Art van die tijd, maar ook in de context van de recent gevormde Fluxusbeweging.¹⁰ Fluxus “bracht het conceptuele, het werkelijke, het concrete, het ironische en het ‘niet-kunstzinnige’ naar Düsseldorf”, net als George Maciunas’ oproep om “de wereld van de burgerlijke ziekte te ontdoen.”¹¹ In *Aktionen* en performances als *Serenade for Alison* (1962), *Festum Fluxorum Fluxus* (1963) en *Carpenter’s Piano Piece* (1964) gebruikten kunstenaars waaronder Nam June Paik, Alison Knowles en Maciunas humor en een gevarieerde serie kunstzinnige momenten om de algemeen

stage the self as multiple others, including as petit bourgeois family member and infantilized male artist.

Richter and Polke’s absurd and comical images parody and question petit bourgeois domesticity, and recall contemporaneous works produced by the artists and fellow Capitalist Realist artists Manfred Kuttner and Konrad Lueg (later known as the gallerist Konrad Fischer). In happenings such as *Living with Pop — A Demonstration for Capitalist Realism* (1963) and *Coffee and Cake* (1966), and in paintings of mass consumption, including Polke’s *The Sausage Eater* (1963) and Lueg’s *Uncle H.* (1965), the four Düsseldorf academy students parody, highlight, and expose the commodification of identity construction during the West German *Wirtschaftswunder*. As Herbert Marcuse lamented in 1964: “the people recognize themselves in their commodities; they find their soul in their automobile, hi-fi set, split-level home, kitchen equipment.”⁸ Capitalist Realism’s visualisations of consumer goods and domestic consumption can be read as destabilisations of such sites of identity construction. By portraying a generic petit bourgeois subject in a noticeably performative and absurd manner, the four artists highlight and expose their ‘props’ — domestic settings, consumer goods such as furniture and clothes — as sites of identity construction and affirmation.

The exhibition poster for Richter and Polke’s 1966 show provocatively asks: “Pop? Capitalist Realism?” without providing a concrete answer (fig. 4).⁹ Yet Capitalist Realism must not only be understood as the artists’ response to contemporaneous American Pop Art, but in the context of the recently formed Fluxus movement.¹⁰ Fluxus “brought the conceptual, the real, the concrete, the ironic and the ‘non-artistic’ to Düsseldorf,” and George Maciunas’ call to “purge the world of bourgeois sickness.”¹¹

POLKE / RICHTER galerie h
 Pop? hannover
 Kapitalistischer alleestrasse 14
 Realismus? gh₄ 1-26.3.1966
 di-sa 15-19 uhr

afb. 4
 Tentoonstellingsaffiche
 van polke/richter
 richter/polke, galerie
 h, 1966. © Gerhard
 Richter 2015, courtesy
 Gerhard Richter Archiv
 Dresden.

fig. 4
 Exhibition poster for
*polke/richter richter/
 polke*, galerie h,
 1966. © Gerhard
 Richter 2015, courtesy
 Gerhard Richter Archiv
 Dresden.

In happenings and performances such as *Serenade for Alison* (1962), *Festum Fluxorum Fluxus* (1963), and *Carpenter's Piano Piece* (1964), artists including Nam June Paik, Alison Knowles, and Maciunas used humour and a diverse range of artistic events to disrupt and challenge accepted and conformist (petit) bourgeois behaviour.¹² Through his own contributions to Fluxus events, including his performance *Kukei/Akopee-nein/Brown Cross/Fat Corners/Model Fat Corners* at the Festival of New Art in 1964, Joseph Beuys attempted not only to disrupt and critique traditional bourgeois conventions but also to instigate lasting social change.¹³ Even before his explicit political activism through the *Deutsche Studentenpartei* (German Student Party, which he helped form in 1967), Beuys' expanded notion of art maintained that the revolutionary potential of art could lead to extensive social transformation.¹⁴ Inspired both by Fluxus and Pop, many Capitalist Realist works, including *polke/richter richter/polke*, also make visible and satirize petit bourgeois capitalist norms. Polke and Richter's self-portraits, in particular, parody both their own family life as well as stereotypically conventional 'family life' by staging themselves as absurdist caricatures of the petit bourgeoisie. Yet their self-irony goes beyond parody, exploring the limitations of performative identity construction and, in contrast to many members of Fluxus and specifically Beuys, questioning the limitations of socio-critical art.

The performative and often humorous photographs included in the artists' book are representative of the complex fabrication, staging, and collapsing of multiple roles that Richter and Polke construct and act out across their collaborative work.

The text collage in *polke/richter richter/polke* includes similarly theatrical 'characters'. Alongside self-authored sentences, the text includes passages appropriated from the immensely popular multi-authored science fiction series *Perry Rhodan*,

gebruikelijke (klein)burgerlijkheid te ondermijnen.¹² Joseph Beuys trachtte met zijn eigen bijdragen aan Fluxusbijeenkomsten, waaronder zijn performance *Kukei, Akopee – Nein!, Braunkreuz – Fettecken – Modellfettecken* op het *Festival der Neuen Kunst* (Aken, 1964) zowel traditionele burgerlijke conventies te verstoren en te ontleden, maar ook om blijvende sociale verandering te bewerkstelligen.¹³ Nog voor zijn expliciet politieke activisme met de *Deutsche Studentenpartei*, die hij in 1967 met anderen stichtte, hield Beuys' kunstopvatting in dat het revolutionaire potentieel van kunst tot een alomvattende sociale verandering zou kunnen leiden.¹⁴ Ook veel werken die het Kapitalistischer Realismus geïnspireerd door Fluxus en Pop voortbracht, waaronder *polke/richter richter/polke*, tonen en bespotten kleinburgerlijke kapitalistische normen. Vooral Polkes en Richters zelfportretten parodiëren zowel hun eigen 'gezinsleven' als stereotypes van gangbaar gezinsleven door zichzelf op te voeren als absurdistische karikaturen van de kleine burgerij. Maar hun zelfspot gaat verder dan parodie: ze tasten de grenzen van performatieve identiteitsconstructie af en, in tegenstelling tot veel Fluxusleden en Beuys in het bijzonder, ze bevragen de grenzen van maatschappijkritische kunst.

De performatieve en veelal humoristische foto's die in het kunstenaarsboek zijn opgenomen, zijn representatief voor de complexe constructie, opvoering en uiteenvallen van verschillende rollen die Richter en Polke scheppen en uitspelen binnen hun gezamenlijke werk. De tekstcollage in *polke/richter richter/polke* bevat vergelijkbare theatrale 'personages'. Behalve zelfgeschreven zinnen bevat de tekst passages uit de toen immens populaire sciencefictionserie *Perry Rhodan* (van verschillende auteurs), en uit kranten en tijdschriften uit die tijd. Het 'lezen' van de zelfportretten parallel aan de tekstcollage benadrukt de performativiteit van Richters en Polkes zelfopvoering en het fictieve karakter van de verschillende personae die ze in het kunstenaarsboek aannemen. Fragmenten uit verschillende nummers van *Perry Rhodan* zijn verspreid over het boek. *Perry Rhodan* staat dankzij zijn commerciële succes en weerspiegeling van de bezorgdheid om de

as well as from contemporary newspapers and magazines. Reading the *polke/richter richter/polke* self-portraits alongside the text collage emphasizes the performativity of Richter and Polke's self-staging, highlighting the fictiveness of the various personae they adopt across their artists' book. Dispersed throughout the book and making up the majority of the sourced text are fragments from various issues of *Perry Rhodan*, which has been described as both a social and ideological phenomenon due to its commercial success and mirroring of Cold War anxieties.¹⁵ Every page of the collage text includes at least one reference to the West German series, which centres on American astronaut Perry Rhodan's adventures as 'Grand Administrator of the Solar Empire'. In the series Rhodan repeatedly saves Earth from self-destruction while participating in intergalactic warfare over several millennia. Polke and Richter edited some of the passages in order to insert themselves as characters into the plotline: "The heavy armoured bulkhead of the airlock slid almost inaudibly into the hulls of the vessel. Perry Rhodan, Polke and Captain Richter strode through the space that was left by the two lines of Epsalic commandos."¹⁶ Through their appropriations, Polke and Richter playfully align themselves with a decisively masculine and heroic Cold War fictional hero. Yet such theatrical self-fashioning only underscores the absurdity of assuming such stereotyped and fictionalized masculinity, which stands in obvious contrast to the images that depict mundane domestic scenes or infantilize the artists, including Richter napping and the artists taking a bath together.

Other snippets included in the text collage seem to come straight from tabloid magazines or advice columns, with confessional references to alcoholic husbands and widows' filial relationships. "My husband likes a drink", starts one paragraph in the artists' book, "[...] that's what makes him so popular among friends and

Koude Oorlog bekend als een fenomeen met zowel maatschappelijke als ideologische relevantie.¹⁵ Iedere pagina van de tekstcollage bevat minstens één verwijzing naar de West-Duitse serie die om de Amerikaanse astronaut Perry Rhodan draait, en diens avonturen als 'Grand Administrator of the Solar Empire'. In de serie redt Rhodan de aarde herhaaldelijk van zelfvernietiging, gedurende zijn millenniadurende deelname aan intergalactische oorlogen. Polke en Richter bewerkten sommige passages zelfs om zichzelf in het verhaal te kunnen inschrijven: "De zwaar bepantserde wand van de luchtsluis schoof haast onhoorbaar in de romp van het schip. Perry Rhodan, Polke en Kapitein Richter liepen door de ruimte tussen twee rijen Epsalische commando's."¹⁶ Door hun appropriaties sluiten Polke en Richter zich op speelse wijze aan bij een uitgesproken masculiene, heldhaftige en fictieve Koude-Oorlogsheld. Tegelijk onderstreept dit soort theatrale zelfpresentatie de absurditeit van het aannemen van zo'n stereotypische en gefictionaliseerde mannelijkheid die in duidelijk contrast staat met de beelden die alledaagse huiselijke taferelen laten zien en de kunstenaars infantiliseren, zoals Richter die een dutje doet en de kunstenaars die samen in bad gaan.

Andere fragmenten uit de tekstcollage lijken rechtstreeks uit roddelblaadjes en vragenrubrieken te komen, met bekentenisvolle verwijzingen naar alcoholistische echtgenoten, en de relaties die een weduwe met haar kinderen heeft. "Mijn man houdt van een drankje", zo begint een alinea in het boek, "[...] dat maakt hem zo populair onder vrienden en collega's, maar minder onder mij en zijn gezin."¹⁷ Een andere pagina in *polke/richter richter/polke* bevat de beschrijving die een vrouw geeft van haar leven en haar familie: "Ik heb erg veel tijd want ik ben alleen. Mijn man is twee jaar geleden overleden, en mijn twee zoons zijn beiden getrouwd. Mijn leven draaide om die drie mannen."¹⁸ Deze vrouwelijke stemmen bieden tegenwicht aan de flamboyante houding die de twee mannelijke kunstenaars zich aanmeten, en compliceren die. Maar de teksten versmelten ook scènes uit het huiselijke leven en de constructie van artistieke identiteit met elkaar. De alinea over de weduwe wordt bijvoorbeeld gevolgd door een opzettelijk absurde zin: "We

colleagues — but less so with me and his family."¹⁷ Another page in *polke/richter richter/polke* includes a woman's description of her life and family: "I have a great deal of time on my hands because I am alone. My husband died two years ago, and my two sons are both married. My life revolved around those three men."¹⁸ These female voices act to counter and complicate the flamboyant posturing of the two male artists. But the texts also merge accounts of domestic life and the construction of artistic identity. For example, the paragraph focused on the widow is followed immediately by a deliberately absurd sentence: "We cannot depend on good paintings being made one day: we need to take the matter into our own hands!"¹⁹ The discordant narratives function in a similarly disruptive manner as the photographs. By negating a linear reading of the text by offering overlapping and contrasting voices, the collage text, like the photographs, encourages the identification of the various 'characters' presented throughout *polke/richter richter/polke*. The text collage also merges parodic self-authored reflections on painting with appropriated passages discussing everyday life, humorously embedding and demystifying artistic production within everyday experiences by equating it with manual labour: "Paintings are made following a recipe. Their manufacture must happen without any inner participation on the part of the painter, the way streets are paved, or house-fronts painted. Making paintings is not an artistic act."²⁰ A page later the artists voice a considerably different sentiment: "If someone wants to become a painter, he needs to consider first whether he wouldn't be better suited to some other activity: teacher, minister, professor, manual worker, assembly line, because only truly great people can paint!"²¹ Such absurd contradictions and divergent voices displace any potentially uniform, singular male authorship, with the contradicting voices undermining any

kunnen er niet op wachten dat er ooit goede schilderijen gemaakt zullen worden: we moeten de kwestie in eigen hand nemen!”¹⁹

De botsende verhaallijnen werken op een ontregelende manier die vergelijkbaar is met de foto's. Een lineaire lezing van de tekst wordt dankzij overlappende en contrasterende stemmen bemoeilijkt, hetgeen net als met de foto's aanmoedigt tot het identificeren van de verschillende personages die in *polke/richter richter/polke* zijn gepresenteerd. De tekstcollage verbindt ook parodiërende zelfgeschreven bespiegelingen op schilderkunst met toegeëigende passages over het dagelijks leven. Kunstzinnig werk wordt vol humor gedemystificeerd en ingebed in alledaagse ervaringen door het aan lichamelijke arbeid gelijk te stellen: “Schilderijen worden gemaakt door een recept te volgen. Hun vervaardiging moet geschieden zonder enige innerlijke deelname van de schilder, zoals straten worden bestraat en gevels worden geschilderd. Schilderijen maken is geen kunstzinnige handeling.”²⁰ Een pagina verder uiten de kunstenaars een aanmerkelijk andere opvatting: “Als iemand schilder wil worden, moet hij eerst overwegen of hij niet geschikter zou zijn voor iets anders: onderwijzer, predikant, professor, handarbeider, aan de lopende band, want alleen echt grote mensen kunnen schilderen!”²¹ Zulke absurde tegenstellingen en uiteenlopende stemmen verdringen iedere mogelijkheid van een eenduidig, enkelvoudig mannelijk auteurschap, waarbij de tegenstrijdige stemmen elke denkbare mystificatie van zowel kunstwerk als kunstenaar ondermijnen. Daarom kan de tekst ook begrepen worden als een directe parodie op Beuys' basisthese: “ieder mens is een kunstenaar”.²²

De toe-eigening en het uitspelen van verschillende stemmen en identiteiten door Richter en Polke in hun kunstenaarsboek bewerkstelligt een duidelijk andere zelfpresentatie dan die van Beuys, die de kunstenaars heeft beïnvloed met zijn bijdragen aan Fluxus en als professor van monumentale beeldhouwkunst aan de Kunstakademie in Düsseldorf. Beuys was een bepalende invloed op veel studenten van de academie, en de duidelijkste referentie voor Richters en Polkes

potential mythologizing of both artistic production and the artist. Their reflections on painting can also be understood as a direct parody of Beuys' “fundamental thesis” that “everyone is an artist” [“jeder mensch is ein Künstler”].²²

Richter and Polke's appropriation and enactment of multiple voices and identities across their artists' book entails a distinctly different self-presentation from Beuys, who influenced the two artists both through his Fluxus contributions and as professor of monumental sculpture at the *Kunstakademie* in Düsseldorf. Beuys was a critical influence on many of the students at the academy, and the most obvious foil for Richter and Polke's exploration and questioning of artistic identity. During the 1960s both Richter and Polke produced multiple works in direct dialogue with Beuys' artistic production, yet, as *polke/richter richter/polke* demonstrates, they also resolutely question the construction of the artist as a mythical cult figure.²³ Thus Richter and Polke's parody of the artist-hero can be understood in direct opposition to Beuys' shamanistic self-staging.

At a time when critical theorists in France were attempting to instigate the death of the author, the mythologizing of the artist took on new proportions in West Germany.²⁴ Central to this development was Beuys, and the ‘myth of origin’ he constructed around his biography and artistic development. Beuys' ‘mythical narrative’ was based on his wartime experience as a *Luftwaffe* pilot, and his claim that the Tartars nursed him back to health with fat and felt after his plane crashed in the Crimea. In works such as *Fat Chair* (1963), *Bathtub* (1960), and *The Pack* (1969), Beuys directly links his materials, including his use of lard, to this artistic mythology, which Benjamin Buchloh has described as the artist's attempt “to come to terms with the period of history marked by German fascism and the war resulting

verkenning en bevraging van artistieke identiteit. Tijdens de jaren '60 maakten beide kunstenaars meerdere werken die in een direct verband met Beuys' werk stonden, maar uit *polke/richter richter/polke* blijkt dat ze het positioneren van de kunstenaar als mythische cultfiguur resoluut in twijfel trokken.²³ Richters en Polkes parodie op de kunstenaar-held kan als een direct verzet tegen Beuys' sjamanistische zelfpresentatie worden beschouwd.

Terwijl kritische denkers in Frankrijk 'de dood van de auteur' verkondigden, nam de mythologisering van de kunstenaar in West-Duitsland ongekende vormen aan.²⁴ Beuys vormde het middelpunt van deze ontwikkeling, met de ontstaanslegende die hij rond zijn biografie en zijn artistieke ontwikkeling schiep. Beuys' 'mythische' vertelling was gebaseerd op zijn oorlogservaring als piloot voor de Luftwaffe. Hij stelde dat hij door de Tartaren met vet en vilt werd verzorgd nadat zijn vliegtuig was neergestort. In werken als *Badewanne* (1960), *Fettstuhl* (1963), en *Das Rudel* (1969) koppelt Beuys zijn materialen, waaronder dierlijk vet, aan zijn kunstmythologie, die door Benjamin Buchloh is omschreven als poging om "met de historische periode om te kunnen gaan die is getekend door Duits fascisme en de oorlog die eruit voortkwam [...]."²⁵ Net als Beuys' vervalste oorlogsgeschiedenis leunen zijn opvoering van de Hitlergroet tijdens zijn beruchte performance op het *Festival der Neuen Kunst*, en zijn tegelijkertijd gepubliceerde fictieve autobiografie *Lebenslauf-Werklauf*, sterk op het oproepen van en provoceren met nationaalsocialisme.²⁶ Beuys' geconstrueerde mythologie weerspiegelt vaak een type mannelijkheid dat door oorlog en dienstplicht bepaald (en geslecht) is, en begrepen wordt in relatie tot een Duitse naoorlogse "verwonde mannelijkheid".²⁷ Beuys' gebruik van materialen en zijn eigen "door oorlog geschade" lichaam in performance zijn eerder beschreven als een poging van de kunstenaar om "herstelprocessen te demonstreren en symbolisch te ondergaan die de Duitse samenleving van haar fascistische verleden zouden kunnen verlossen."²⁸ Beuys' opvatting van de kunstenaar als voorvechter van radicale sociale transformatie en vernieuwing vormde daarom een wezenlijk onderdeel van zijn

from it [...]."²⁵ Similarly, Beuys' enactment of the Hitler salute during his notorious performance at the Festival of New Art, as well as his fictitious autobiography *Life Course/Work Course* published on the same occasion, strongly rely on provocation through and invocation of National Socialism, as does Beuys' falsified wartime account.²⁶ Beuys' constructed mythology often reflects a type of masculinity defined (and demolished) through war and army service and has been discussed in regard to a post-war German "wounded manliness"²⁷, and his use of specific materials and his own "war-injured" body in performances has been understood as an attempt to "demonstrate and symbolically go through healing processes which promise salvation from the fascistic past for German society."²⁸ Beuys' fashioning of the artist-hero therefore included his conception of the artist as an instigator of radical social transformation and renewal. Beuys envisioned and staged the artist as a social reformer, and conceived of the artist as an outsider, shaman, and bearer "of social truth".²⁹ Conversely, Polke and Richter's performative portrayal of multiple personas in their artists' book questions the credibility of such impersonations.

In contrast to Beuys, who saw his work as a way to reshape society, Richter and Polke make no such powerful claims for the artist's role in society or for the function of art itself.³⁰ Simultaneously, by collapsing their identities through a collaborative enactment, Richter and Polke reject the artist as a singular cult figure and negate the petit bourgeois cult of personality.³¹ Photographs such as the banal image of the two artists walking through a garden gate — which also served as the cover image for the invitations to their exhibition — together with their text collage, parody and dismantle romantic notions of a heroic, alienated artist. While Beuys defines and reflects upon originality, artistic identity, and the social role of the artist through an

model van de kunstenaar-held. Beuys stelde de kunstenaar voor als een sociale hervormer, een outsider, sjamaan en boodschapper “van sociale waarheid”.²⁹ Omgekeerd stelt Polkes en Richters performatieve portrettering van meerdere personae in hun kunstenaarsboek de geloofwaardigheid van zulke identiteiten ter discussie.

In tegenstelling tot Beuys doen Richter en Polke geen hoogdravende uitspraken over de maatschappelijke rol van de kunstenaar of de functie van kunst in het algemeen.³⁰ Sterker nog: door zich gezamenlijk te presenteren smelten Richter en Polke hun identiteiten samen, ontkrachten zo de kunstenaar als uniek cultfiguur en zetten zich af tegen kleinburgerlijke persoonsverheerlijking.³¹ Samen met de tekstcollage vormen de foto's een parodie en ontmanteling van romantische opvattingen over de kunstenaar als heroïsch en geïsoleerd figuur, zoals de banale afbeelding die de uitnodigingen van de expositie sierde, waarop de kunstenaars door een tuinpoortje lopen. Waar Beuys zich richt op originaliteit, artistieke identiteit en de maatschappelijke rol van de kunstenaar in relatie tot het nazistische verleden van Duitsland, zijn Richters en Polkes ideeën juist specifiek gekanaliseerd door het familiale en huiselijke in West-Duitsland ten tijde van de Koude Oorlog.

Dit samenwerkingsproject is tamelijk gemarginaliseerd binnen de uitgebreide literatuur over Richter en Polke. Christine Mehring heeft in haar verhandeling over *polke/richter richter/polke* echter bruikbaar opgemerkt dat Richter en Polke in hun kunstenaarsboek “reflecteren op de status van kunst en kunstenaars” en “op ironische wijze de spot drijven met het traditionele beeld van kunstenaars als belangrijke en machtige genieën”.³² Ik zou op Mehrings betoog willen reageren door te stellen dat Polke en Richter juist door het huiselijk maken van hun werk en werkproces de traditionele opvattingen van kunstenaarspersonae ontmaskeren. Door hun werk letterlijk *mee naar huis te nemen* — door hun foto's in en om het huis te ensceneren — maken Richter en Polke zowel hun kunst als de productie daarvan huiselijk.³³ In een typisch onzinnige passage in de tekstcollage

engagement with Germany's Nazi past, Richter and Polke's reflections are mediated more specifically through the familial and domestic in Cold War-West Germany.

The collaborative artists' book has been largely marginalized in the vast literature focused on Richter and Polke. However, in her discussion of *polke/richter richter/polke*, Christine Mehring constructively suggests that through their artists' book, Richter and Polke “reflect on the status of art and artists”, and “ironically mocked the traditional image of artists as important and powerful geniuses.”³² Expanding Mehring's argument, I would further argue that Polke and Richter unmask traditional conceptions of artistic persona specifically through their domestication of their works and work process. By literally *bringing home* their artistic production — by staging and taking their photographs in and around the home — Richter and Polke domesticate both their labour and their works.³³ In a characteristically nonsensical passage in the text collage, Polke and Richter's artistic styles are socialized by being cast in terms of familial relations, and the artists assume their distinct painting styles as autonomous identities:

I love dots. I am married to many dots. I support happiness for dots.
The dots are my brothers. (I am a dot as well). We used to play together, today we have gone our separate ways. We meet at family occasions and ask each other: how's it going?
'You know, Elly', he said perfectly calmly, 'we are only allowed to love things that have no style, e.g. dictionaries, photographs, nature, me and my pictures!' I sighed: 'How right you are. Style is an act of violence, and we are not violent, and...' '...and we don't want war', he ended for me, 'no more wars!'³⁴

worden Polkes en Richters kunstzinnige stijlen maatschappelijk gemaakt door ze in termen van familierelaties te beschrijven. De kunstenaars nemen hier hun afzonderlijke schilderstijlen aan als autonome identiteiten:

Ik hou van stippen. Ik ben getrouwd met vele stippen. Ik ben een voorstander van het geluk van stippen. De stippen zijn mijn broeders. (Ik ben zelf ook een stip). Vroeger speelden we samen, maar inmiddels is ieder zijns weegs gegaan. We zien elkaar op familiegelegenheden en vragen elkaar dan: hoe gaat het?

‘Weet je, Elly’, zei hij uiterst kalm, ‘we mogen alleen van dingen houden die geen stijl hebben, zoals woordenboeken, foto’s, de natuur, ik en mijn beelden!’ Ik zuchtte: ‘Je hebt helemaal gelijk. Stijl is een vorm van geweld, en wij zijn niet gewelddadig, en...’ ‘...en we willen geen oorlog’, vulde hij me aan, ‘geen oorlogen meer!’³⁴

De zinnen over stippen zijn eerder in verband gebracht met Polke, aangezien hij destijds bezig was met zijn *Rasterbilder*, terwijl de verwijzingen naar stijl sindsdien zijn benoemd als kunstenaars-statement van Richter.³⁵ Jeanne Anne Nugent betoogt dat de kunstenaars via deze verklaringen hun publiek “uitdaagden om te geloven dat ze hun werk waren geworden” — met andere woorden, dat de twee kunstenaars zich letterlijk vereenzelvigden met hun respectievelijke stijlen.³⁶ Ik zou verder willen stellen dat hun humoristische demystificatie en socialisatie van hun werk en werkprocessen de verheerlijking van hun werk en personae tegengaat. Samen met de verwijzingen naar de politisering van stijl die hierop volgen, situeert deze passage het gezin en het huiselijke als context voor het heroverwegen van de naoorlogse ‘representatiecrisis’ — door Andreas Huyssen omschreven als de “politieke codificatie van de esthetiek van de Koude Oorlog” — in zowel provocerende als persoonlijke, familiale termen.³⁷ Richters en Polkes absurdistische ideeën over stijl en het artistieke werkproces stellen Beuys’ mythische voorstelling van kunstzinnige autoriteit verder

The sentences on dots have been linked to Polke, particularly as he was creating his *Rasterbilder* at the time, while the references to style have since been quoted as an artist’s statement by Richter.³⁵ Jeanne Anne Nugent argues that through these statements, the artists “provocatively asked” their audience “to believe they had become their work” and that the two artists were literally identifying themselves with their distinctive styles.³⁶ I would further argue that their humorous demystification and socialisation of their work and work processes thwarts any potential heroicizing of their artistic production and personae. Combined with the subsequent references to the politicisation of style, the passage suggests the family and the domestic as a site for reimagining and recontextualizing the post-war ‘crisis of representation’ — what Andreas Huyssen has described as the “political codification of Cold War aesthetics” — in both provocative and personal, familial terms.³⁷ Richter and Polke’s absurdist reflections on style and artistic labour further challenge Beuys’ mythical conception of artistic authority. Their deconstruction of the artist-hero via petit bourgeois domesticity questions the idealisation of both.

Richter and Polke’s playful domestication of artistic labour and works of art is directly tied to their parallel questioning of Cold War consumerism both in their artists’ book and contemporaneous Capitalist Realist works. Of the eleven photographs reproduced in *polke/richter richter/polke*, eight depict the two artists in and around the home. If we add the reproduction of Polke’s painting *Bedroom*, almost seventy percent of the images included in the artists’ book have a domestic setting. The majority of the photographs found in the archival folder related to the collaboration similarly depict the artists in the living, dining, and bath rooms of an apartment, as well as in the kitchen.³⁸ Polke’s children appear in several of them, including in the

ter discussie. Hun deconstructie van de kunstenaar–held door middel van kleinburgerlijke huiselijkheid stelt de idealisatie van beide fenomenen in vraag.

Richters en Polkes speelse verhuiselijking van kunstwerken en kunstzinnige arbeid is direct verbonden aan een parallel vraagstuk over consumptisme in de Koude Oorlog, dat zowel vorm krijgt in hun kunstenaarsboek als in andere Kapitalistischer Realismus–werken. Van de elf foto's die in *polke/richter richter/polke* zijn opgenomen, zijn er acht die de twee kunstenaars in of rondom huis laten zien. Als we de reproductie van Polkes schilderij *Schlafzimmer* daarbij tellen, heeft bijna zeventig procent van de afbeeldingen in het kunstenaarsboek een huiselijke setting. Ook de meerderheid van de foto's die gevonden zijn in de archiefmap gerelateerd aan deze samenwerking beeldt de kunstenaars af in de huiskamer, eetkamer, badkamer en keuken van een appartement.³⁸ Polkes kinderen zijn te zien in een aantal van deze foto's, bijvoorbeeld in de foto van Polke met plakband op zijn gezicht. Op de achtergrond kan het wazige silhouet worden onderscheiden van Georg, de zoon van de kunstenaar, die tegen de deurpost leunt. Tafels, stoelen, een bank, theeservies, en bestek, en andere typisch huiselijke voorwerpen, verschijnen vaak in deze foto's en in schilderijen zoals Polkes *Plastik–Wannen* (1964) en Richter's *Vorhang* (1965).

De alledaagse aard van deze objecten ten spijt, werden huishoudelijke consumptieartikelen gebruikt als propagandamiddel gedurende de Koude Oorlog en werden zo het epicentrum van politieke geschillen. De industriële productie van consumptiegoederen en het gezin werden “het controversiële onderwerp van concurrerende ideologische systemen”, die een hoogtepunt vonden in het vaak genoemde ‘keukendebat’ tussen Nikita Chroesjtsjov en Richard Nixon in 1959.³⁹ West-Duitse politici zagen het burgerlijke kerngezin niet alleen als essentieel voor een stabiele sociale orde, maar ook als de basis van naoorlogs nationaal economisch herstel.⁴⁰ Beschouwd in de context van deze politisering en verzakelijking van het gezin als consument in de Koude Oorlog, is de maskerade van Richter en Polke een parodie die de dominante, op ideologie gebaseerde

photograph of Polke with tape stuck to his face. The blurred outline of the artist's son Georg can be seen leaning against the doorframe in the background of the image. Tables, chairs, a couch, tea sets, and cutlery, amongst an array of other typical domestic items, appear in many of the photographs, as well as in paintings such as Polke's *Plastic Tubs* (1964) and Richter's *Curtain* (1965).

Despite the unremarkable nature of these objects, domestic consumer goods became the site of key political disputes and were used as tools of propaganda during the Cold War. Epitomized by the frequently cited ‘kitchen debate’, which took place between Nikita Khrushchev and Richard Nixon in 1959, the industrial production of consumer products, along with the family, “became the contested subject of competing ideological systems.”³⁹ West German politicians emphasized the bourgeois nuclear family not only as essential for a stable social order, but also as the basis of post-war national economic recovery.⁴⁰ Seen in the context of this Cold War re-politicisation and objectification of the family as a consumer, Richter and Polke's masquerades parody and expose prevailing and powerful ideology-based forms of identity construction. Yet unlike Beuys, who saw his art as a potential means to fundamentally change society, Richter and Polke's staging of the artist allows for no such grand, transformative claims.⁴¹ In an interview given two months after their exhibition at galerie h, Polke stated: “It can't be the task of a painter to examine and judge if something is good or bad. He points out, he says, this is how it is, not more.” [“Es kann nicht Aufgabe eines Malers sein, etwas auf gut oder schlecht hin zu untersuchen und zu beurteilen. Er zeigt auf, er sagt, so und so ist es, mehr nicht.”]⁴²

Richter and Polke stage their parody of the cult of the artist through the conventions of family photography in and around the petit bourgeois home, the

identiteitsvorming blootlegt. Echter, anders dan Beuys, die zijn kunst als instrument voor fundamentele maatschappelijke transformatie zag, heeft Richters en Polkes voorstelling van de kunstenaar niet zulke grootse pretenties.⁴¹ Polke verklaarde in een interview twee maanden na hun tentoonstelling bij galerie h: "Het kan niet de taak van een schilder zijn om iets als goed of slecht te onderzoeken en te beoordelen. Hij laat zien, hij zegt, zo en zo is het, meer niet." ["Es kann nicht Aufgabe eines Malers sein, etwas auf gut oder schlecht hin zu untersuchen und zu beurteilen. Er zeigt auf, er sagt, so und so ist es, mehr nicht."]⁴²

Richter en Polke brengen hun parodie van de kunstenaarscultus ten tonele met gebruikmaking van de conventies van familiefoto's, in en rondom het kleinburgerlijk huis — de plek van huiselijke consumptie en niet ontovallig onderwerp van de propaganda rond identiteitsvorming door de politiek van de Koude Oorlog. Maar hun parodie en bevraging van neo-avant-gardistische persoonsverheerlijking verwerpt zowel de figuur van de buitengewone kunstenaar-held als de idee van apolitieke artistieke autonomie, ondanks Polkes interview uit 1966 en Richters herhaaldelijke benadrukken dat zijn kunst vrij was van ideologie en boodschap.⁴³ De performatieve wijze waarop Richter en Polke artistieke identiteit ensceneren binnen de gepolitiseerde en gecommmercialiseerde sfeer van het alledaagse in het West-Duitsland van de Koude Oorlog levert geen levensvatbaar alternatief voor de sjamanistische kunstenaarscultus die zij ontmaskeren. In *polke/richter richter/polke*, en de tekstcollages, foto's en reproducties van schilderijen in dit kunstenaarsboek, worden in plaats daarvan de mogelijkheden en onmogelijkheden van artistieke identiteitsconstructie onderzocht.

Olivia Tait promoveert aan het History of Art Department van University College London. Haar onderzoek, voorlopig getiteld *Missing Mothers & Postwar Paternity: Visualising the Familial in West Germany 1961-1989*, gaat specifiek over

familie en zelfportretten. In 2016 zal Tait drie maanden als Franz Roh fellow aan het Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München werken.

Vertaling — Marlies Peeters

very site of domestic consumption and identity construction promoted by Cold War politics. Yet their parody and questioning of the neo-avant-garde's cult of persona refutes both the singular artist-hero, as well as apolitical artistic autonomy, despite Polke's 1966 interview and Richter's repeated insistence that his art was free from ideology or message.⁴³ Richter and Polke's performative staging of artistic identity within the politicized and commercialized sphere of the everyday in Cold War West Germany offers no viable alternative to the shamanistic cult of the artist they unmask. Instead *polke/richter richter/polke*, including the collage text, photographs, and reproduced paintings therein, documents and illuminates the possibilities and limitations of artistic self-invention.

Olivia Tait is a PhD candidate in the History of Art Department at University College London. Provisionally titled *Missing Mothers & Postwar Paternity: Visualising the Familial in West Germany 1961-1989*, her research focuses specifically on family and self portraiture. In 2016, Tait will spend three months at Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich as a Franz Roh fellow.

EINDNOTEN

¹ Sigmar Polke, Gerhard Richter, 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', vert. Michael Hoffmann, in: *polke/richter richter/polke*, Londen: Christie's International, tent. cat. Christie's Mayfair, Londen, 2014, p. 34. Deze publicatie bevat de eerste volledige Engelse vertaling van de Duitstalige tekstcollage, en kan online geraadpleegd worden via: roveprojects.com/richter-polke-catalog.pdf.

² De tentoonstelling in galerie h vond plaats in maart 1966. Volgens de oorspronkelijke prijslijst stelde Richter dertien schilderijen tentoon, waaronder *Onkel Rudi* (1965) en *Mann mit zwei Kindern* (1965). Van de schilderijen die Polke er toonde is geen compleet overzicht bekend, maar er bestaan verschillende installatiefoto's van de tentoonstelling. Op basis van deze beelden weten we dat Polke werken als *Familie I* (1964) en *Bavarian* (1965) exposeerde. Voor de feiten rond kennismaking,

vriendschap en rivaliteit tussen Richter en Polke, en voor de organisatie van de tentoonstelling ben ik Dietmar Elger veel dank verschuldigd. Zie in het bijzonder zijn 'Nachwort', in: *polke/richter. richter/polke*, Dresden/Keulen: Gerhard Richter Archiv/Walther König, 2014, pp. 35-50; en zijn essay 'galerie h', in: *polke/richter richter/polke*, op. cit. (noot 1), pp. 17-26.

³ Geciteerd in: Hans Ulrich Obrist, 'Interview with Gerhard Richter', in: Hans Ulrich Obrist, Dieter Schwarz (red.), *Gerhard Richter Books*, Dresden/New York: Gerhard Richter Archiv/Gregory R. Miller & Co., 2014, p. 36.

⁴ Dietmar Elger citeert verschillende brieven van Richter aan Heiner Friedrich waarin Richter de mogelijke publicatie noemt. Elger onderstreept ook het feit dat zowel Richter als Polke het kunstenaarsboek een prominente plek in hun oeuvre en hun catalogues raisonnés toebedelen. Het boek is nummer 2 in *Sigmar*

Polke. Die Editionen 1963-2000, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 2000 en nummer 3 in *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ostfildern-Ruit 2004*. Zie: Elger, *polke/richter. richter/polke*, Dresden/Keulen: Gerhard Richter Archiv/Walther König, 2014, pp. 38-39.

⁵ Geen van beide kunstenaars verwachtten dat de tentoonstelling een verkoopssucces zou zijn. Maar Haseke, die zijn galerie net had geopend, kon de kunstenaars aan de kleine catalogus helpen dankzij de drukkerij van zijn schoonvader.

⁶ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, vert. Pascale-Anne Brault, Michael Naas, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 65.

⁷ Idem. Cursieven in origineel.

⁸ Herbert Marcuse, *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Londen: Routledge

& Kegan Paul Ltd, 1964, vert. als: *De eendimensionale mens. Studies over de ideologie van de hoogindustriële samenleving*, Bussum: Paul Brand, 1968.

⁹ Voor de tentoonstelling in galerie h gebruikten de kunstenaars de term 'Kapitalistischer Realismus' voor de laatste keer zelf. Zoals Stephan Strsembski heeft opgetekend bezigde kunsthandelaar René Block de term echter tot hij het einde ervan in 1971 verkon-

¹⁰ Thomas Kellein heeft gesteld dat *Aktionen* en performances zoals *Leben mit Pop*, inclusief hun parodiërende ontleding van de Westduitse consumptiemaatschappij, directe antwoorden op Fluxusevenementen waren. Thomas Kellein, *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1999, p. 23. Zie ook: Susanne Rennert, 'Purge the world

of bourgeois sickness. The impact of the Düsseldorf Fluxus Events (1962/63) on Gerhard Richter, Sigmar Polke and Konrad Lueg, and Capitalist Realism in Berlin', in: Elodie Evers, Magdalene Holzhey, Gregor Jansen (red.), *Living with Pop. A Reproduction of Capitalist Realism*, tent. cat. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 2013, pp. 119-126.

¹¹ Rennert, op. cit. (noot 10), pp. 121, 119.

¹² *Festum Fluxorum* Fluxus vond plaats op de kunstacademie van Düsseldorf, en werd door zowel Richter als Polke bijgewoond. Voor Fluxus en humor, zie: Kristine Stiles, 'Fluxus Performance and Humour' (1995), in: Jennifer Higgie (red.), *The Artist's Joke*, Londen/Cambridge, MA: Whitechapel/The MIT Press, 2007, pp. 52-58.

ENDNOTES

¹ Sigmar Polke, Gerhard Richter, 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', trans. by Michael Hoffmann, in: *polke/richter richter/polke*, Londen: Christie's International, exh. cat. Christie's Mayfair, Londen, 2014, p. 34. The publication contains the first full English translation of the 1966 German text collage, and is accessible online through: roveprojects.com/richter-polke-catalog.pdf.

² The galerie h exhibition took place in March 1966. According to the original price list, Richter exhibited thirteen paintings, including *Uncle Rudi* (1965) and *Man with Two Children* (1965). No exhaustive list regarding Polke's exhibited paintings is currently known, however, several installation views of the exhibition exist. Based on these photographs, Polke exhibited works such as *Family I* (1964) and *Bavarian* (1965). For the facts relating to Richter and Polke's early meeting, friendship, and rivalry, as

well as the organisation of the 1966 exhibition at galerie h, I am much indebted to Dietmar Elger's history of both. See in particular his 'Nachwort', in: *polke/richter. richter/polke*, Dresden/Cologne: Gerhard Richter Archiv/Walther König, 2014, pp. 35-50; and his essay 'galerie h', in: *polke/richter richter/polke*, op. cit. (note 1), pp. 17-26.

³ Richter quoted in: Hans Ulrich Obrist, 'Interview with Gerhard Richter', in: Hans Ulrich Obrist, Dieter Schwarz (eds), *Gerhard Richter Books*, Dresden/New York: Gerhard Richter Archiv/Gregory R. Miller & Co., 2014, p. 36.

⁴ Dietmar Elger cites several letters from Richter to Heiner Friedrich in which Richter mentions the potential publication. Elger also highlights the fact that both Richter and Polke assign the artists' book a prominent position in their oeuvre, as well as in their catalogue raisonné; the artists' book is number 2 in *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000*,

Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000; and number 3 in *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. See: Elger, *polke/richter. richter/polke*, Dresden/Cologne: Gerhard Richter Archiv/Walther König, 2014, pp. 38-39.

⁵ Neither artist expected any significant sales from the show. However, Haseke, who had just recently opened his gallery, was able to provide his artists with the small catalogue thanks to his father-in-law's printing business.

⁶ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. by Pascale-Anne Brault, Michael Naas, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 65.

⁷ Ibid. Italics in original.

⁸ Herbert Marcuse, *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Londen: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1964, p. 9.

⁹ The galerie h exhibition was the last time the artists used the term 'Capitalist Realism' themselves. However, as Stephan Strsembski has noted, the art dealer René Block would continue to use the term until he declared its end in 1971. See Strsembski, 'Capitalist Realism?', in: *Ganz am Anfang: Richter, Polke, Lueg & Kuttner, sediment 7* (2004), p. 57.

¹⁰ Thomas Kellein has argued that happenings and performances such as *Living with Pop* were direct responses to Fluxus events, including their parodic analysis of West German consumer culture. Thomas Kellein, *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1999, p. 23. See also: Susanne Rennert, 'Purge the world of bourgeois sickness. The impact of the Düsseldorf Fluxus Events (1962/63) on Gerhard Richter, Sigmar Polke and Konrad Lueg, and Capitalist Realism in Berlin', in: Elodie Evers, Magdalene Holzhey, Gregor

Jansen (eds), *Living with Pop. A Reproduction of Capitalist Realism*, exh. cat. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 2013, pp. 119-126.

¹¹ Rennert, op. cit. (note 10), pp. 121, 119.

¹² *Festum Fluxorum Fluxus* was held at the Düsseldorf academy, and attended by both Richter and Polke. On Fluxus and humour, see: Kristine Stiles, 'Fluxus Performance and Humour' (1995), in: Jennifer Higgie (ed.), *The Artist's Joke*, Londen/Cambridge, MA: Whitechapel/MIT Press, 2007, pp. 52-58.

¹³ On Beuys' 'social humour', see: Gregory H. Williams, 'Laughter in Spite of History', in: *Permission to Laugh. Humor and Politics in Contemporary German Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2012, pp. 18-42.

- ¹³ Voor Beuys' 'sociale humor', zie: Gregory H. Williams, 'Laughter in Spite of History', in: *Permission to Laugh. Humor and Politics in Contemporary German Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2012, pp. 18–42.
- ¹⁴ Benjamin Buchloh had een bijzonder afwijzende houding jegens Beuys' politieke werk. Hij stelde dat zelfs toen de kunstenaar ontwikkelde tot een van de belangrijkste cultfiguren tijdens de studentenrevolutie in Duitsland [...] Niemand die werkelijk in de politiek actief was nam hem ook maar enigszins serieus." Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, 'Joseph Beuys at the Guggenheim', in: *October 12* (Spring, 1980), JSTOR (778572), pp. 4–6.
- ¹⁵ Zie: Sylvia Pukallus, Ronald M. Hahn en Horst Pukallus, "Perry Rhodan" as a Social and Ideological Phenomenon, in: *Science Fiction Studies 6* (Jul., 1979), JSTOR (4239251), pp. 190–200. De meest fragmenten van Perry Rhodan
- in het kunstenaarsboek komen uit het nummer van 6 augustus 1965, 'Der Wächter von Andromeda'.
- ¹⁶ Polke en Richter, op. cit. (noot 1), p. 31. Alle citaten zijn vertaald vanuit het Engels, zie: idem, pp. 29–38. Er zijn drie publicaties met de titel *polke/richter richter/polke*: het oorspronkelijke kunstenaarsboek uit 1966, de tentoonstellingscatalogus van Christie's Mayfair uit 2014, en de Richter Archiv uitgave, op. cit. (noot 2).
- ¹⁷ Idem., p. 38.
- ¹⁸ Idem., p. 31.
- ¹⁹ Idem.
- ²⁰ Idem., p. 34.
- ²¹ Idem., p. 35.
- ²² Beuys geciteerd in: Eric Michaud, 'The Ends of Art according to Beuys', vert. door Rosalind Krauss, in: *October 45* (Summer, 1988), JSTOR (779042), p. 38.
- ²³ Verschillende werken van Polke en van Richter uit de jaren '60 en '70 zijn met Beuys in verband gebracht. Polkes *Chocoladenbild* (1964) is in verband gebracht met Beuys' reclame voor chocolade uit 1963. Zie: Kathrin Rottmann, 'Polke in Context', in: Kathy Halbreich, Mark Godfrey, Lanka Tattersall, Magnus Schaefer (red.), *Alibis. Sigmar Polke 1963–2010*, Londen: Tate Publishing, 2014, pp. 25–29. Uwe M. Schneede stelde 'Richters *Stuhl im Profil* uit 1965 bewijst zijn schatplichtigheid aan Duchamp, zoals het geval wil, via Beuys.' Zie: Schneede, 'Gerhard Richter's Images of an Era', in: *Gerhard Richter: Images of an Era*, München: Hirmer Verlag, 2011, p. 13. Beuys' aanwezigheid bij verschillende 'Aktionen' van het Kapitalistische Realisme is herhaaldelijk door critici aangehaald, waaronder bij de eerste tentoonstelling waar alle vier kunstenaars (Richter, Polke, Lueg, Kutner) aan mee deden in 1963, en bij Richter en Luegs *Leben mit Pop*, waarin een werk van Beuys opgenomen was. Zie bijvoorbeeld:
- Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Keulen: DuMont Buchverlag, 2008.
- ²⁴ Roland Barthes' 'The Death of the Author' is uitgegeven in 1967. Michel Foucault's 'What is an Author?' dat door velen als reactie op Barthes wordt gezien, werd als lezing gepresenteerd in 1969.
- ²⁵ Benjamin H.D. Buchloh, 'Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique' (1980), in: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, p. 47.
- ²⁶ Voor Beuys' vervalste oorlogsgeschiedenis, zie: idem. *Het Festival der Nieuwen Kunst* vond plaats op 20 juli 1964, de twintigste verjaardag van Operatie Walküre, de mislukte aanslag op Hitler.
- ²⁷ Zie: Corinna Tomberger, 'Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys', in: *Paragraph. A Journal of*
- Modern Critical Theory*, jrg. 26 (2003), pp. 65–76.
- ²⁸ Ibid, p. 65.
- ²⁹ Thierry de Duve, 'Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians', in: *October 45* (Summer, 1988), JSTOR (779043), p. 51.
- ³⁰ Tomberger citeert Beuys over de maatschappelijke mogelijkheden van kunst: "Beuys' ruime opvatting van kunst was bedoeld om een sociaal sculptuur te vormen in de zin van het hervormen van de maatschappij, in zijn eigen woorden: 'hoe we de wereld waarin we leven vormen en modelleren.'" Tomberger, op. cit. (noot 27), p. 68.
- ³¹ Voor Beuys' 'spektakelcultuur', zie: Buchloh, op. cit. (noot 25), pp. 41–64.
- ³² Christine Mehring, 'Richter's Collaborations, Richter's Turns, 1955–1971', in: Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent, Jon L. Seydl (red.), *Gerhard Richter: Early Work 1951–1972*, Los Angeles: Getty Publications, 2010, p. 100.
- ¹⁴ Benjamin Buchloh has been particularly dismissive of Beuys' political work, arguing that even when the artist 'emerged as a major cult figure during the student revolution in Germany [...] No one who was really involved in political issues took him seriously at all." Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, 'Joseph Beuys at the Guggenheim', in: *October 12* (Spring, 1980), JSTOR (778572), pp. 4–6.
- ¹⁵ See: Sylvia Pukallus, Ronald M. Hahn, Horst Pukallus, "Perry Rhodan" as a Social and Ideological Phenomenon, in: *Science Fiction Studies 6* (Jul., 1979), JSTOR (4239251), pp. 190–200. Most Perry Rhodan fragments included in the artists' book are taken from the issue *Andromeda's Guardian* (Der Wächter von Andromeda), 6 August, 1965.
- ¹⁶ Polke, Richter, 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', op. cit. (note 1), p. 31. All quotations from the text
- collage are taken from the English translation found in 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', op. cit. (note 1), pp. 29–38. There are three publications all entitled *polke/richter richter/polke*, including the original 1966 artists' book, the 2014 Christie's Mayfair catalogue, as well as the 2014 Richter Archiv publication, op. cit. (note 2).
- ¹⁷ Ibid., p. 38.
- ¹⁸ Ibid., p. 31.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Ibid., p. 34.
- ²¹ Ibid., p. 35.
- ²² Beuys quoted in: Eric Michaud, 'The Ends of Art according to Beuys', trans. by Rosalind Krauss, in: *October 45* (Summer, 1988), JSTOR (779042), p. 38.
- ²³ Several of Polke and Richter's works from the 1960s and early 1970s have been linked to Beuys. Polke's painting of chocolate has been linked to Beuys' advertisement for chocolate from 1963. See Kathrin Rottmann, 'Polke in Context', in: Kathy Halbreich, Mark Godfrey, Lanka Tattersall, Magnus Schaefer (eds), *Alibis. Sigmar Polke 1963–2010*, London: Tate Publishing, 2014, pp. 25–29. Similarly, Uwe M. Schneede has argued that 'Richter's *Chair in Profile* from 1965 documents his indebtedness to Duchamp—as it happens, by way of Beuys." See: Schneede, 'Gerhard Richter's Images of an Era', in: *Gerhard Richter: Images of an Era*, Munich: Hirmer Publishers, 2011, p. 13. Beuys' attendance of various Capitalist Realist happenings, including the first exhibition by all four artists in 1963, as well as Richter and Lueg's *Living with Pop*, which also included a work by Beuys, has also been repeatedly emphasized by various critics, including Dietmar Elger. See his *Gerhard Richter: A Life in Painting*, trans. by Elizabeth M. Solaro, Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- ²⁴ Roland Barthes' 'The Death of the Author' was published in 1967. See: *Aspen*, no. 5–6, 1967. Michel Foucault's 'What is an Author?' considered by many as a response to Barthes, was presented as a lecture in 1969.
- ²⁵ Benjamin H.D. Buchloh, 'Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique' (1980), in: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, p. 47.
- ²⁶ For Beuys' falsified wartime account, see: ibid. The Festival of New Art took place on July 20, 1964, the twentieth anniversary of Operation Valkyrie, the failed coup against Hitler.
- ²⁷ See Corinna Tomberger, 'Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys', in: *Paragraph. A Journal of*
- ²⁸ Ibid., p. 65.
- ²⁹ Thierry de Duve, 'Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians', in: *October 45* (Summer, 1988), JSTOR (779043), p. 51.
- ³⁰ Tomberger quotes Beuys on the social possibilities of art: 'Beuys extended idea of art intended to form a social sculpture in the sense of reshaping society, in his own words: 'how we mould and shape the world in which we live.'" Tomberger, op. cit. (note 27), p. 68.
- ³¹ On Beuys' 'culture of spectacle', see Buchloh, op. cit. (note 25), pp. 41–64.
- ³² Christine Mehring, 'Richter's Collaborations, Richter's Turns, 1955–1971', in: Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent, Jon L. Seydl (eds), *Gerhard Richter: Early Work 1951–1972*, Los Angeles: Getty Publications, 2010, p. 100.
- ³³ Mehring understands the artists' book, along with Richter's 1968 collaboration with Günther Uecker, *Living in the Museum*, as a sort of culmination of 'Richter's approach

- 33 Mehring ziet het kunstenaarsboek, net als Richters samenwerking met Günther Uecker, *Leben im Museum*, als een soort hoogtepunt van 'Richter's benadering van het begrip 'thuis'.' Mehring refereert hierbij aan de persoonlijke achtergrond van de kunstenaars en hun uitwijken naar West-Duitsland, en stelt dat hun samenwerkingsprojecten een manier waren om grip te krijgen op 'het gefragmenteerde wereldbeeld van Richter en andere *Spätaussiedler* en *Republiksflüchtlinge* dat ten grondslag lag aan hun behoefte om een definitie van thuis en thuisgevoel te creëren.' Zie ook: Christine Mehring, 'East or West, Home is Best: Friends, Family and Design in Richter's Early Years', in: Mark Godfrey, Nicholas Serota (red.), *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*, tent. cat. Londen: Tate Publishing, 2011, p. 40.
- 34 Polke, Richter, op. cit. (noot 1), p. 29.
- 35 Voor zowel een verhandeling van Polkes *Rasterbilder* en 'zijn naoorlogse stippen', als het citaat van *polke/richter richter/polke*, zie: Rachel Jans, 'Polke's Particles', in: *Alibis. Sigmar Polke 1963–2010*, op. cit. (noot 23), pp. 174–179.
- 36 Jeanne Anne Nugent, *Family Album and Shadow Archive: Gerhard Richter's East, West, and All German Painting, 1949–1966*, PhD, University of Pennsylvania, 2005, p. 270.
- 37 Andreas Huyssen, 'Figures of Memory in the Course of Time', in: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (red.), *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, New York: Abrams, 2009, p. 225.
- 38 Een map getiteld 'Polke Richter' in het Richterarchief in Dresden bevat bijna honderd foto's die omstreeks deze tijd zijn gemaakt. Ongeveer veertig hiervan worden beschouwd als de originele foto's waaruit Richter en Polke hun uiteindelijke selectie van elf beelden voor *polke/richter richter/polke* maakten.
- 39 Sarah E. James, 'A Family Affair: Photography, the Cold War and the Domestic Sphere', in: Ben Burbridge, Celia Davies (red.), *Photoworks Annual: Issue 20: Family Politics*, Brighton: Photoworks, 2013, p. 166.
- 40 Zoals Jan L. Logemann al treffend heeft samengevat: 'De steeds hoger wordende materiële levensstandaard kwam in feite centraal te staan in de zelfdefinitie van zowel Amerikanen als West-Duitsers ten tijde van de rivaliteit van de Koude Oorlog.' *Trams or Tailfins? Public and Private Prosperity in Postwar West Germany and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 21. Voor meer over naoorlogse gezinspolitiek (en in het bijzonder de wettelijke samenstelling en definitie van het gezin in West-Duitsland) zie: Robert G. Moeller, *Protecting Motherhood. Women and the Family in the Politics of Postwar West Germany*, Berkeley: University of California Press, 1993. Massaconsumptie werd actief gebruikt om Westerse superioriteit te propagieren via economisch beleid dat gericht was op het gezin, waaronder beleid voor huisvesting, privé-uitgaven en transport. Zie: Leerom Medovoi, *Rebels. Youth and the Cold War Origins of Identity*, Durham: Duke University Press, 2005.
- 41 Over de mythe van Beuys, het vervagen van de grenzen tussen biografie en persona, en het idee van kunst als aanjager van maatschappelijke en politieke verandering, zie Barbara Lange, *Joseph Beuys — Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin: Reimer, 1999.
- 42 Citaat van Polke in: Dieter Hülsmanns, 'Kultur des Rasters. Ateliergespräch mit dem Maler Sigmar Polke', *Rheinische Post*, nr. 108 (7/5.1966). Engelse vertaling door auteur.
- 43 Over het naoorlogse 'fetisjisme van autonomie', dat zichtbaar wordt in de 'autonome abstractie' en 'absolute schilderijen' van ZEN49, zie: Yule F. Heibel, *Reconstructing the Subject. Modernist Painting in Western Germany, 1945–1950*, Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 64–80. In 1988 schreef Richter: 'Mijn grondige afkeer van alle aanspraak op de waarheid, en van alle ideologieën — deze afkeer heb ik vaak uitgedrukt, met wisselende vaardigheid (en is duidelijk naar voren gekomen in mijn schilderijen, in mijn manier van werken, in mijn algemene houding...)' Zie: 'Notes, 1988', in: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (red.), *Gerhard Richter Text: Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Londen: Thames & Hudson, 2009, pp. 200–201.

- to the notion of 'home'. Referencing the artists' personal biographies and their defection to West Germany, Mehring argues that their collaborations were ways of addressing 'the divided world that Richter and so many *Spätaussiedler* and *Republiksflüchtlinge* experienced and that had brought about their need to define and create a sense of home to begin with.' See: Christine Mehring, 'East or West, Home is Best: Friends, Family and Design in Richter's Early Years', in: Mark Godfrey, Nicholas Serota (eds.), *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*, exh. cat. Londen: Tate Publishing, 2011, p. 40.
- 34 Polke, Richter, 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', op. cit. (note 1), p. 29.
- 35 For a discussion of Polke's *Rasterbilder* and "his postwar dots", as well as the quote from *polke/richter richter/polke*, see: Rachel Jans, 'Polke's Particles', in: *Alibis. Sigmar Polke 1963–2010*, op. cit. (note 23), pp. 174–179.
- 36 Jeanne Anne Nugent, *Family Album and Shadow Archive: Gerhard Richter's East, West, and All German Painting, 1949–1966*, PhD, University of Pennsylvania, 2005, p. 270.
- 37 Andreas Huyssen, 'Figures of Memory in the Course of Time', in: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (eds.), *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, New York: Abrams, 2009, p. 225.
- 38 A folder labeled 'Polke Richter' in the Richter Archive in Dresden contains almost one hundred photographs taken around this time. Approximately forty of these are considered the source photographs from which Richter and Polke made their final selection of eleven images for *polke/richter richter/polke*.
- 39 Sarah E. James, 'A Family Affair: Photography, the Cold War and the Domestic Sphere', in: Ben Burbridge, Celia Davies (eds.), *Photoworks Annual: Issue 20: Family Politics*, Brighton: Photoworks, 2013, p. 166.
- 40 As Jan L. Logemann has pointedly summarized: 'Indeed, the expanding material standard of living became central to the self-definition of both Americans and West Germans in the era of cold war competition.' *Trams or Tailfins? Public and Private Prosperity in Postwar West Germany and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 21. On postwar family politics (and particularly the legal construction and definition of family in West Germany) see: Robert G. Moeller, *Protecting Motherhood. Women and the Family in the Politics of Postwar West Germany*, Berkeley: University of California Press, 1993. Mass consumption was used to demonstrate and promote Western superiority and actively promoted through economic policies focused on the family, including policies on housing, private spending and transportation. See: Leerom Medovoi, *Rebels. Youth and the Cold War Origins of Identity*, Durham: Duke University Press, 2005.
- 41 On Beuys' myth, blurring of biography and persona, and concept of art as an instigator of social and political change, see Barbara Lange, *Joseph Beuys — Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin: Reimer, 1999.
- 42 Polke quoted in: Dieter Hülsmanns, 'Kultur des Rasters. Ateliergespräch mit dem Maler Sigmar Polke', *Rheinische Post*, no. 108 (7.5.1966). Author's translation.
- 43 On the postwar 'fetishization of autonomy', exemplified by the 'autonomous abstraction' and 'absolute paintings' of ZEN49, see: Yule F. Heibel, *Reconstructing the Subject. Modernist Painting in Western Germany, 1945–1950*, Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 64–80. In 1988 Richter wrote: 'My profound distaste for all claims to possess the truth, and for all ideologies — a distaste which I have often expressed, with varying degrees of skill (and which has shown itself so clearly in my pictures, in my way of working, in my whole attitude...)' see: 'Notes, 1988', in: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (eds.), *Gerhard Richter Text: Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, London: Thames & Hudson, 2009, pp. 200–201.



LOUIS

OKWUI

AI

PETER

BR

R

Bill Burns, *Art world
celebrity log piles #2*,
2012-2015.
Bewerkt elzenhout,
elke stam meet ca.
120 cm.

Bill Burns, *Art world
celebrity log piles #2*,
2012-2015.
Carved green and
black alder, each log is
about 120 cm long.



PERSONA EN PARADOXEN IN DE PERFORMANCES VAN FEDERICA MARANGONI, 1975-1979

Kelley Tialiou

Federica Marangoni neemt in een reeks performances paradoxale personae aan. Ze treedt op als slachtoffer van agressie en commodificatie, maar ook als pleger daarvan, afwisselend als straathandelaar en mishandelaar. Kelley Tialiou legt uit hoe Marangoni's performances door die dubbelrol als maatschappijkritiek werken.

74

PERSONA AND PARADOX IN FEDERICA MARANGONI'S PERFORMANCES, 1975-1979

Kelley Tialiou

Kelley Tialiou discusses a collection of performances by Federica Marangoni, in which the artist adopts paradoxical personae: at once the victimizer—as either peddler or assailant—and the victim of commodification and aggression. Tialiou argues that in simultaneously fulfilling both roles, Marangoni performs a commentary on the objectification of women.

De Venetiaanse kunstenaar Federica Marangoni, tegenwoordig vooral bekend om haar glazen sculpturen en monumentale installaties, was in de internationale kunstwereld van de jaren zeventig actief als performancekunstenaar. In een serie performances die plaatsvond vanaf 1975 construeerde Marangoni twee tegengestelde personae: enerzijds vormde zij zich letterlijk en figuurlijk naar een passieve slachtofferrol, door haar eigen lichaamsdelen te gebruiken als representaties van delen van het vrouwelijk lichaam. Anderzijds nam zij de actieve rol van agressor aan door de lichaamsdelen te verkopen of ze publiekelijk te vernietigen. Voordat deze conceptueel rijke performances worden besproken, zal eerst de context waarin Marangoni haar praktijk als performancekunstenaar ontwikkelde worden onderzocht. De beelden en conceptuele elementen die zij gebruikte plaatsen haar werk niet alleen in een dynamische dialoog met de kunstuitingen van die tijd, maar vormen een complexe en intrigerende benadering van de constructie van persona.

Kunstcriticus Valentin Tatrancy stelt dat Marangoni altijd trouw blijft aan haar herkomst en *sense of place*.¹ Om de esthetische gevoeligheid en de expressieve middelen die haar performances kenmerken goed te kunnen begrijpen dient hier dus eerst iets te worden gezegd over de invloed van de geografische context van Venetië op haar artistieke ontwikkeling. Aanvankelijk voelde Marangoni zich aangetrokken tot Venetië vanwege de bekende Accademia di Belle Arti. Haar ervaringen met het leven in deze stad vormden echter uiteindelijk de aanleiding om aan het einde van de jaren zestig afstand te doen van haar klassieke opleiding. Vanaf 1968 ontstond wereldwijd een stroom van activistische protesten waarbij evenementen verstoord werden die qua thema en locatie zo divers waren als bijvoorbeeld de Biënnale van Venetië en de Miss America-verkiezing in Atlantic City. Deze protestcultuur was van grote invloed op de kunstproductie en -kritiek in het daaropvolgende decennium, en werd daarmee ook een belangrijk referentiekader voor Marangoni.²

Best known today for her glass sculptures and large scale installations, Venetian artist Federica Marangoni (b. 1940) emerged in the international art scene in the 1970s as a performance artist. In a series of performances that took place during the latter half of the decade, Marangoni forged two contradictory personae: on the one hand, she cast herself — literally and figuratively — in the passive role of victim, using her own body parts to create fragmented representations of the female body; on the other hand, she assumed the active role of aggressor, peddling the constructed bodily fragments and staging their destruction. Yet before delving into a discussion of these conceptually rich performances, the context in which Marangoni was developing her practice as a performance artist will be examined. The visual vocabulary and conceptual elements she employed not only position her in a dynamic dialogue with art movements of the period, but also exemplify a complex and intriguing approach with regard to the construction of persona.

As critic Valentin Tatrancy has pointed out, Marangoni always remains true to her sense of origin, her sense of place.¹ Hence, in order to fully understand the aesthetic sensibility and expressive means that characterize her performances, reference must first be made to the significance of the geographical context of Venice in her formation. While she was originally drawn to Venice in the early 1960s by her desire to attend the renowned Accademia di Belle Arti, it is her experience of living in Venice in the late 1960s that can be credited for the break from her classical training. The culture of activism and protest that came to the forefront in 1968, and disrupted events as geographically and programmatically disparate as the Venice Biennale and the Miss America pageant in Atlantic City, not only came to define much of the production and critique of art during the following decade, but also became

In 1968 vonden in heel Italië talloze protestacties plaats. Als reactie op de studentenprotesten die de opening van de Biënnale van Venetië verstoorden, trok een aantal kunstenaars hun werk terug uit de tentoonstelling, waaronder Michelangelo Pistoletto (1933), wiens werk op velerlei manieren een grote invloed had op Marangoni.³

New York oefende een grote aantrekkingskracht uit op Marangoni in deze tijd, zoals dat voor veel kunstenaars wereldwijd het geval was. Hoewel zij er pas in 1978 haar eerste tentoonstelling had, ontdekte zij het inspirerende culturele klimaat van New York al in 1960, tijdens haar eerste bezoek aan de stad, waar op dat moment de Fluxus-beweging opkwam.⁴ De happenings en conceptuele kunst uit New York bleven gedurende de jaren zestig en zeventig een grote inspiratiebron voor Marangoni, omdat internationaal opererende kunstgaleries als Konrad Fischer en Gian Enzo Sperone deze uit New York naar steden als Milaan, Rome en Turijn brachten.⁵ Het is daarom ook niet verwonderlijk dat Marangoni's eerste performance, *The Reconstructed Body's Trunk* (1975), veel formele en conceptuele gelijkenissen vertoont met het werk van haar New Yorkse collega's.

In de performance *The Reconstructed Body's Trunk* (afb. 1), die werd uitgevoerd op verschillende openbare pleinen en in tentoonstellingsruimtes in Venetië, Rome en Milaan, zette Marangoni een verplaatsbare zwarte kast neer, met daarin vrouwelijke lichaamsdelen. De semi-transparante en verschillend gekleurde lichaamsdelen van polyester — handen, voeten, torso's en hoofden — waren afgietsels van Marangoni's eigen lichaam en werden door de kunstenaar naar de kast gedragen en steeds opnieuw gerangschikt. Tijdens deze performances trad Marangoni op als een straathandelaar of marskramer, die op een markt over zijn waar waakt.

Na *The Reconstructed Body's Trunk* realiseerde Marangoni in 1978 een serie performances onder de collectieve titel *The Box of Life*. Twee performances uit deze reeks — *The Art of Performance* in Palazzo Grassi (Venetië) en *In Loving Memory of Art* in Artists Space (New

an important point of reference for Marangoni in particular.² Numerous protests took place across Italy that year and, in response to the student demonstrations that disrupted the Venice Biennale vernissage, a number of artists withdrew their work from the exhibition, including Michelangelo Pistoletto (b. 1933), whose practice greatly influenced Marangoni in many ways.³

New York also had a gravitational pull for Marangoni during this time, as it did for countless other artists worldwide. Although her first exhibition there did not take place until 1978, she initially experienced the city's stimulating environment on a visit in the early 1960s, while the Fluxus movement was beginning to take shape.⁴ In addition, the conceptual influence of New York art happenings on her work continued throughout the 1960s and 1970s, as international art galleries like Konrad Fischer and Gian Enzo Sperone brought such events from New York to Milan, Rome, and Turin.⁵ Hence, not surprisingly, Marangoni's first performance piece, *The Reconstructed Body's Trunk* (1975), shares many formal and conceptual qualities with the work produced by her New York colleagues.

In *The Reconstructed Body's Trunk* (fig. 1), performed in a series of piazzas and gallery spaces in Venice, Rome, and Milan, Marangoni set up a portable black cabinet (or trunk), containing fragmented parts of the female body. The varyingly hued semi-transparent polyester parts — hands, feet, torsos, heads — cast from her own body, were carried in the cabinet and rearranged each time by the artist, who accompanied the piece while on public display just as a peddler or street vendor would watch over his goods at an open-air market.

Following *The Reconstructed Body's Trunk*, in 1978 Marangoni initiated a series of performances under the collective title *The Box of Life*. Photographic and written



documentation indicates the presentation of two such live performances — *The Art of Performance* at Palazzo Grassi in Venice and *In Loving Memory of Art* at Artists Space in New York; the most comprehensive form of extant documentation, however, is the footage of a third performance at the Galleria Civica d'Arte Moderna in Ferrara.⁶ Recorded on 16mm film, it was the first and only piece by Marangoni from this period to be documented in a moving image medium.⁷ Henceforth, the title *The Box of Life* will be used as a signifier for all three aforementioned performances, unless otherwise specified.

The Box of Life consisted of a heated metal table, upon which Marangoni arranged wax casts of her own body parts, along with red wax flowers. As the temperature of the table gradually rose, the casts slowly transformed into a pool of molten wax. After a few minutes, condensed into only a few seconds in the recorded version, the artist used an oxyhydrogen torch to further the melting process, focusing particularly on the face, which began to resemble a ghost, as the area of the eyes melted away (fig. 2). Throughout this process, the camera remained mostly at the opposite end of the table vis-à-vis the artist, thus creating an exaggerated, mannerist perspective of the body parts. Citing Mantegna as a source of inspiration,

afb. 1
Federica Marangoni,
*The Reconstructed
Body's Trunk*, 1975.
performance, Venetië.
Courtesy van de
kunstenaar. Foto:
Fulvio Roiter.

fig. 1
Federica Marangoni
performs *The
Reconstructed
Body's Trunk* (1975)
in Venice. Courtesy of
the artist. Photo:
Fulvio Roiter.



York) — zijn middels foto's en tekst gedocumenteerd. Een opvoering van de derde performance in de Galleria Civica d'Arte Moderna (Ferrara) is echter de best gedocumenteerde performance uit de serie.⁶ Deze performance is vastgelegd op 16mm film en daarmee de enige performance van Marangoni uit deze periode die met bewegend beeld is gedocumenteerd.⁷ In de rest van dit artikel zal de titel *The Box of Life* worden gebruikt als aanduiding voor de drie hierboven genoemde performances, tenzij anders wordt aangegeven.

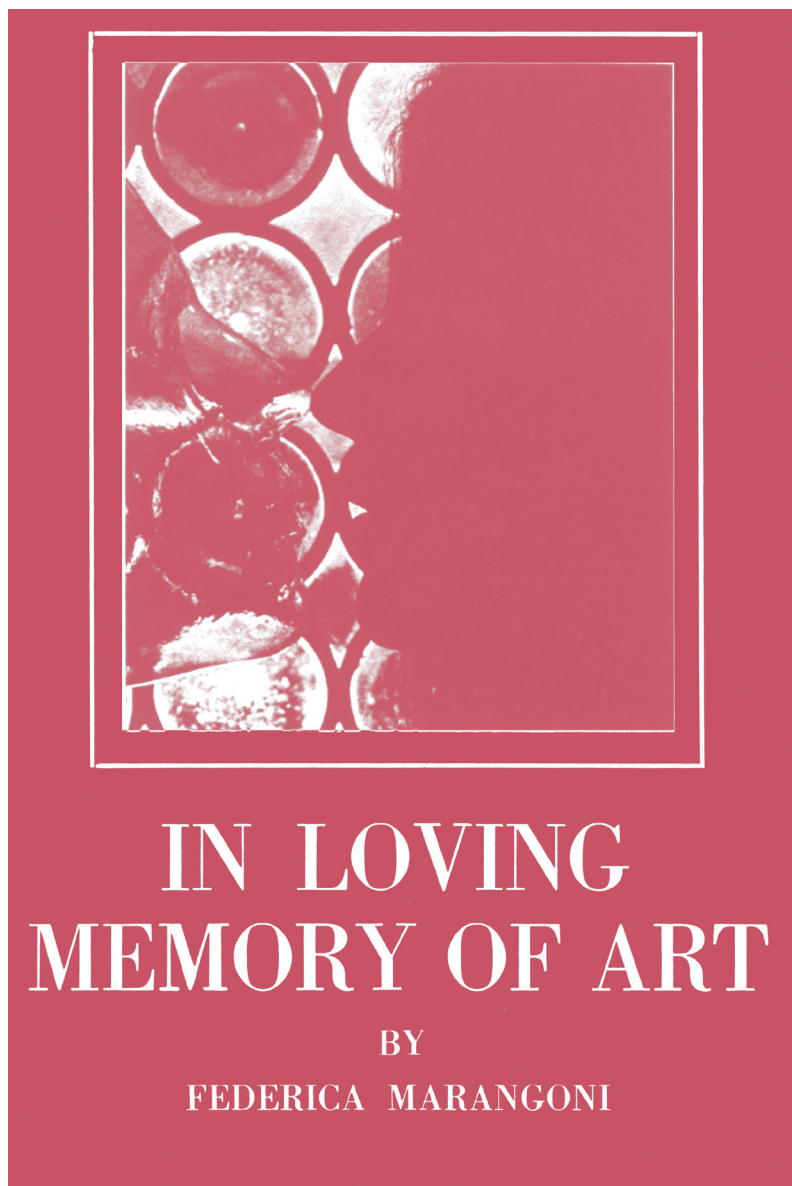
The Box of Life bestond uit een opgewarmde metalen tafel, waarop Marangoni wassen afgietsels van haar eigen lichaamsdelen rangschikte, samen met rode bloemen van was. Omdat de temperatuur van de tafel geleidelijk steeg veranderden de wassen lichaamsdelen en bloemen langzaam in een plas gesmolten was. Na enkele minuten, die op film zijn gereduceerd tot enkele

afb. 2
Federica Marangoni,
The Art of Performance, 1978, performance, Palazzo Grassi, Venetië. Courtesy van de kunstenaar.

fig. 2
Federica Marangoni performs *The Art of Performance* (1978) at Palazzo Grassi, Venice. Courtesy of the artist.

afb. 3
Omslag van de tekst die tijdens de performance *In Loving Memory of Art* werd uitgedeeld. 1978, Artists Space, New York. Courtesy van de kunstenaar. Foto: Guido Cegani.

fig. 3
Cover of leaflet distributed in conjunction with the performance *In Loving Memory of Art* (1978) at Artists Space, New York. Courtesy of the artist. Photo: Guido Cegani.



IN LOVING MEMORY OF ART

BY
FEDERICA MARANGONI



Marangoni credits the montage for enriching the recording of her performance by adding a decidedly Baroque aspect to it.⁸ Though not easily discernible due to the red hue of the video footage, the artist makes note of the black and gold surroundings—funerary colors in Venice—a color scheme most appropriate in this instance, considering the decomposition of the body occurring during the performance.⁹

Precedents for Marangoni's body casting can be found in the oeuvres of artists such as Tetsumi Kudo (1935–1990), Marisa Merz (b. 1931), and Alina Szapocznikow (1926–1973). On a formal level, *The Box of Life* brings to mind Kudo's 1963 performance at Galerie J in Paris, in which he used an iron to melt a wax imprint of his wife's breasts, while conceptually, Marangoni's use of her own body as a point of departure for her sculptural objects might be examined alongside Merz's *Scarpette* (1968 onward), which she modeled after her own feet.¹⁰ The connection between the oeuvres of Marangoni and Szapocznikow, who represented Poland at the 1962 Venice Biennale, can be traced to the Nouveau Réalisme movement, and particularly its founder and definitive intellectual champion, art critic Pierre Restany.¹¹ Szapocznikow began producing casts of her breasts, stomach, and legs, while "combining fragmented body parts with revolutionary sculpting materials including polyester and polyurethane", about a decade before Marangoni's experiments.¹² The common formal qualities between the practices of the two artists are central to this comparison, even though their respective conceptual frameworks and metaphysical concerns vary widely. While Szapocznikow was preoccupied with bodily functions from a deeply personal perspective, Marangoni was interested in social commentary regarding the treatment of the female body on a collective scale.¹³

afb. 4
Federica Marangoni,
*In Loving Memory
of Art*, 1978. Artists
Space, New York.
Courtesy van de
kunstenaar.

fig. 4
Federica Marangoni
performs *In Loving
Memory of Art* (1978)
at Artists Space, New
York. Courtesy of the
artist.

seconden, gebruikt de kunstenaar een knalgasbrander om het smelten te versnellen (afb. 2). Hierbij richtte zij zich vooral op het gezicht, dat steeds macaberder werd naarmate de ogen verdwenen.

Gedurende dit proces bleef de camera grotendeels aan de andere zijde van de tafel, tegenover de kunstenaar, waardoor een vervormd, maniëristisch perspectief op de lichaamsdelen ontstond. Marangoni, die Mantegna als een van haar belangrijkste inspiratiebronnen noemt, prees de montage als een verrijking van de opname van haar performance, omdat deze een barokke sfeer geeft.⁸ De kunstenaar wijst op het zwart en goud in de achtergrond van de performance — de traditionele begrafenis kleuren in Venetië. Een toepasselijke kleurstelling, gezien de handeling van de performance: de ontleding van het lichaam.⁹ De kleuren zijn overigens door de rode tint van de film niet goed zichtbaar.

Voorlopers van Marangoni's lichaamsafgietsels kunnen worden gevonden in de oeuvres van kunstenaars als Tetsumi Kudo (1935–1990), Marisa Merz (1931) en Alina Szapocznikow (1926–1973). In formeel opzicht vertoont *The Box of Life* overeenkomsten met Kudo's performance bij Galerie J. (Parijs) van 1963. In deze performance gebruikte de kunstenaar een strijkijzer om een wassen afdruk van de borsten van zijn vrouw te laten smelten. Op conceptueel niveau kan Marangoni's gebruik van haar eigen lichaam als model voor haar sculpturale objecten worden gerelateerd aan Merz' *Scarpette* (vanaf 1968), waarin zij haar eigen voeten als model nam.¹⁰ De raakvlakken in de oeuvres van Marangoni en Szapocznikow zijn terug te voeren op het Nouveau Réalisme, en in het bijzonder op diens grondlegger en intellectueel leider, de kunstcriticus Pierre Restany.¹¹ Szapocznikow begon al een decennium eerder dan Marangoni met het maken van afgietsels van haar borsten, buik en benen, hierbij gebruik makend van onorthodoxe materialen, zoals polyester en polyurethaan.¹² De formele overeenkomsten in de artistieke praktijk van beide kunstenaars vallen op wanneer men hun werk vergelijkt, hoewel hun concepten en filosofische vragen zeer verschillend zijn. Waar Szapocznikow met lichaamsfuncties werkte vanuit een heel

Though *The Reconstructed Body's Trunk* is not considered part of *The Box of Life*, a series of formal elements and conceptual devices establish continuity between all of Marangoni's performances of the late 1970s. She represents the female body by casting her own, and then takes on the role of aggressor in an escalating sequence, first as human trafficker in *The Reconstructed Body's Trunk* and then as assailant in *The Box of Life*. But why play a typically 'male' role without assuming a male guise? In order to fully understand these seemingly contradictory personae, we must keep in mind that this counterintuitive combination of action and appearance draws attention to the fact that these performative gestures were conceived and executed as political statements on — rather than theatrical imitations of — life. The key to deciphering the meaning of these complex personae is the fact that while enacting stereotypically male roles, she made no effort to conceal her own gender identity as a female artist, reminding the viewer of the female agency behind the performance and bringing her anti-violence agenda transparently to the forefront. Ultimately, though Marangoni adopted the personae of peddler and aggressor and appropriated significant performative devices, such as the mask, her performances availed, rather than masked, her *self*.

A MULTIPLICITOUS PERSONA: THE SELF AS OBJECT, THE SELF AS OBJECTIFIER

It is common practice for artists to objectify their own body in service of their performances; in this context, there is no physical separation between the artist as object and the artist as agent. In contrast, what is rather unique about Marangoni's performances is the very physical separation between the self as object, represented by the casts of her body, and the self as agent, represented by her real body. The

persoonlijk perspectief, hield Marangoni zich bezig met maatschappijkritiek in relatie tot de omgang met het vrouwelijk lichaam op een collectieve schaal.¹³

Hoewel *The Reconstructed Body's Trunk* geen onderdeel uitmaakt van de performancereeks *The Box of Life*, zijn er een aantal formele elementen en conceptuele middelen die terugkomen in al Marangoni's performances van de late jaren zeventig. Ze representeert het vrouwelijk lichaam met afgietsels van haar eigen lichaam en neemt vervolgens in toenemende mate de rol van agressor aan: in *The Reconstructed Body's Trunk* als mensenhandelaar en in *The Box of Life* als mishandelaar. Maar waarom een typisch 'mannelijke' rol spelen zonder daarbij een mannelijke vermomming aan te nemen? Om deze op het eerste gezicht tegengestelde personae te kunnen begrijpen, moeten we in gedachten houden dat deze onlogische combinatie van handeling en uiterlijk voorkomen performatieve handelingen zijn die in die tijd werden gezien en uitgevoerd als politiek commentaar op het leven — en dus geen theatrale imitaties ervan. Voor de analyse van deze complexe personae is het van belang dat Marangoni haar identiteit als vrouwelijke kunstenaar niet probeert te verhullen wanneer zij in haar performances stereotype mannelijke rollen speelt. Hiermee herinnert ze de toeschouwer aan de vrouwelijke *agency* die schuilt achter de performance en kan zij openlijk haar anti-gewelddadige agenda naar voren brengen. Hoewel Marangoni de personae van straathandelaar en mishandelaar aannam, en onder andere maskers als gendergerelateerde performatieve middelen gebruikte, toonden Marangoni's performances haar eigen identiteit dus meer dan dat ze haar verborgen.

DE MEERVOUDIGE PERSONA: HET *ZELF* ALS OBJECT, HET *ZELF* ALS OBJECTIVERENDE

In de performancekunst is het gebruikelijk dat kunstenaars hun eigen lichaam objectiveren en in dienst stellen van hun performance. In deze context bestaat er geen fysiek onderscheid tussen de kunstenaar als object en de kunstenaar als *agent*. Uniek aan Marangoni's performances is

simultaneous presence of the two images of the artist — the cast one and the live one — allows the viewer to visually distinguish between object and objectifier; yet, ultimately, these two elements of the performance comprise aspects of the same *self*. By symbolically enacting the selling and destroying of her own body parts, Marangoni denounces the objectification of the universal female body — her own (polyester or wax) doppelgänger functioning as its signifier.

By assuming the role of peddler-custodian of the female body parts in *The Reconstructed Body's Trunk*, the artist made direct reference to “the commercialization of woman”.¹⁴ Her decision to address the issue of women's trafficking, primarily in regard to the sex trade, is in line with the general political activism of performance art of the time.¹⁵ The *public* nature of the space in which this performance took place in Venice has a twofold function: firstly, on a practical level, it offered the artist the potential of reaching a broader and more diverse audience, and secondly, on a conceptual level, it brought women's trafficking — still a taboo subject at the time — into the public sphere, emphasizing it as a widespread phenomenon that affects society as a whole. Furthermore, the immediacy between artist and audience is characteristic of performance art of the 1970s, which allowed artists to “‘exhibit’ at any time, for any duration, at all manner of sites — often the street — and in close contact with the viewers”, to use Daniel Wheeler's words.¹⁶ Marangoni's choice of venue coincides with those of many of her contemporaries and exemplifies what Italian art critic and curator Lea Vergine has described as the necessity to “destroy the artificial screen that separates the public from the *private*.”¹⁷

If the persona of peddler in *The Reconstructed Body's Trunk* was a rather subdued way of condemning women's trafficking, her persona in subsequent

echter het fysieke verschil tussen het zelf als object, in de vorm van de lichaamsafgietsels, en het zelf als *agent*, in de vorm van haar eigen lichaam. De gelijktijdige aanwezigheid van de twee hoedanigheden van de kunstenaar — het afgietsel en de levende versie van haar lichaam — stelt de toeschouwer in staat om een zichtbaar onderscheid te maken tussen 'object' en 'objectiverende'. Toch bevatten beide elementen van de performance uiteindelijk elementen van hetzelfde zelf. Met de symbolische handelingen van het verkopen en vernietigen van haar eigen lichaamsdelen, bekritiseert Marangoni de objectificatie van het universele vrouwelijk lichaam, waarvan haar eigen (polyester of wassen) dubbelganger als betekenisdrager optreedt.

Door in de performance *The Reconstructed Body's Trunk* de rol van beschermende straatverkoper aan te nemen, refereert Marangoni direct aan de commercialisering van 'de vrouw'.¹⁴ Haar keuze om zich te richten op het probleem van de vrouwenhandel, en dan met name in relatie tot de seksindustrie, is in lijn met de politiek-activistische toon van de performancekunst uit die tijd.¹⁵ Het feit dat de performance plaatsvond in een *publieke* ruimte in Venetië had twee redenen: een praktische, namelijk dat Marangoni in deze ruimte de mogelijkheid had om een breed en divers publiek te bereiken, en ten tweede de conceptuele overweging dat zij hiermee het thema vrouwenhandel — dat in die tijd nog steeds een taboe was — in de publieke sfeer bespreekbaar kon maken en kon benadrukken dat het een wijdverbreid fenomeen is dat invloed heeft op de samenleving als geheel. Ook de directe interactie tussen de kunstenaar en het publiek is kenmerkend voor de performancekunst van de jaren zeventig. Het stelde kunstenaars in staat hun performances "tentoon te stellen" op elk willekeurig moment, voor onbepaalde tijd, op elke mogelijke plek — vaak op straat — en in nauw contact met de toeschouwers", aldus David Wheeler.¹⁶ Marangoni's keuzes voor de locaties van haar performances komen overeen met die van haar tijdgenoten en illustreren wat de Italiaanse kunstkriticus en curator Lea Vergine heeft beschreven als de noodzaak om "het kunstmatige scherm dat het publieke van het *private* scheidt te vernietigen".¹⁷

performances escalated to that of aggressor. Despite the inherent violence in the act of burning the body, the precision with which Marangoni performed these gestures allowed her aesthetic concerns as an artist to show through. In fact, the slow deconstruction of the body in *The Art of Performance* and *In Loving Memory of Art* afforded the viewer ample time not only to grapple with the pain, but also to contemplate the conflicting roles of victim and aggressor in which the artist cast herself. As the red wax flowers and nude-colored wax body parts melted away, the surface of the metal table — which resembles those that can be found in a morgue — was transformed into a bloody pool, all visual cues cumulatively serving to heighten our perception of pain and brutality.¹⁸ At the same time, the fact that these 'acts of violence' were performed on casts rather than her own body underscores the artifice of Marangoni's persona, carefully constructed to subtly convey a subversive message rather than for mere shock value.¹⁹

Performative destruction became an important theme in the work of many artists in the postwar era, including Niki de Saint Phalle (1930-2002) (in her 'Shot' paintings), Yves Klein (1928-1962) (in his 'Fire' paintings), and Lucio Fontana (1899-1968) (in his 'Slashed' paintings); however, the personae they each adopted vary considerably from Marangoni's. For example, while Klein and Marangoni shared the blowtorch as a tool of destruction, the persona Klein forged can most accurately be described as that of provocateur. And while Fontana's controlled incisions, suggestive of skin wounds, evoke pain similar to Marangoni's *The Box of Life*, the message of his work is ultimately conveyed through the object — the canvas — rather than the gesture.

Waar Marangoni's persona als straathandelaar in *The Reconstructed Body's Trunk* nog een relatief milde veroordeling van vrouwenhandel presenteerde, wordt haar persona in de daaropvolgende performances steeds agressiever. Ondanks het geweld dat inherent inherent is aan de daad van het verbranden van een lichaam, waren Marangoni's esthetische overwegingen als kunstenaar nog steeds zichtbaar in de verfijning en detaillering waarmee zij de handelingen uitvoerde. De langzame deconstructie van het lichaam in *The Art of Performance* en *In Loving Memory of Art* gaf de toeschouwer zelfs ruim de tijd om niet alleen de pijnlijkheid van de gebeurtenis op zich in te laten werken, maar ook om de conflicterende rollen van het slachtoffer en de agressor die de kunstenaar had aangenomen te overdenken. Toen de wassen rode bloemen en gekleurde lichaamsdelen volledig waren gesmolten, was het oppervlak van de metalen tafel — het type tafel dat ook in een mortuarium wordt gebruikt — veranderd in een bloederige plas: alle visuele elementen bij elkaar waren bedoeld om een sfeer van pijn en geweld op te roepen.¹⁸ Het feit dat deze 'gewelddadigheden' werden uitgevoerd op wassen afgietsels in plaats van op het eigen lichaam onderstreept de kunstmatigheid en zorgvuldige constructie van Marangoni's persona, waarbij zij er niet op uit was om te choqueren, maar juist op subtiele wijze een subversieve boodschap over wilde brengen.¹⁹

Performatieve destructie werd een belangrijk thema in het werk van veel naoorlogse kunstenaars, zoals Niki de Saint Phalle (1930–2002) (in haar 'schietschilderijen'), Yves Klein (1928–1962) (in zijn 'vuurschilderijen'), en Lucio Fontana (1899–1968) (in zijn 'opengesneden' schilderijen). De personae die deze kunstenaars aannamen verschillen aanzienlijk met die van Marangoni. Bijvoorbeeld: waar Klein en Marangoni beiden gebruik maakten van een gasbrander als destructief middel, kan de persona van Klein het beste worden uitgelegd als die van provocateur. En



Fontana's gecontroleerde inkepingen suggereren een snee in de huid en roepen dus net als in Marangoni's *The Box of Life* pijngevoelens op. Echter, de boodschap in het werk van Fontana wordt overgedragen door het object — het doek — en niet door de handeling, zoals bij Marangoni.

DE TOESCHOUWER ALS PERFORMER

Publieksparticipatie is een belangrijk element van de performancekunst sinds de eerste Fluxus-happenings van de jaren zestig. Gesteund door wat Allan Kaprow omschreef als de noodzaak om "het publiek uit te bannen", nodigde Marangoni in *In Loving Memory of Art* in 1978 (afb. 5) het publiek uit om deel te nemen aan de performance door hen doorzichtige maskers van plastic te laten dragen.²⁰ De maskers raakten beslagen door hun adem, wat een spookachtig effect opleverde. De transparante maskers, die gevormd waren naar Marangoni's eigen gezicht, verwerpen de typische functie van een masker: het verhullen van iemands identiteit. Ze dienen daarentegen juist als een middel om de agressor als zodanig te tonen, als een afkondiging van een ontmaskering, zodat de drager zich niet langer kan verbergen. Door onze aandacht te vragen voor kwesties zoals geweld tegen vrouwen, vervangt Marangoni het traditionele masker — als metafoor voor de geveinsde onwetendheid van de maatschappij — voor een transparant masker — als metafoor voor het onvermijdelijke bewustzijn van de maatschappij.

In deze context is het tevens van belang om de culturele betekenis van het gebruik van het masker als expressief middel in ogenschouw te nemen. Als sleutelinstrument voor het presenteren van een persona sinds de klassieke oudheid dient het masker hier te worden beschouwd in de historische context van het Venetiaanse carnaval, een ritueel en cultureel fenomeen dat opkwam in de middeleeuwen en zijn hoogtijdagen vierde in de barok. Volgens Mikhail Bakhtins theorie van het carnavaleske staat het onderscheid tussen deelnemers en toeschouwers binnen carnaval centraal.²¹ In dat opzicht was Marangoni's keuze om haar toeschouwers uit te nodigen om deel

THE SPECTATOR AS PERFORMER

Audience participation has been an important element of performance art since the first Fluxus happenings of the 1960s. Espousing what Allan Kaprow described as the need to "eliminate the audience", Marangoni invited the spectators of her 1978 performance *In Loving Memory of Art* (fig. 5) to become participants by putting on transparent plastic masks.²⁰ As they breathed, the masks gradually fogged up, with the condensation creating a ghost-like effect. Fashioned after her own visage, the transparent mask nullifies the quintessential purpose of a mask: to conceal one's identity. Instead, it functions as a means of unveiling the aggressor, a declaration that he or she has been exposed and can no longer hide. By drawing our attention to issues of violence against women, Marangoni, in a way, replaces the traditional mask, society's feigned ignorance, with a transparent one, society's unavoidable awareness.

In this context, it is also important to consider the cultural significance of employing the mask as an expressive device. A key instrument of conveying a persona since antiquity, the mask should be examined within the historical context of the Venetian Carnival, a ritualistic cultural phenomenon that emerged in the Middle Ages and reached its golden age in the Baroque era. According to Mikhail Bakhtin's theory of the carnivalesque, the distinction between participants and spectators was central to the potency of this social institution.²¹ Therefore, Marangoni's decision to invite her spectators to become participants was, consciously or subconsciously, an act of deconstruction, though the inversion of roles seems to be in line with the primary function of carnival — fools become wise, kings become beggars, and, in this case, spectators become participants. By using a transparent mask rather than a traditional, elaborately adorned one, the artist invoked the carnivalesque while

afb. 5

Marangoni draagt een doorzichtig masker uit haar performance serie *The Box of Life*. Courtesy van de kunstenaar. Foto: Guido Cegani.

fig. 5

Marangoni wearing a transparent plastic mask from her performance series *The Box of Life*. Courtesy of the artist. Photo: Guido Cegani.

te nemen aan de performance bewust of onbewust een ontmanteling van conventies, hoewel de omkering van de rollen juist weer in lijn is met de primaire functie van carnaval—dwazen worden wijs, koningen worden bedelaars, en in dit geval worden toeschouwers deelnemers. Door een transparant masker te dragen in plaats van een traditioneel, rijk versierd exemplaar, refereert Marangoni aan het carnavaleske, maar wijst zij tegelijkertijd de macht van de vermomming af. In tegenstelling tot de gebruikelijke functie, als instrument om een individuele identiteit te verhullen, laat het masker in Marangoni's performance juist zien hoe sociale conventies onderliggende omstandigheden verbergen waarmee geweld tegen vrouwen toegelaten en bestendig wordt. De transparante maskers moeten in de eerste plaats worden gezien als verwijzingen naar maskers, en slechts in de tweede plaats als maskers op zich. De kunstenaar probeerde haar gezicht en dat van het deelnemende publiek niet te verbergen. In plaats daarvan nodigde zij de deelnemers uit haar eigen gezicht over dat van henzelf te leggen, en daarmee haar identiteit als pleitbezorger tegen de objectificatie van vrouwen aan te nemen als hun eigen persona.

CONCLUSIE

Gedurende de twintigste eeuw namen steeds meer kunstenaars een persona aan om bepaalde rollen te vervullen. Dit gebeurde onder pseudoniemen, zoals Marcel Duchamps Rose Sélavy, maar ook als denkbeeldige personages, zoals Max Ernsts alter ego, Loptop. Met de opkomst van performancekunst in de jaren zestig breidde deze praktijk zich uit naar het overnemen van bestaande identiteiten, zoals de pseudoniemen van de Guerrilla Girls die luisteren naar de namen van overleden vrouwelijke kunstenaars. Veel kunstenaars voelden zich aangetrokken tot het politieke activisme en kwamen als gevolg uit hun ateliers om zich meer te mengen in het dagelijks leven. Marangoni voerde haar performances uit op straat, voor een alledaags 'publiek', waarbij zij zinnelijke formele elementen combineerde met subtiele conceptuele handelingen om scherp

rejecting the power of disguise. Unlike its common function as a device concealing an individual's identity, here it demonstrates how social conventions actually conceal underlying conditions permitting and perpetuating violence against women. Marangoni's transparent mask functions more as a signifier of a mask than an actual one. The artist did not intend to hide her face or those of the participating audience members; rather, she invited the participants to superimpose—to layer, in fact—her transparent visage onto their own, and thus assume her identity as advocate for objectified women as their own persona.

CONCLUSION

Increasingly throughout the twentieth century artists assumed personae to carry out a range of roles, whether legendary 'pen names', such as Marcel Duchamp's Rose Sélavy, or fanciful characters, such as Max Ernst's alter ego, Loplop. With the emergence of performance art in the 1960s, this practice expanded to include adopted identities, such as the Guerrilla Girls' pseudonyms borrowed from dead women artists, while many artists became activists, often removed from the studio and embedded in society. Marangoni took her performances to the streets, among everyday people, where she married sensuous formal elements with subtle conceptual gestures to deliver pointed social commentary. Most importantly, she meticulously crafted a highly sophisticated hybrid artistic identity, a chameleonic fusion between object and objectifier, self and persona, viewer and performer.

Through performance pieces in which she either displayed or destroyed cast parts of her own body in elaborate ritualistic performances, Marangoni addressed the issues of commercialization and victimization of women. In exercising control over

sociaal commentaar te leveren. Het meest relevant is dat zij een minutieus vormgegeven en zeer geraffineerde en hybride artistieke identiteit wist te creëren, een kameleontische samensmelting tussen object en objectiverende, zelf en persona, toeschouwer en deelnemer.

Met haar performances, waarin zij volgens een verfijnd ritueel van handelingen afgietsels van haar eigen lichaam tentoonstelde en vernietigde, behandelde Marangoni de commercialisering en het slachtofferschap van vrouwen. Door controle uit te oefenen over deze vrouwelijke lichaamsdelen, ensceeneerde zij de gewelddadige personae van straathandelaar en agressor, om hiermee bestaande objectificatiepatronen te doorbreken en vrouwen te emanciperen om pleitbezorgers van zichzelf te worden. Met de kwaadaardige personages die zij creëerde doorbrak Marangoni bestaande kaders van de performancekunst, door te laten zien dat personae niet altijd op basis van het direct zichtbare geïnterpreteerd moeten worden, maar soms ook paradoxale 'anti-personae' zijn.

Kelley Tialiou is Charles H. Sawyer Curatorial Assistant van de Addison Gallery of American Art. Hier organiseerde ze verschillende tentoonstellingen, waaronder *In Tandem: Inspirations and Collaborations* en *LIGHT/DARK, WHITE/BLACK*. Ze rondde haar studies Kunstgeschiedenis en Italiaanse studies aan de Wellesley College *magna cum laude* af en is lid van de Phi Beta Kappa Society.

Vertaling — Masha van Vliet

these female body parts, she enacted the violent personae of trafficker and aggressor as a means of reversing existing patterns of objectification and empowering women to become their own advocates. Ultimately, through the villainous characters she crafted, Marangoni subverted existing frameworks of performance art, reminding us that personae can be interpreted not only at face value, but also as paradoxical 'anti-personae'.

Kelley Tialiou is the Charles H. Sawyer Curatorial Assistant at the Addison Gallery of American Art, where she has organized such exhibitions as *In Tandem: Inspirations and Collaborations* and *LIGHT/DARK, WHITE/BLACK*. She graduated with a degree *magna cum laude* in Art History and Italian Studies from Wellesley College, where she was elected to Phi Beta Kappa.

EINDNOTEN

- ¹ Valentin Tatransky, 'Federica Marangoni', in: *Arts Magazine*, jrg. 53, nr. 3 (februari 1979).
- ² Alice Rawsthorn, 'Political Unrest of '68 Still Reverberates', in: *The New York Times*, 26 mei, 2013, nytimes.com/2013/05/27/arts/27iht-design27.html.
- ³ Germano Celant, *Arte Povera*, Milaan: Electa, 1985, p. 73. Tegen de late jaren zeventig stopte Pistoletto met het gebruik van gevonden voorwerpen en begon hij net als Marangoni te experimenteren met synthetische, industriële materialen, zoals polyurethaan. Voor beide kunstenaars vormde destructie—zowel in materieel als in conceptueel opzicht—een centraal element van hun performances.
- ⁴ Renato Miracco, 'Introduction', in: Viana Conti (red.), *Federica Marangoni: The Places of Utopia/I luoghi dell'utopia*, Milaan: Mazzotta, 2008, p. 11.

- ⁵ Konrad Fischer (New York, Rome) en Gian Enzo Sperone (New York, Rome, Milaan, Turijn) realiseerden tentoonstellingen over Amerikaanse conceptuele kunstenaars zoals Bruce Nauman. Verzamelaars Annick en Anton Herbert zeggen het volgende over deze situatie: 'de kunstwereld was zo klein en deze galeries [verwijzend naar Sperone, Fischer, en Leo Castelli—de belangrijkste galeries die onder andere *Arte Povera* kunstenaars toonden in de jaren zestig en zeventig] moesten erg hun best doen om bezoekers te trekken. De kunstenaars reisden van de ene galerie naar de andere. Toen Amerikaanse kunstenaars naar Europa kwamen deden ze deze galeries allemaal aan. Het was een circuit.' Sophie Richard, *Unconcealed, The International Network of Conceptual Artists 1967–1977: Dealers, Exhibitions, and Public Collections*, Londen: Ridinghouse, 2009, Appendix 1.1 en Appendix 4.7: 'Conversation with Annick and Anton Herbert'.

- ⁶ Gabriele Corbo (red.), *Centro Video Arte, 1974–1994: Videoarte, Performance, Partecipazioni*, Ferrara: Corbo Editore, 1995. Het experimentele Centro Video Arte, dat was gehuisvest in de multifunctionele ruimte Sala Polivalente in de Galleria Civica van Ferrara, moest Italiaanse beeldend kunstenaars enthousiasmeren voor het bewegende beeld en het publiek vertrouwd te maken met nieuwe artistieke media. De oprichter en directeur Lola Bonora beschreef de eerste jaren van het instituut als volgt: 'een erg spannende tijd voor de kunstenaars die met een nieuw medium werkten', en noemt een reis naar New York in de vroege jaren zeventig als bepalend voor haar daarop volgende inspanningen toen ze betrokken raakte in de activiteiten van The Kitchen en MOMA's nieuwe verzamelbeleid gericht op videokunst. Stephen Partridge en Deirdre MacKenna, 'Interview of Lola Bonora', geraadpleegd via: rewind.ac.uk/uploads/video/ITLB500.mp4, op 10 mei, 2015.

- ⁷ De video kan online worden bekeken op: vimeo.com/8945961. De manieren waarop fotografie en video zijn gebruikt om live-performances te documenteren variëren sterk. Aan de ene kant van het spectrum zijn er performancekunstenaars, zoals Trisha Donnelly en Tino Seghal, die tegen elke vorm van documentatie van hun werk zijn, terwijl er aan de andere kant kunstenaars zijn die foto's maken die niet als documentatie van een oorspronkelijke performance fungeren, maar in plaats daarvan een encensering vastleggen die speciaal voor de camera wordt opgevoerd. Marangoni documenteerde haar performances, zowel om artistieke als archiverende redenen. Tegenwoordig rekent ze de opname van *The Box of Life* tot haar videowerken. Het is aannemelijk dat Gianluigi Poli's film van de performance het startpunt is geweest voor haar latere videowerken, waarin zij ingaat op historische en ecologische thema's.

- ⁸ Federica Marangoni in een interview met de auteur, Venetië, Italië, 10 juli 2009.
- ⁹ Idem.
- ¹⁰ Pierre Restany, 'Electronics: Mother of a Humanistic Dream', in: Viana Conti (red.), *Federica Marangoni: The Places of Utopia/I luoghi dell'utopia*, Milaan: Mazzotta, 2008, p. 53.
- ¹¹ Als curator en theoreticus heeft Restany een centrale rol gespeeld in de ontwikkeling van de carrière van beide kunstenaars. Hij raakte bekend met het werk van Szapocznikow in 1963, toen hij naar Parijs verhuisde, en in 1967 begon hij tentoonstellingen over haar werk te organiseren. In 1969 ontmoette hij Marangoni in Milaan, waarna er een levenslange vriendschap tussen hen ontstond. Restany schreef meerdere essays en boeken over haar werk, waaronder de belangrijke monografie *Federica Marangoni. Electronics: Mother of a Humanistic Dream*, 2002. Zie: Carlo Biasia, 'Un'amicizia nata a Domus nel 1969', in: *Domus*, 6

ENDNOTES

- ¹ Valentin Tatransky, 'Federica Marangoni', in: *Arts Magazine*, Vol. 53, No. 3 (February 1979).
- ² Alice Rawsthorn, 'Political Unrest of '68 Still Reverberates', in: *The New York Times*, 26 May 2013, nytimes.com/2013/05/27/arts/27iht-design27.html.
- ³ Germano Celant, *Arte Povera*, Milan: Electa, 1985, p. 73. By the late 1970s, Pistoletto moved away from found objects and, like Marangoni, began experimenting with synthetic industrial materials, such as polyurethane. Both artists use destruction—as a central element of their performance pieces.
- ⁴ Renato Miracco, 'Introduction', in: Viana Conti (ed.), *Federica Marangoni: The Places of Utopia/I luoghi dell'utopia*, Milan: Mazzotta, 2008, p. 11.

- ⁵ Konrad Fischer (New York, Rome) and Gian Enzo Sperone (New York, Rome, Milan, Turin) held exhibitions of American conceptual artists such as Bruce Nauman. As collectors Annick and Anton Herbert point out, "the art world was so small and these galleries [referring to Sperone, Fischer, and Leo Castelli—the foremost American gallery where *Arte Povera* artists showed in the 1960s and 1970s—among others] had to make huge efforts to get a few people in. The artists moved from one gallery to the other. When American artists came to Europe, they went around all these galleries. They did the circuit." Sophie Richard, *Unconcealed, The International Network of Conceptual Artists 1967–1977: Dealers, Exhibitions, and Public Collections*, London: Ridinghouse, 2009, Appendix 1.1 and Appendix 4.7: 'Conversation with Annick and Anton Herbert'.

- ⁶ Gabriele Corbo (ed.), *Centro Video Art, 1974–1994: Videoarte, Performance, Partecipazioni*, Ferrara: Corbo Editore, 1995. The experimental Centro Video Arte, hosted in the Ferrara Civic Gallery's multipurpose space Sala Polivalente, was conceived as a means both to encourage Italian visual artists to engage with the moving image and to familiarize the public with such new forms of expression. The Center's founding director, Lola Bonora, described those early years as "a very exciting time for the artists, who were dealing with a new medium", and credits a trip to New York in the early 1970s as formative to her subsequent endeavours, as she became acquainted with the activities of The Kitchen and MOMA's newly formed curatorial division focused on video art. Stephen Partridge and Deirdre MacKenna, 'Interview of Lola Bonora', accessed online through: rewind.ac.uk/uploads/video/ITLB500.mp4 on 10 May 2015.

- ⁷ The video can be viewed online at vimeo.com/8945961. The ways in which photography and videography are used to document live performances vary widely: on one end of the spectrum, some performance artists, including Trisha Donnelly and Tino Seghal, object to any form of documentation of their pieces, while on the other end, others produce photographs that do not document the original performance, but instead capture a special (re)staging performed exclusively for the camera. Marangoni employed documentation both for artistic and archival purposes, while now she counts the recording of *The Box of Life* among her works of video art. Gianluigi Poli's film of the performance in question may well have been the point of departure for her own later video works, in which she deals with topics of a historical and ecological nature.

- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Pierre Restany, 'Electronics: Mother of a Humanistic Dream', in: Viana Conti (ed.), *Federica Marangoni: The Places of Utopia/I luoghi dell'utopia*, Milan: Mazzotta, 2008, p. 53.
- ¹¹ As a curator and theorist, Restany played a pivotal role in the development of both artists' careers; he first became acquainted with Szapocznikow in 1963, when she moved to Paris, and in 1967 began organizing exhibitions of her work. In 1969, he met Marangoni in Milan and developed a lifelong friendship, authoring several essays and books on her work, including the important monograph, *Federica Marangoni. Electronics: Mother of a Humanistic Dream*, 2002. Carlo Biasia, 'Un'amicizia nata a Domus nel 1969', in: *Domus*, 6 August 2012, accessed online through: domusweb.it/it/interviste/2012/08/06/un-amicizia-nata-a-domus-nel-1969.html, on 30 October 2015.

- ⁸ Marangoni, interview by author, Venice, Italy, 10 July 2009.

- augustus 2012, geraadpleegd via: domusweb.it/it/interviste/2012/08/06/un-amicizia-nata-a-domus-nel-1969.html, op 30 oktober 2015.
- 12 "After Awkward Objects": Lynda Benglis, Louise Bourgeois and Alina Szapocznikow', in: *Art Wolf Magazine*, geraadpleegd via: theartwolf.com/exhibitions/after-awkward-objects.htm, op 10 mei 2015.
- 13 Szapocznikow's ziekte, die maakte dat zij geen kinderen kon krijgen, wordt vaak genoemd als de motivatie voor haar werk.
- 14 Filiberto Menna, 'Introduction', in: *The Body Reconstructed*, tent. cat., Rome: Galleria Mana Art, 1975, n.p.
- 15 Richard, op. cit. (noot 5), p. 68; Andrea Bertone, 'Transnational Activism to Combat Trafficking in Persons', in: *Brown Journal of World Affairs*, X:2 (Winter/Spring 2004), p. 11. Mensenhandelspecialist Andrea Bertone wijst erop dat gedurende de jaren zestig, zeventig en tachtig "de internationale gemeenschap zich opvallend stilhield" over kwesties rond de seksindustrie, terwijl de inspanningen van internationale organisaties zoals Anti-Slavery International om deze kwesties in de media onder de aandacht te brengen in de jaren zeventig en tachtig grotendeels onsuccesvol bleven. Bertone's onderzoek streeft naar internationaal bewustzijn ten aanzien van de sekshandel en hij dringt er bij de logge overheids- en internationale organisaties op aan deze kwesties, die activistische kunstenaars als Marangoni zeker niet koud lieten, serieus aan te pakken.
- 16 Daniel Wheeler, *Art Since Mid-Century: 1945 to the Present*, New York: Vendome Press, 1991, p. 254.
- 17 Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language*, Milaan: Skira, 1974, p. 16.
- 18 De kunstenaar verbindt het smelten van lichamen in deze werken met de oorlog in Vietnam, die nog steeds vers in het collectieve geheugen stond. De gruwelijke beelden waarvan de media doordrongen waren in de gewelddadige periode van de Brigade Rosse hadden ook een grote invloed op de esthetiek van deze werken.
- 19 Het pijnigen van het zelf via de persona van agressor diende als modus operandi voor veel vroege performancekunstenaars, waaronder de leden van het Weense Aktionisme.
- 20 Allan Kaprow, 'Notes on the Elimination of the Audience', in: *Assemblages, Environments, and Happenings*, New York: Harry N. Abrams, 1966, pp. 187–198.
- 21 Konrad Eisenbichler en Wim Hüsen (red.), *Carnival and the Carnavalesque: The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre*, Amsterdam: Rodopi, 1999.

- 12 "After Awkward Objects": Lynda Benglis, Louise Bourgeois and Alina Szapocznikow', in: *Art Wolf Magazine*, accessed online through: theartwolf.com/exhibitions/after-awkward-objects.htm, on 10 May 2015.
- 13 Szapocznikow's illness, which deprived her of the prospect of childbearing, is often discussed as the motivation behind her works.
- 14 Filiberto Menna, 'Introduction', in: *The Body Reconstructed*, exh. cat., Rome: Galleria Mana Art, 1975, n.p.
- 15 Richard, op. cit. (note 5), p. 68; Andrea Bertone, 'Transnational Activism to Combat Trafficking in Persons', in: *Brown Journal of World Affairs*, X:2 (Winter/Spring 2004), p. 11. As human trafficking specialist Andrea Bertone points out, throughout the 1960s, 1970s, and 1980s, "the international community remained strangely silent" on the issues of sex trafficking and sex slavery, while in the 1970s and 1980s the efforts of international NGOs, such as Anti-Slavery International, to bring these issues to the attention of the media were largely unsuccessful. Bertone's research addresses international awareness regarding the sex trade and exposes the inertia of governmental and international agencies to take action on the issue, which clearly did not leave artist-activists like Marangoni indifferent.
- 16 Daniel Wheeler, *Art Since Mid-Century: 1945 to the Present*, New York: Vendome Press, 1991, p. 254.
- 17 Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language*, Milan: Skira, 1974, p. 16.
- 18 The artist relates the melting of bodies in these works to the Vietnam War, which was still fresh in the collective memory. Gruesome imagery that permeated the media during the violent era of the Brigade Rosse also greatly affected the aesthetic of these pieces.
- 19 The infliction of pain on the self via the persona of an aggressor served as the modus operandi of many early performance artists, including members of Viennese Actionism.
- 20 Allan Kaprow, 'Notes on the Elimination of the Audience', in: *Assemblages, Environments, and Happenings*, New York: Harry N. Abrams, 1966, pp. 187–198.
- 21 Konrad Eisenbichler, Wim Hüsen (eds), *Carnival and the Carnavalesque: The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre*, Amsterdam: Rodopi, 1999.



The Meeting of the Board (after Brion Gysin and William Burroughs circa 1959), 2010.
Zilvergelatinedruk,
100×160 cm.

The Meeting of the Board (after Brion Gysin and William Burroughs circa 1959), 2010.
Silver print,
100×160 cm.



MASQUERADE

Over publieke personae in een video-installatie
door Vermeir & Heiremans

—
Steyn Berghs & Jesse van Winden

Vermeir & Heiremans' meest recente filminstallatie, *Masquerade* (2015), bevraagt de waarde van kunst, en dan vooral de manieren waarop deze waarde opgebouwd en waargenomen wordt. Dit wordt ook duidelijk in één van de subthema's van het werk, waarin mensen niet zonder meer kredietwaardig zijn, en maatschappelijke rollen moeten construeren voor zichzelf.

MASQUERADE

On public personae in a video installation
by Vermeir & Heiremans

—
Steyn Berghs & Jesse van Winden

Vermeir & Heiremans' most recent film installation *Masquerade* (2015) questions the value of art, and especially the way this value is constructed and perceived. This is reflected in one of the subthemes of the work: people are not perceived at face value, but in direct relation to their constructed role — at mask value, so to speak.

In hun artistieke praktijk spitsen Vermeir & Heiremans zich toe op de dynamiek tussen kunst, architectuur en economie. Ze definiëren hun eigen huis, een loft in een post-industrieel gebouw in Brussel, als een kunstwerk. Terwijl ze hun thuis privaat houden, gebruiken ze het toch om zogenaamde *media-extensies* te creëren: vertalingen van het huis in installaties, video's, performances, publicaties, enzoverder. *Art House Index* (AHI–) is een nieuwe 'extensie' waarin het huis-als-kunstwerk getransformeerd wordt in een financiële index, een instrument dat de bewegingen in een specifiek onderdeel van de economie in kaart brengt. (AHI–) brengt kunst en vastgoed samen, en vormt zo een transparant instrument dat makkelijk toegankelijk is voor investeerders, voor wie deze producten anders te ondoorzichtig en te statisch — en daarom te moeilijk te verhandelen — zijn.

De beweging van (AHI–) is niet alleen het centrale onderwerp van hun recentste video-installatie, *Masquerade*.¹ Het is ook het instrument dat direct bepaalt hoe de centrale video in de installatie door het publiek gezien wordt. *Real-time* data verzameld op het internet (met betrekking tot vastgoed, de kunstmarkt en valutamarkten, maar ook de aandacht die het werk van Vermeir & Heiremans wereldwijd krijgt) worden elke tien seconden verrekend, en bepalen zo of de index stijgt of daalt. Deze beweging van de index beïnvloedt welke van de twee versies van *Masquerade* te zien is: de finale, volledig post-geproduceerde scènes (wanneer de index stijgt), of verschillende variaties, repetities en minder geslaagde scènes (wanneer de index daalt).

Masquerade begint met een niet mis te verstaan statement: "a film it is not, unless a film means 45 exchanges conducted by characters who might pass for the errata of artistic creation."² Het werk toont een allegorie op de hedendaagse kunst en economie. Een reporter doet verslag over de 'initial public offering' van (AHI–) op de financiële markt. Terwijl ze de index voorstelt, bevraagt ze de publieke personae van de kunstenaars als de basis van diens waarde: "We'll be discussing with a guest speaker, whom we'll introduce in a moment, if we can have confidence in... Vermeir & Heiremans."³ In een eerdere scène begeleidde een tentoonstellingsgids een groep

Vermeir & Heiremans focus on the dynamics between art, architecture, and economy. In this practice the artists define their own house, a loft apartment in a post-industrial building in Brussels, as an artwork. Whilst keeping their home private, they use it to create so-called *mediated extensions*, translations of the house into installations, videos, performances, publications, et cetera. *Art House Index* (AHI–) is a new extension in which the artists propose the transformation of their *house as an artwork* into a financial index, an instrument that measures the performance of a specific part of the economy. Merging art and real estate, (AHI–) renders an opaque and static product that is difficult to trade, into a transparent tool that is accessible for many investors.

The actual performance of (AHI–) is not only the central topic of their most recent video installation, *Masquerade*.¹ It is also the instrument that in real-time defines how the central video in that installation is seen by the audience. Real-time data available on the Internet (global real estate, art and currency markets, as well as the attention the artists generate around their own work) are re-calculated every ten seconds, resulting in the index going up or down. This movement of the index triggers a switching back and forth between two *Masquerade* versions, one of which shows the perfectly post-produced scenes (when the index goes up), while the other displays variations, rehearsals, and failures as a consequence of the index going down.

As the viewers of *Masquerade* are informed in the opening scene: "a film it is not, unless a film means 45 exchanges conducted by characters who might pass for the errata of artistic creation."² The work presents us with an allegory of contemporary art and economy. In the film a reporter tells the story of the 'initial public offering' of (AHI–) on the financial market. While introducing the index, she questions the artists' public personae as a basis for value. "We'll be discussing with a guest speaker, whom

mensen en stelde dat “[...]the singularity of the public persona generates a monopoly situation which artists can exploit as a brand[...]”⁴

Vermeir & Heiremans gebruiken het concept van een publieke persona als een centraal instrument in de ontwikkeling van *Masquerade*. Vele personages zetten samen het fictieve debuut van (AHI-) in scène. De kunstenaars hebben een eigenzinnige benadering tot casting: een aantal mensen in de film spelen personages die erg vergelijkbaar zijn met hun sociale rollen in het dagelijkse leven. Aangezien Vermeir & Heiremans de hele film gescript hebben, spelen deze mensen gefictionaliseerde versies van hun eigen beroepen.⁵ Eén van hen, die in financiën werkt, speelt Frank Goodman, genoemd naar een karakter in Herman Melville's *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857). Goodman legt uit dat transparantie, liquiditeit en media-belangstelling noodzakelijk zijn, wil je van kunst een financiële *asset* maken. Deze zaken leiden namelijk tot vertrouwen, en daardoor tot een hogere inschatting van de waarde van kunst: “Public information creates trust,” stelt hij, “so yes, we should consider the option of printing a prospectus. Apart from the output of the ‘art rating agency’, which could formally measure visibility, institutional attention, publication profile... in short their credit as an artist, there is a whole set of parameters that can be constructed and published so that potential investors will perceive the index as completely transparent.”⁶

Masquerade bestaat in essentie uit één lang gesprek tussen een aantal protagonisten die een positie innemen in het publieke debat over waarde, waardoor de discursieve aard van de waarde van kunst wordt blootgelegd. Goodmans betoog over kunst als een financieel goed wordt constant onderbroken door de meningen van verschillende figuren uit de kunstwereld — de curator, de verzamelaar, de gallerist, de veilingmeester, de investeerder, enzovoorts — die allemaal hun zegje willen doen. Parallel aan dit alternerend discours is te zien hoe de setting van de film verandert van een *white cube* in een galerie, een veilinghuis, een

we'll introduce in a moment, if we can have confidence in... *Vermeir & Heiremans*.”³ In a previous scene an exhibition guide shows a group of people around, stating that “...the singularity of the public persona generates a monopoly situation which artists can exploit as a brand...”⁴

Vermeir & Heiremans have used the concept of the public persona as a central device in the development of *Masquerade*. In the film, many characters enact the fictional debut of (AHI-). The artists have a specific approach to casting. In the film a number of people embody characters that are similar to their social roles in real life. Since Vermeir & Heiremans have scripted the whole film, these people perform a fictionalized version of their professions.⁵ One of them is the financial trader who plays Frank Goodman, named after a character in Herman Melville's novel *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857). Frank Goodman explains that in order for art to become a financial asset, transparency, liquidity, and media exposure are necessary. They lead to trust and therefore to higher estimations of the value of art. “Public information creates trust,” he says, “so yes, we should consider the option of printing a prospectus. Apart from the output of the ‘art rating agency’, which could formally measure visibility, institutional attention, publication profile... in short their credit as an artist, there is a whole set of parameters that can be constructed and published so that potential investors will perceive the index as completely transparent.”⁶

Masquerade essentially consists of a single extended, continuous conversation between a number of protagonists that take a public position in the ongoing debate on value, attesting to its discursive nature. Goodman's logic of the value of art as a financial asset is constantly interspersed with opinions of other protagonists in the art world — the curator, collector, gallerist, auctioneer, investor and so on — who

trading pit, en zelfs een rechtbank: plaatsen waar waarde(n) bevochten worden. Bovendien klinkt het jargon van de personages erg vertrouwd: het script voor *Masquerade* pasticheert teksten uit kunstmagazines en journals, teksten die Vermeir & Heiremans selecteerden tijdens hun onderzoek. De dialogen zijn opgesteld uit citaten uit deze teksten — die op zichzelf ook discursieve sites vormen voor het bepalen van de waarde van kunst.

Alle acteurs spelen in *Masquerade* meer dan één rol, en dit leidt tot een soort rollencontingentie die de toeschouwer voortdurend op het verkeerde been zet. Ook in dit opzicht is de film vergelijkbaar met Melville's roman: tot vandaag de dag zijn academici het er niet over eens of de 'confidence man' in het boek één of meerdere personages is.⁷ Ook de kunstenaars komen in hun eigen film voor: we zien hoe ze regisseren en filmen. We zien hen 'screen in screen' in hun rol als het 'kunstenaarsmerk' *Vermeir & Heiremans* terwijl ze (AHI-) promoten, en terwijl ze ondervraagd worden door een personage gekleed als rechter. Samen met de andere figuren spelen ze een spel dat hun eigen publieke rollen transformeert en bekritiseert. De relatie tussen de publieke persona van de acteurs in het echte leven en de 'esthetische' of filmische personae van de rollen die ze spelen, is de toeschouwer niet duidelijk. Wat we zien is een transformatie van een gemaskerd of gestileerd subject in een geësthetiseerd, filmisch object — maar de precieze aard van iedere transformatie blijft onduidelijk.

De kwestie van geloof en vertrouwen wordt steeds opnieuw aangekaart, bijvoorbeeld met een Brechtiaanse onthulling van het cinematografische *dispositif* door het gebruik van zogenaamde 'green key' en de manier waarop Vermeir & Heiremans gebruik maken van publieke personae. Geloof en vertrouwen zijn cruciaal voor zowel de kunstwereld als het functioneren van *high finance*, en zijn thematisch verwant aan Melville's roman. *The Confidence Man — His Masquerade* zegt als verhaal veel over zijn eigen tijd: de slachtoffers van de bedrieger worden niet zozeer bedrogen; veeleer wordt de relativiteit van hun diepste overtuigingen en instellingen blootgelegd.

offer their own speculative views on the value of art. In parallel with these alternate discourses, the setting of the film transforms itself from a white cube gallery into an auction house, a trading pit, and even a courtroom: places where value(s) are negotiated. Furthermore, the characters' use of language sounds highly familiar: the script for *Masquerade* pastiches texts from art magazines and journals that Vermeir & Heiremans encountered during their research for the work. The dialogues are constructed on the basis of quotes from art historical and art critical texts — texts that are in themselves discursive sites where the value of art is determined.

In *Masquerade*, all actors perform more than one character and this makes for a contingency of characters that constantly puts the viewer on the wrong footing as was the case for Melville's novel: Scholars today still debate whether the Confidence Man is one or several characters in the book.⁷ The artists themselves appear in their own film: we see them directing it and doing camera work. We see them 'screen in screen' in their role of the artist brand, *Vermeir & Heiremans*, promoting (AHI-) while they are questioned by a character dressed up as a judge. The artists and many other characters act out roles that seem to transform and criticize their own public roles. The relation between the actors' public personae in real life and their characters' aesthetic — one could even say cinematic — personae is unknown to the beholder. In other words, he is witnessing the transformation of a masked or stylized subject into an aestheticized, filmic object but can only guess what this transformation entails.

The Brechtian technique of unveiling the apparatus by making explicit the use of green screens deployed in *Masquerade*, as well as the way in which Vermeir & Heiremans make use of public personae, constantly evoke questions of confidence and belief. Both of these are underlying ideas on which the art world and high finance

figs. 1,2,3,4
Vermeir & Heiremans,
Masquerade, 2015.
Collages. Photography:
Michael de Lausnay.

















(AHI—) brengt niet alleen kunst en financiën samen, maar behandelt ook de manier waarop het individu bekeken wordt. Zoals Vermeir & Heiremans zelf stellen: “Art House Index gaat niet over de waardeschommelingen van twee mensen. Het is eerder een metafoor voor het koppelen van subjectiviteit en financiën, waarbij we de kunstenaarspersona hebben gebruikt als substituuat voor het individu.”⁸ De verschillende personae die in *Masquerade* ten tonele verschijnen lijken vormgegeven als ‘karaktermaskers’, zoals marxisten de personae noemen van mensen binnen een kapitalistisch systeem. Deze rollen worden gevormd door sociale klassen en de markt. Niet alleen gaan de mensen zelf ‘gemaskerd’, ook de waren die ze verhandelen krijgen geruisloos een bepaalde uiterlijke schijn. Ze verkrijgen niet alleen surpluswaarde, maar ook ‘surplusbetekenis’ — zoals het werk van gevestigde, kredietwaardige kunstenaars. Het is dan ook geen toeval dat Frank Goodman stelt dat het publiek zich zal afvragen: “Can we have confidence in Vermeir & Heiremans?”

Vermeir & Heiremans is een Brussels kunstenaarsduo. Hun praktijk spitst zich toe op de dynamiek tussen kunst, architectuur en economie. Vermeir & Heiremans hebben hun videowerk getoond op filmfestivals en binnen platforms voor hedendaagse kunst, waaronder The 10th Istanbul Biennial (2007); Arnolfini, Bristol (2009); Kasseler Dokfest (2009); Nam June Paik Art

Center, Gyeonggi-do, Korea (2010); La Rada, Locarno (2011); ARGOS, Brussel (2012); Extra City, Antwerpen (2012); Manifesta 9, Limburg (2012); The 13th Istanbul Biennial (2013); Impakt Festival, Utrecht (2013); de triennale van Brugge (2015); de Dojima River-biennale, Osaka (2015); en Curated by_vienna (2015).

function, a theme that was very much inspired by Melville’s novel. *The Confidence Man—His Masquerade* was a timely story, in which the writer’s confidence man does not exploit his victims so much as reveal the contingency of their core beliefs and institutions.

(AHI—) does not only short-circuit art and finance, it also affects the perceived and judged image of the individual. Vermeir & Heiremans have commented on this aspect: “Art House Index is not about the fluctuating value of two individuals. It is rather an image for the linking of subjectivity and finance for which we have used the artist personae as a substitute for the individual.”⁸ The various personae that are staged in *Masquerade* seem to be designed by the artists not only as personae but as character masks: the Marxian role-playing intermediaries of the humans who inhabit a capitalist system. Social class and market exchange determine these roles. Thus, not only the people are ‘masked’, also the commodities they exchange take on different guises. They acquire not only surplus value but surplus meaning, one could say, just like the work of established, ‘trustworthy artists’. That seems to be the reason why Frank Goodman mentions in the film that the audience will raise the question: “Can we have confidence in Vermeir & Heiremans?”

Vermeir & Heiremans is a Brussels-based artist duo. Their practice focuses on the dynamics between art, architecture, and economy. Vermeir & Heiremans have presented their video work in film festivals and contemporary art venues such as the 10th Istanbul Biennial (2007); Arnolfini, Bristol (2009); Kasseler Dokfest (2009);

Nam June Paik Art Center, Gyeonggi-do, Korea (2010); La Rada, Locarno (2011); ARGOS, Brussels (2012); Extra City, Antwerp (2012); Manifesta 9, Limburg (2012); 13th Istanbul Biennial (2013); Impakt Festival, Utrecht (2013); Triennale Bruges (2015); Dojima River Biennale, Osaka (2015); and Curated by_vienna (2015).

EINDNOTEN

- ¹ Een éénkanaalsversie van het werk is te zien op: vimeo.com/133391587 – wachtwoord: M2015.
- ² “Een film is het niet, tenzij een film 45 verhandelingen betekent, door personages die door kunnen gaan voor de errata van kunstzinnige schepping,” *Masquerade*, ‘Scene 01: In which a variety of characters appear’. Deze omschrijving is een aanpassing van een recensie van Herman Melville’s *The Confidence Man* — *His Masquerade* (1857) in *The Literary Gazette*, 11 april 1857: ‘Een roman is het niet, tenzij een roman vijftienveertig gesprekken aan boord van een stoomschip betekent, gevoerd door passagiers die door zouden kunnen gaan voor de errata van de schepping.’ Melville’s roman diende als inspiratie voor de film. De kunstenaars namen (deel van) de titel van het boek over, maar bijvoorbeeld ook de 45-delige structuur ervan. *The Confidence Man* is een kritiek op de cultuur van ‘professioneel vertrouwen’, waarin menselijke relaties

worden gereduceerd tot financiële transacties. Het is een filmisch verhaal, waarin de ontmoetingen tussen een ‘confidence man’ en zijn slachtoffers beschreven worden. Het hoofdpersonage treedt op in verschillende identiteiten, manipuleert zijn slachtoffers, en smeert hen contracten aan.

- ³ *Masquerade*, ‘Scene 05: By the way, Madam, may I ask if you have confidence?’
- ⁴ “[...] de uniciteit van de publieke persona schept een monopolie dat kunstenaars als een merk kunnen uitbuiten [...]” *Masquerade*, ‘Scene 04: Showing that many men have many minds’. De dialoog parafraseert Isabelle Graw, *High Price. Art between the Market and Celebrity Culture*, Berlin: Sternberg Press, 2009, p. 25.
- ⁵ De namen en gezichten van de cast zijn vermeld in *In-Residence Magazine*#02, een ‘lifestyle-magazine’ dat Vermeir & Heiremans publiceerden naar aanleiding van *Masquerade*. Vermeir &

Heiremans, *In-Residence Magazine*, voorjaar 2015: *Art House Index*, 2015, p. 4.

- ⁶ “Openbare informatieverstreking schept vertrouwen, dus inderdaad, we moeten overwegen een prospectus te laten drukken. Buiten de gegevens van de ‘art rating agency’ die zichtbaarheid, institutionele aandacht en publicatieprofiel objectief kan meten, kunnen we een heel aantal parameters opstellen en publiek maken zodat mogelijke investeerders de index als volledig transparant ervaren.” Vermeir & Heiremans, *A conversation with Frank Goodman* (2014). Geraadpleegd via: vimeo.com/109586203, op 6 november 2015. Het citaat is de gescripte versie van het interview. Goodman imiteert een aantal professionals in financiën die Vermeir & Heiremans interviewden in hun voorbereiding voor *Masquerade*. Hij is een allegorische personificatie, maar doet denken aan Hilar, de *project investor* uit Vermeir & Heiremans’

vorige werk *The Residence* (a wager for the afterlife) uit 2012. Met verwijzingen naar speculatie en de cultuurindustrie, maakt Hilar de abstracties van *high finance* concreet in narratieve vormen: hij geeft de Chinese kunstenaar en architect Ma Wen de opdracht een huis te ontwerpen voor na zijn dood. Het hiernamaals, voorheen het alleenrecht van religie en spiritualiteit, wordt zo gekoloniseerd door investeerders. Ma Wen is echter geen fictief personage. Bij momenten lijkt *The Residence* om hem te draaien, als een documentaire. Uiteindelijk — afhankelijk van een algoritme gekoppeld aan de valutahandel — ontstaat er zo een complexe parafictionele nexus, waarin de kunstenaar en architect opvallend genoeg zowel zichzelf speelt, als een embleem voor de kunstwereld die gekoppeld is aan internationale financiële netwerken.

- ⁷ Maurice S. Lee, ‘Skepticism and The Confidence-Man’, in: Robert S. Levine (red.), *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 113.
- ⁸ Vermeir & Heiremans, in correspondentie, 3 januari 2015.

105

EINDNOTEN

- ¹ A single screen version of *Masquerade* can be consulted online: vimeo.com/133391587 – password: M2015.
- ² *Masquerade*, ‘Scene 01: In which a variety of characters appear’. This description is adapted from a review of Melville’s novel *The Confidence Man* — *His Masquerade* (1857) in *The Literary Gazette*, 11 April 1857: “A novel it is not, unless a novel means forty-five conversations held on board a steamer, conducted by passengers who might pass for the errata of creation”. Melville’s novel was a major inspiration for the film. The artists adopted part of its title and its 45 chapter structure with intertitles. *The Confidence Man* is a critique of a culture of ‘professional trust’, which regards human relations as purely financial transactions. It is a filmic story that narrates a series of exchanges between a so-called ‘confidence man’ and his victims. Appearing in multiple identities, the title character manipulates

the convictions and the confidence of his victims, and finally binds them with a financial contract.

- ³ *Masquerade*, ‘Scene 05: By the way, Madam, may I ask if you have confidence?’
- ⁴ *Masquerade*, ‘Scene 04: Showing that many men have many minds’. The dialogue paraphrases Isabelle Graw, *High Price. Art between the Market and Celebrity Culture*, Berlin: Sternberg Press, 2009, p. 25.
- ⁵ The names and faces of the art and finance industry individuals that were casted in the film can be found in *In-Residence Magazine*#02, a fake lifestyle magazine that Vermeir & Heiremans published on the occasion of the production of *Masquerade*. Vermeir & Heiremans, *In-Residence Magazine*, Spring 2015: *Art House Index* issue, 2015, p. 4.
- ⁶ Vermeir & Heiremans, *A conversation with Frank Goodman* (2014). Accessed through: vimeo.com/109586203, on 6 November 2015. The quote is the scripted version of the interview. Goodman is the impersonation of a number of finance professionals that Vermeir & Heiremans have interviewed in their preliminary survey for *Masquerade*. As an allegorical personification, he recalls Hilar, the project investor in their previous work *The Residence* (a wager for the afterlife) (2012). Revolving around speculation and what has been called the ‘cultural industries’, Hilar renders the abstract dimensions of present-day high finance in concrete narrative forms: he commissions the Chinese artist-architect Ma Wen to design a house for his afterlife. The hereafter, formerly the habitat of the religious and the spiritual, has been colonized by venture investment. Ma Wen, on the other hand, is not a fictional character. Rather, *The Residence* sometimes seems to center on him, sometimes appearing as a documentary film, and gradually — depending on

a live-editing algorithm linked to the currency trade — evolving into a complex parafictional nexus, in which the artist-architect curiously starts to function both as a portrait of himself and as an emblem of an art world that is intricately linked to global financial systems.

- ⁷ Vermeir & Heiremans, in email correspondence with the editors, 3 January 2015.
- ⁸ Maurice S. Lee, ‘Skepticism and The Confidence-Man’, in: Robert S. Levine (ed.), *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 113.

Simulacrum
jaargang 24 nr. 1

Wetenschappelijk
tijdschrift voor kunst
en cultuur

Over metropolen, marke-
ting en het Museumplein,
disneyficatie en detour-
nement, de gelaagdheid
van ansichtkaarten en de
schetsen van reizende
meesterschilders.

De Toerist

Met artikelen van onder
meer Antoon Erftemeijer,
Max Bouwhuis en Jip van
Steenis, en kunstenaars-
bijdragen van Ištvan Išt
Huzjan en Inge Meijer.

Word abonnee vanaf
€20,- per jaar

www.simulacrum.nl

TEMPLATE

Karolin Meunier

A MASK
A STENCIL
A MODEL

A TEMPLATE CAN BE AN OBJECT, A FUNCTION AND A TOOL. IT SHIFTS FROM THE ANALOGUE TO THE DIGITAL, FROM ORIGINAL TO COPY AND BACK AGAIN. A TEMPLATE IS MAINLY USABLE. IT'S A STRUCTURE AND A SIMPLIFICATION. IT IS MADE FOR REPETITION, IT CALLS ON US TO APPLY IT. IT PROVIDES A FRAME AND PROMISES CONVERTIBILITY. IT IS READY TO BE USED BY EVERYONE ACCORDING TO THEIR PURPOSES. SHAPED BY RESPONDING TO CERTAIN NEEDS, IT GENERALIZES AND ANTICIPATES THEM, TRANSFORMING THEM INTO A STANDARD.

A REQUIREMENT
A TASK

CAN YOU SEE THE PATTERN?
(INVISIBLE)

CHOOSE ONE
USE IT
TO REPLICATE

REPLICATE
PICK A PATTERN

IT'S EASY
USE IT

NOT BEING IN USE,
THE TEMPLATE IS A DIAGRAM

A COLD POTENTIAL
A SAD VOID

The word template, originally describing a shaped piece of metal, wood, or other material used as a pattern for processes such as painting, cutting out, or shaping, has recently gained a certain popularity, and certainly gotten another twist in the context of software applications and social media interfaces. It can be understood as a frame, a graphical mask, or a matrix, to be filled with content and information, but also as something that serves as a model for others to apply. When I now blend this term with the concept of persona, what springs to mind is their congruence in one particular aspect. In ancient theatre persona is the name for typified masks used by actors. The term does not only describe the distinction between a person and a character or their more or less predetermined social role. Following the translation of the Latin *personare*, "to sound through", the mask in the widest sense of being a second face—or skin—is also a tool to act with or speak through. It is made in order to be repeatedly used and recognized, no matter how complex its features are supposed to be or whether it is activated by one particular person or by an infinite number of users. It is made to establish a figure, a type, which can be identified as holding a particular position in a larger structure, a story. One could say it's a form of abstraction for the sake of reproduction.

In contrast to the idea of the originality of each person's performance, the character as template emphasizes a technical understanding of acting and the use of a persona on stage: the training, the labour of learning a pattern until it turns into a habit, the actual effort as much as the boredom to repeat the tricks and techniques for slipping into a role for an audience at a specific time and place. And yet, it is exactly this moment of constructedness that allows us to acknowledge the asymmetry of person and persona, of a mask and a body, of a technique and its actual effect. When a movement pattern is choreographed to trigger a certain emotion, the audience may realize the stereotyped quality of such movement or the artificiality of a character as such, and it would affect them nevertheless.

What's interesting here is not to measure the extent to which a character is set. It is rather a matter of observing and recognizing the different stages of preformation one encounters and traverses. I can think of the template—or the persona performed through the template—as a concrete, yet codified object, put into action for (and being in flux between) performer and spectator. It can be mixed up, reformatted, decomposed, it can be applied anonymously, it can grow into the skin. I can gradually or partially replace myself, rearrange the image of another self, and rely on the template as an agent to display whatever asymmetrical subjectivity it performs.

Karolin Meunier is an artist and writer living in Berlin. She currently teaches at the Academy of Fine Arts in Munich. Her videos, texts, and performances focus on standardized and mediatized conditions of communication. Recent publications are the artist books *Return to Inquiry* (2012) and *Audition Sample* (2013) as well as several articles on the writer Chris Kraus.

Karolin Meunier is kunstenaar en schrijver en woont in Berlijn. Momenteel onderwijst zij aan de Akademie der Bildenden Künste in München. Haar films, teksten en performances zijn gericht op de gestandaardiseerde en gemediatiseerde aard van communicatie. Recent publiceerde Meunier de kunstenaarsboeken *Return to Inquiry* (2012) en *Audition Sample* (2013), en diverse artikelen over de schrijfster Chris Kraus.

I don't want to say this sentence.

You talked me into it.

ANFANGSSZENE

Karolin Meunier

HD video, 7:45 min., 2015

ACTRESS/ACTRICE Ceci Chuh

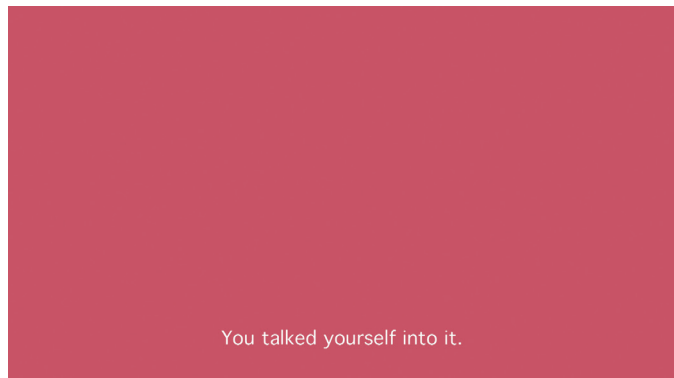
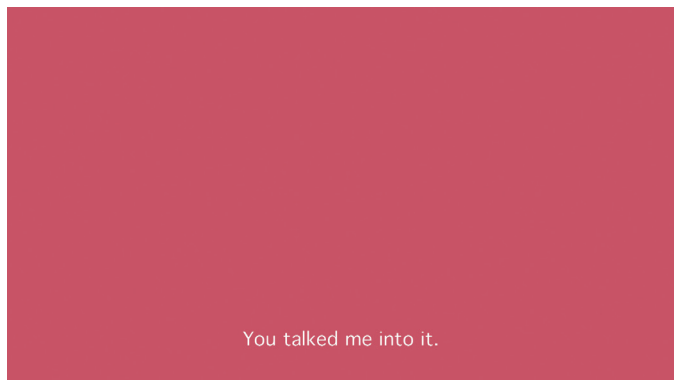
CAMERA Sebastian Bodirsky, Janine Jembere

AUDIO RECORDING/GELUIDSOPNAME Manja Ebert

SOUND MASTERING/GELUIDSBEWERKING Jochen Jezussek

Opening Scene is part of a series of works in which I explore how access to individual experience is accomplished through cultural techniques, e.g. in interviews or confessional speech. The protagonist is young actress Ceci Chuh. I developed the interview during several sessions and used simple strategies such as repeating the same story twice and employing the artificial studio set-up to help her slip into character. In the last scene we practice an acting exercise together that entails quickly echoing the sentence of the other but changing the pronoun — a technique invented by Sanford Meisner intended to make the participants forget they are acting and appear more natural. Through the editing of the film the spoken text follows another rhythm, taking the space before and behind the camera into account when portraying a person or developing a character.

Openingsszène is onderdeel van een serie werken waarin ik onderzoek hoe toegang tot individuele ervaring wordt bewerkstelligd middels culturele technieken, bijvoorbeeld in interviews of bekende-nissen. De hoofdrolspeler is een jonge actrice, Ceci Chuh. Ik werkte het interview uit in verscheidene sessies en gebruikte simpele strategieën, zoals het herhalen van hetzelfde verhaal en het benutten van de kunstmatige opzet van de studio, om haar te helpen een personage aan te nemen. In de laatste scène doen we samen een acteeroefening waarbij we snel elkaars zin herhalen maar daarbij het voornaamwoord veranderen — een techniek die is uitgevonden door Sanford Meisner met de bedoeling om de deelnemers te laten vergeten dat ze aan het acteren zijn en zo natuurlijker over te komen. Door de manier waarop de film gemonteerd is volgt de gesproken tekst een ander ritme en wordt de ruimte voor en achter de camera betrokken bij het uitbeelden en ontwikkelen van een personage





— Could you now tie back your hair? That's also something one has to do at castings.
Yes, but just for the photos, or if they want to see it.

— Did you learn a special technique for this?

Yes.

— And can you describe it?

Well, we had to write a story at home first, which fits the script. If it's a sad script, we have to write a sad story about something that happened in the past. Or a made-up story that is also sad. Or a story about someone you're not over yet. Before a casting, for example, I would tell you something sad and then of course something happens in me. And then I go in, and of course I'm already in the emotion. Later on we were given a text and we were told to go outside and practice speaking it on our own. And then we had to come in and read the text to our partner, using the feeling that we had built up outside. So, going back inside and reading it out loud.

— And did it work?

Yes.

And then, for example, when I want to convince a person, or get this person's attention, she said, I should imagine pulling this person towards me and to always play with this feeling.

Yes, maybe. Yes... I don't know.

Apparently I talk like this!

But I still have to... I have to intensify this feeling of... I really don't know yet, how I should do it



right. Because it would be like this: during the opening scene everything is dark behind me and I look directly into the camera and speak into the camera: "I had the wrong gender, the wrong background, the wrong age, and then..."

I mean, kissing someone, that's ok. Seducing... I've never seduced anyone in a film. I have done a kissing scene. I've even done a sex scene. I didn't want to do it at first, but I really liked the director and she really wanted me to do it. And then I thought, whatever, shut your eyes and get it over with, you can do it. It only takes a few minutes, then it's over. It was so embarrassing.

—But this is not all of the text that you've learned?

Well, I think so, almost. Perhaps not everything, I don't know which parts, but I think so... But I can't remember I said this.

When I improvise...

What was it called again?

Which sentence?

The text, ok.

You're laughing.

You're laughing.

You're laughing.

You're laughing.

You're laughing.

You're laughing.
You're not laughing anymore.
You're not laughing anymore.
You're not laughing anymore.
There's nothing to laugh about.
There's nothing to laugh about.
You've made a mistake.
Now you've made a mistake.
You've made a mistake.
You've made a mistake.
You've made a mistake.
Yes, you've made a mistake.
Yes, you've made a mistake.
Yes, you've made a mistake.
You're pondering.
You're pondering.
You're pondering.
You're pondering.
You're pondering.
You're asking.
You're asking.
You're asking.
You're asking me.
You're asking me.
You're asking me.
You're asking me.
You're asking me.
You're asking me.
You're asking me.
You're asking me.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
I am concentrating.
You're misspeaking.
You're misspeaking.
You're misspeaking.
I look at you.
I look at you.
You're insecure.
You're insecure.
You're also confused.
You are confused.
You're thinking.
You're thinking.
You're thinking.
You're thinking about the words.
You're thinking about the words.
You're thinking about the words.

You're thinking about the words.
You're thinking about the words.
You're still thinking about the words.
You are not thinking at all anymore?
You are not thinking at all anymore?
I don't believe you.
I don't believe you.
I don't believe you.
I don't believe you.
I don't believe you.
No, I don't believe you.
I do not want this role.
I do not want this role
I don't want to say this sentence.
I don't want to say this sentence.
I don't want to say this sentence.
I don't want to say this sentence.
I don't want to say this sentence.
You talked me into it.
You talked me into it.
You talked me into it.
You talked me into it.
You talked yourself into it?
You talked yourself into it.
You talked yourself into it.
You imagined something.

113 Well, I could also try another version now.



ONDERWIJS EN BEURZEN IN ROME

Volg een cursus of doe onderzoek aan
het Koninklijk Nederlands Instituut Rome!



VOOR WIE?

Uitblinkende **studenten en jonge onderzoekers** verbonden
aan Nederlandse universiteiten

WAT?

12 CURSUSSEN per jaar op locatie in Rome, waaronder de
interdisciplinaire BA-cursus *Roma Caput Mundi*, gespeciali-
seerde MA-cursussen en bijzondere Masterclasses

STAGES EN TRAINEESHIPS om praktijkervaring op te doen
als onderzoeker

BEURZEN voor MA studenten, promovendi en postdocs die
onderzoek doen in Rome

STIPENDIA voor afgestudeerden en gepromoveerden die
een project voorbereiden

MEER INFO www.knir.it

www.knir.it



SINT DAMIANUS HIRST

Mark Rawlinson & Szu Shen Wong

Damien Hirst is beroemd vanwege zijn sensationele kunst en provocerende mediaoptredens, maar de subtielere gestes binnen zijn oeuvre blijven vaak onopgemerkt. In dit artikel tonen Mark Rawlinson en Szu Shen Wong de 'heilige' kant van Hirst, door zijn zelfportretten als apotheker te relateren aan zijn naamgenoot, Sint Damianus.

115

SAINT DAMIAN HIRST

Mark Rawlinson & Szu Shen Wong

Damien Hirst is widely known for his sensational art and provocative media appearances, but the subtler gestures in his oeuvre are often overlooked. In this article, Szu Shen Wong and Mark Rawlinson reveal Hirst's 'saintly' side by relating his self-portraits as a pharmacist to his namesake, Saint Damian.

Sinds de late jaren tachtig heeft Damien Hirst zichzelf opzettelijk gepresenteerd als een provocerende en controversiële persoonlijkheid. Daarmee oogstte hij zowel lof als kritiek. Zijn bekendheid reikt tot in de populaire cultuur. Volgens criticus Thomas Crow is Hirsts status als popster geen “bijverschijnsel, maar het belangrijkste middel van zijn kunst.”¹ Tijdens de jaren negentig en nul bewees Hirsts opmars binnen de populaire cultuur — die gepaard ging met zijn transformatie van curator tot kunstenaar tot mega-verzamelaar — dat hij tegelijkertijd een moderne P.T. Barnum² en een soort “Anglicaanse predikant” is.³ Hirsts obsessies — de dood, religie, kunst en wetenschap — zijn altijd duidelijk zichtbaar geweest, maar door zijn hang naar bekendheid, sensationele tactieken en gevoel voor spektakel hebben de subtielere, meer aangrijpende ideeën binnen zijn oeuvre weinig aandacht gekregen.

Dit artikel onderzoekt het subtielere en innemendere personage van de apotheker, die door Hirst belichaamd wordt in zijn eerste twee zelfportretten *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* (1998) (afb. 2) en *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist* (2000) (afb. 3). Om de betekenis van Hirsts zelfidentificatie met het personage van de apotheker te begrijpen is het belangrijk om de impliciete verwijzing naar Hirsts naamgenoot te zien: Sint Damianus (*Saint Damian*), die doorgaans als apotheker wordt afgebeeld. Met behulp van deze heilige verbindt Hirst de farmaceutische en religieuze thema's waarvan hij zich vaak bediend heeft in zijn artistieke verkenning van het moderne geloof, en relateert hij deze zoektocht bovendien aan zijn biografie en persona.

FARMACIE ALS KUNST EN GELOOFSSYSTEEM

Farmacie en medicijnen kwamen al voor in Hirsts vroegste werken, waaronder de *spot paintings* uit de serie *Pharmaceutical Paintings* (1986–2011), de installatie *Pharmacy* (1992) en de *Medicine Cabinets* (1988–). *Sinner* (1988), de eerste medicijnkast, was volgens Hirst gevuld met medicijnen van zijn oma.⁴ Crow beschrijft *Sinner* dan ook als een “chemisch portret”:

Since the late 1980s, Damien Hirst has consciously constructed a provocative and controversial public persona, in turn attracting both acclaim and disapproval. As a public figure, his presence extends beyond the art world and into mainstream culture and media. For critic Thomas Crow, Hirst's prominent public persona as *celebrity* “was not the by-product of his art but its central instrument.”¹ His growing presence in mainstream culture throughout the 1990s and into the 2000s — shifting from curator to artist to “peer rather than pawn” of “imperious mega-collectors” — revealed the artist to be at once a modern P.T. Barnum² and someone akin to an “Anglican homilist”.³ Hirst's obsessions — death, religion, faith, art, and science — have never been questioned. However, the drive for celebrity, his love of shock tactics, and a Barnumesque tendency for showmanship have diverted attention away from the more subtle and affecting ideas at play in the artist's oeuvre.

This article explores the subtler and engaging figure of the pharmacist channelled by Hirst in his first two self-portraits *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* (1998) (fig. 2) and *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist* (2000) (fig. 3). In order to appreciate the significance of Hirst's identification with the figure of the pharmacist, it is necessary to register the implicit allusion to the artist's namesake, Saint Damian, who is commonly depicted as a pharmacist. Through this saintly figure, Hirst merges the pharmaceutical and religious themes that have long sustained his artistic inquiry into modern faith, and relates this pursuit to his biography and, likewise, his persona.

PHARMACY AS ART AND A BELIEF SYSTEM

Pharmacy and pharmaceuticals have featured in Hirst's output since his early works, including the spot paintings from the series *Pharmaceutical Paintings* (1986–2011), the

afb. 1

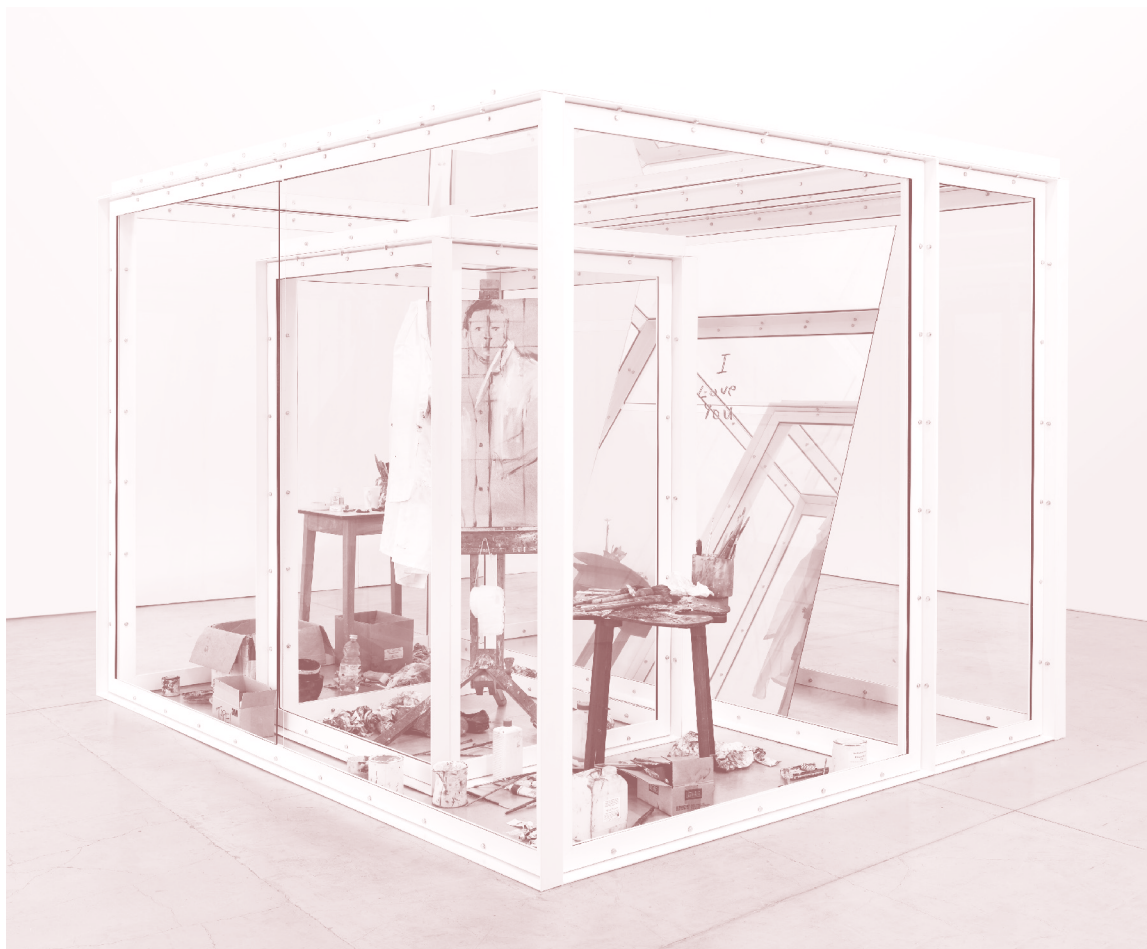
Sint Cosmas (links) en Sint Damianus (rechts) in de westvleugel van de kathedraal van Salisbury. *Sint Cosmas* (nis 139) en *Sint Damianus* (nis 140). Met dank aan Wellcome Library, Londen (Referentienummer: icv No 34093).

fig. 1

Statues of saints Cosmas (left) and Damian (right) at the west front of Salisbury Cathedral. *Saint Cosmas* (niche 139) and *Saint Damian* (niche 140). Credit: Wellcome Library, London (Library reference no.: icv No 34093).



MARK RAWLINSON & SZU SHEN WONG — SAINT DAMIAN HIRST



installation *Pharmacy* (1992), and the *Medicine Cabinets* (1988–). The first of the cabinets, *Sinner* (1988) was, according to Hirst, comprised of drugs given to the artist by his grandmother from her own medicine cabinet.⁵ Thus, Crow describes *Sinner* as a “chemical portrait”:

Filled with bottles of brown glass and plastic, *Sinner* projects sepia-toned immersion in family history. Signs of ageing and use are everywhere, as are marks of locality conveyed by the addresses of chemists in the family’s home city of Leeds. To the extent that it provides a chemical portrait of one individual, the artist-heir to these objects becomes its idiosyncratic subject.⁵

The genesis of the cabinets goes beyond the pharmaceutical ‘gift’ of his grandmother, and further incorporates Hirst’s childhood experience of visiting chemists in Leeds with his mother. In his autobiography he gives the following account:

I was with my mum in the chemist’s; she was getting a prescription, and it was, like, complete trust on the one level in something she’s equally in the dark about. [...] My mum was looking at the same kind of stuff in the chemist’s and believing in it completely. And then, when looking at it in an art gallery, completely not believing in it. As far as I could see, it was the same thing.⁶

With some self-assuredness, Hirst subsequently explains, “It is now culturally acceptable for medicine cabinets to be works of art. Medicine cabinets are filled with medicines, i.e. substances that heal. Hence art is capable of healing.”⁷ But as Andrew Wilson notes in his catalogue essay for Hirst’s Tate retrospective, the medicine cabinets “pitch an unquestioning belief in scientific rationalism — the conviction that pills can cure you — against our inevitable submission to disease, decay and death.”⁸ The cabinets suggest a connection between

afb 2

Damien Hirst, *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist*, 1998. © Damien Hirst and Science Ltd. Alle rechten voorbehouden aan DACS, 2015. Foto: Prudence Cumming Associates Ltd.

fig. 2

Damien Hirst, *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist*, 1998. © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2015. Photo: Prudence Cumming Associates Ltd.

Gevuld met flessen van bruin glas en plastic biedt *Sinner* een sepiakleurige onderdompeling in de familiegeschiedenis. Ouderdomstekenen en gebruikssporen zijn overal te bekennen, net als een plaatsgebondenheid dankzij de adressen van apothekers uit Leeds, de thuisstad van de familie. Indien *Sinner* een chemisch portret van één individu vormt, is de kunstenaar — erfgenaam van deze objecten — het onderwerp [van het portret].⁵

De medicijnkasten verwijzen niet alleen naar het farmaceutische geschenk dat Hirst van zijn oma kreeg. De werken gaan ook over de apotheekbezoeken die hij als kind met zijn moeder aflegde. In zijn autobiografie geeft Hirst de volgende anekdote:

Ik was met mijn moeder in de apotheek, ze haalde een recept op en het was alsof ze compleet vertrouwde op iets waarvan ze eigenlijk niets begrijpt. [...] Mijn moeder zag die spullen in de apotheek en geloofde er compleet in. En toen ze dezelfde spullen in een tentoonstellingsruimte zag geloofde ze er totaal niet in. Voor zover ik kon zien waren het dezelfde spullen.⁶

Vervolgens verklaart Hirst met het nodige zelfvertrouwen: “Het is nu cultureel geaccepteerd dat medicijnkasten als kunstwerk fungeren. Medicijnkasten zijn gevuld met medicijnen, oftewel met geneesmiddelen. Daarom is kunst in staat om te genezen.”⁷ Maar Andrew Wilson constateert in zijn catalogustekst voor Hirsts retrospectief in Tate Modern dat de medicijnkasten “een onbetwist vertrouwen in wetenschappelijke kennis stellen — de overtuiging dat pillen je kunnen genezen — tegenover onze onvermijdelijke onderwerping aan ziekte, verval en de dood.”⁸ De kasten suggereren dat er een verband bestaat tussen het tegen beter weten in geloven in de kracht van kunst en in de kracht van medicijnen. In die zin tonen de medicijnkasten dat kunst en medicijnen ons weliswaar gerust kunnen stellen, maar de dood niet kunnen afwenden.

the suspension of disbelief in the power of art and in the power of pharmaceuticals. As such they are an acknowledgement that both art and medicine offer respite, but ultimately cannot stave off death.

Hirst also questions belief in the many religious references in his work. While the artist has confessed to losing faith in the church after his mother's divorce, religion remains crucial to his artistic concerns.⁹ Religion, science and art — as well as love — are intricately connected for Hirst. Although Hirst has rejected his Catholic faith, he still admits that his “belief in art is a completely religious belief.”¹⁰ Furthermore, according to the artist, science nowadays occupies the privileged position previously reserved for religion. For his touring exhibition *New Religion* (2005–present), Hirst explained he had observed “four important things in life: religion, love, art and science... Of them all, science seems to be the one right now. Like religion, it provides the glimmer of hope that maybe it will be all right in the end.”¹¹ Wilson also suggests that Hirst

[...] proposes a correlation between the religious person seeking salvation and the sick person searching science and medicine for a cure. Both states rely on belief, and on the process of individual questioning [...].¹²

SAINT DAMIAN HIRST

In *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* and *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist*, the pharmaceutical and religious themes in Hirst's oeuvre are merged through the figure of the pharmacist. The religious connotation in these self-portraits is, however, not readily evident. In order to further appreciate how religion informs Hirst's attitude towards science, it is necessary to make note of the implicit allusion to two saints: Cosmas, and the artist's namesake, Damian.

Hirst bevraagt het geloof ook door middel van de vele religieuze verwijzingen in zijn werk. Hoewel de kunstenaar heeft toegegeven dat hij sinds de scheiding van zijn moeder geen vertrouwen meer heeft in de kerk, blijft religie wel van belang binnen zijn artistieke praktijk.⁹ Religie, wetenschap en kunst — alsook de liefde — zijn volgens Hirst onlosmakelijk verbonden. Hoewel hij van zijn katholieke geloof is gevallen, beweert hij dat zijn “vertrouwen in de kunst een religieus vertrouwen is.”¹⁰ Verder meent hij dat de wetenschap tegenwoordig de bevoorrechte rol vervult die vroeger door religie werd bekleed. In relatie tot zijn reizende tentoonstelling *New Religion* (2005–heden) verklaarde hij dat “er vier belangrijke dingen zijn in het leven: religie, liefde, kunst en wetenschap... Daarvan lijkt wetenschap momenteel de voorkeur te genieten. Net als religie biedt het een sprankje hoop dat het wellicht uiteindelijk allemaal goed komt.”¹¹ Wilson suggereert tevens dat Hirst [...] een verband oppert tussen de gelovige persoon die naar verlossing zoekt en de zieke die zich voor zijn genezing tot wetenschap en medicijnen wendt. Beide toestanden berusten op vertrouwen en een individuele zoektocht [...].¹²

SINT DAMIANUS HIRST

In de twee zelfportretten *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* en *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist* verbindt Hirst de farmaceutische en religieuze thema's in zijn werk door middel van het personage van de apotheker. De religieuze connotatie van de zelfportretten is echter niet direct zichtbaar. Om te kunnen zien hoe Hirsts kijk op de wetenschap door religie wordt gekleurd, moet de toeschouwer de impliciete verwijzing naar twee heiligen in ogenschouw nemen: Cosmas en Damianus.

Cosmas en Damianus zijn de beschermheiligen van de geneeskunde en de farmacie.¹³ De tweelingbroers werden in de derde eeuw geboren in Cilicië (de tegenwoordige Turkse streek Çukurova), waar zij beiden de geneeskunde bedreven. De twee heiligen stierven als martelaren

Cosmas and Damian are the patron saints of medicine and pharmacy respectively.¹³ Twin brothers, born in the third century in Aegae, Cilicia (the present day region of Çukurova, Turkey), they practiced the healing arts and were martyred for their Christian faith during the Diocletian persecution.¹⁴ They were also Holy unmercenaries, ‘Anárgyroi’, as they practiced their art of healing without charging a fee.¹⁵ There are no early records to categorically distinguish which of the brothers was the pharmacist and which the physician,¹⁶ but Saint Damian is most often depicted as the pharmacist, whereas Saint Cosmas is usually portrayed as the surgeon or physician.¹⁷ For example, the west front of Salisbury Cathedral, England, has the statues of saints Cosmas and Damian in niches 139 and 140, respectively (fig. 1).¹⁸ Here, Saint Damian the pharmacist is holding a pestle and mortar, the symbols of pharmacy,¹⁹ whilst Saint Cosmas is shown with his right hand clutching a “cube shaped ointment box”.²⁰

While reading biographical references is a tricky and often misleading way to prise meaning from a work of art, it is worth considering these works in light of not only the young Hirst's trips to the chemists in Leeds, but also his church visits.²¹ Raised as a Catholic, Hirst would have heard the *Communicantes* prayer in the *Canon of the Mass*, which goes:

In communion with those whose memory we venerate, especially the glorious ever-Virgin Mary, Mother of our God and Lord, Jesus Christ, and blessed Joseph, her Spouse, your blessed Apostles and Martyrs, Peter and Paul, Andrew, [...] Cosmas and Damian and all your Saints; we ask that through their merits and prayers, in all things we may be defended by your protecting help. [Through Christ our Lord. Amen.]²²

afb. 3
Damien Hirst,
*Concentrating on a
Self-Portrait as a
Pharmacist*, 2000.
Courtesy Gagosian
Gallery. Foto: Mike
Parsons.

fig. 3
Damien Hirst,
*Concentrating on a
Self-Portrait as a
Pharmacist*, 2000.
Image courtesy of
Gagosian Gallery.
Photo: Mike Parsons.

tijdens de Christenvervolgingen door Diocletianus.¹⁴ Cosmas en Damianus behoorden tot de 'Anárgyroi': ze boden kosteloos hun geneeskundige diensten aan.¹⁵ Er bestaan geen bronnen waaruit met zekerheid geconcludeerd kan worden wie van de broers de apotheker was en wie de dokter,¹⁶ maar Sint Damianus wordt doorgaans afgebeeld als apotheker, en Sint Cosmas als arts.¹⁷ In de kathedraal van Salisbury vindt men de standbeelden van Cosmas en Damianus in de nissen 139 en 140 (afb. 1).¹⁸ Sint Damianus houdt de symbolen van de farmacie (een stamper en mortel) in zijn handen,¹⁹ terwijl Sint Cosmas met een "kubusvormige zalfpot" is afgebeeld.²⁰

Hoewel het zoeken naar biografische verwijzingen een lastige en vaak misleidende manier is om de betekenis van een kunstwerk te bepalen, is het de moeite waard om Hirsts zelfportretten als apotheker te relateren aan de apotheek- en kerkbezoeken die hij aflegde tijdens zijn jeugd.²¹ Door zijn katholieke opvoeding moet Hirst bekend zijn geweest met het Communicantes-gebed uit de Romeinse canon, waarin de volgende vers voorkomt:

In gemeenschap met hen wiens herinnering wij vereren, en in het bijzonder met de eeuwige hemelse maagd Maria, moeder van onze God en Heer, Jezus Christus, en gezegend zij Josef, haar echtgenoot, uw gezegende apostelen en martelaren, Petrus en Paulus, Andreas [...] Cosmas en Damianus en al uw Heiligen; wij vragen u dat wij dankzij hun verdiensten en gebeden op al onze wegen uw beschermende steun mogen genieten. [Door Christus onze Heer. Amen.]²²

Hoewel Hirsts zelfidentificatie met Sint Damianus niet direct waarneembaar is, wordt deze wel gesuggereerd door de manier waarop de twee zelfportretten refereren aan de symboliek van het stenen standbeeld van Sint Damianus. Hirsts instrumenten (zijn kunstenaarsmaterialen) zijn in beide installaties prominent aanwezig, naast een meer hedendaags en clichématig 'attribuut' van de apotheker: de witte laboratoriumjas, met daaronder een schetsmatig portret van Hirst in



eenzelfde jas. Hirsts 'Sint Damianus' lijkt meer op een gewone apotheker dan op een heilige, maar de alledaagse aanblik van de laboratoriumjas kan misleidend zijn: de witte jas vertegenwoordigt immers de persoon op wie zieken hun hoop op genezing vestigen.

Door zichzelf af te beelden als een hedendaagse Sint Damianus betreft Hirst zijn artistieke verkenning van het moderne geloof op zijn biografische persoon. De zelfportretten tonen dat de zoektocht van de kunstenaar uiteindelijk een persoonlijk zoeken is, ondanks het feit dat deze zoektocht veelal resulteert in extravagante en onbetaalbare werken. *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* en *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist* fungeren dus als persoonlijke ontboezemingen binnen Hirsts oeuvre.

In de twee zelfportretten reflecteert Hirst op zijn persoonlijke vertrouwen in de kunst en in de wetenschap. Beide werken geven blijk van een gefragmenteerd zelfbeeld. De vitrines vormen een reeks van aaneengesloten transparante ruimtes. In *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* wekt het onvoltooide geschilderde zelfportret de indruk dat de omringende kunstenaarsmaterialen — waarmee Hirst een gefantaseerd zelfbeeld construeert — nog in gebruik zijn. Maar het schilderij wordt afgeschermd door de vitrine. Het kan niet worden voltooid. De vloer van de binnenste vitrine is bezaaid met Hirsts kwasten; zijn schoenen zijn blijven liggen onder de ezel waar het onvoltooide zelfportret op staat. De schuingeplaatste spiegel is een duidelijke aanwijzing voor de wijze waarop het schilderij is vervaardigd (Hirst schilderde zijn eigen weerspiegeling). De laboratoriumjas is het enige spoor om de titel van het werk te verklaren. Zonder de titel zouden we niet weten dat het afgebeelde personage een apotheker is, en niet een laboratoriumspecialist (apothekers en artsen in Groot-Brittannië dragen geen laboratoriumjassen meer).

Het tweede zelfportret als apotheker, *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist*, maakt duidelijk dat het voorgaande werk geen gestaakt project is, maar juist gezien kan worden als de opmaat van een 'persona in ontwikkeling'. De geschilderde Hirst, die nu een

Although Hirst's identification with his namesake saint in the pharmacist self-portraits is not immediately evident, it is suggested by the way in which the two works echo the symbolism found in the stone statue of saint Damian. The tools of Hirst's trade (his artistic materials) are prominently featured in both installations, alongside a more contemporaneous and clichéd 'attribute' of the pharmacist: the white lab coat of the contemporary pharmacist, with Hirst depicted as a figure 'sketched-in' and wearing said attire. Hirst's 'Saint Damian' appears unsaintly and entirely ordinary, more closely resembling a local pharmacist behind the counter. But the mundane and humble nature of the lab coat could be misleading; after all, the white coat invokes the very figure in which, today, the sick invest their faith and belief.

By depicting himself as a contemporary Saint Damian, Hirst relates his artistic inquiry into the theme of modern faith to his biographical persona. The self-portraits reveal that the artist's quest, which he so often articulates through high-priced, extravagant works, is ultimately a personal quest. *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* and *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist* thus reintroduce a personal sincerity into Hirst's oeuvre.

In the two self-portraits, Hirst reflects on his personal faith in art and science. In both works the artist's articulation of self is one of compartmentalization. The vitrines comprise a series of transparent interconnected spaces. In *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist*, the unfinished painted self-portrait in the inner vitrine suggests that the surrounding materials of the artist — the tools that allow for the concretization of an imagined self — are still in use. And yet the painting in the vitrine is sealed off and out of reach: it cannot be completed. Hirst's paintbrushes are strewn across the floor within the inner vitrine, and his paint stained shoes lay upturned and discarded below the easel

witte laboratoriumjas draagt en zijn handen gekruist heeft, kijkt met waardering naar een doek waarvan we slechts de achterkant zien, maar waarvan we dankzij de titel weten het een zelfportret is. Met zijn rechterhand houdt hij een kwast vast, hetgeen misschien symbool staat voor het besef dat hij zichzelf alleen met behulp van zijn kwast in een apotheker kan transformeren. De flessen en kruiken op de achtergrond creëren continuïteit tussen het zelfportret en de medicijnkasten, en benadrukken de analogie tussen de apothekersmaterialen en de kunstenaarsbenodigdheden. In de binnenste vitrine staan Hirsts bevlekte schoenen nu recht voor de ezel, zodat hij er gemakkelijk in- en uit kan stappen — wellicht om het gemak te onderstrepen waarmee hij wisselt tussen de rollen van kunstenaar en apotheker. Door te contempleren en zich te concentreren op het persona van de apotheker heeft Hirst zijn gedachten kunnen ordenen: de rommel uit het vorige zelfportret is nu verdwenen.

De verschillende vitrines zijn een weerspiegeling van Hirsts gespleten persona. In de buitenste vitrine van beide installaties bevindt zich een grote hoeveelheid kunstenaarsmaterialen, wellicht een manifestatie van Hirsts zichtbare en bekende persona als kunstenaar. In dat geval is de binnenste vitrine waarschijnlijk een weergave van zijn innerlijke zelf, waarin hij zich identificeert met het personage van de apotheker. De gesloten glazen vitrine nodigt de kijker uit om een kijkje te nemen in Hirsts persona, maar we mogen niet binnendringen en blijven buitenstaanders. Het is mogelijk om beide werken te lezen als een reactie op het feit dat Hirsts moeder niet wil geloven dat kunst (zijn passie) een transformerend effect kan hebben, terwijl ze wel blind vertrouwt op haar medicijnen. De spiegel in de derde, aangevoegde vitrine suggereert dat er nog een ander persoon in het spel is die met Hirst verbonden is, en op wie hij reflecteert. De vitrine met de spiegel kan dus geïnterpreteerd worden als een verwijzing naar Hirsts moeder, ook dankzij het feit dat de kunstenaar een rode lippenstift heeft gebruikt om 'I LOVE YOU' op de spiegel te schrijven, om daarmee de aanwezigheid van een vrouwelijke stem te suggereren.

123

that holds the incomplete portrait of a pharmacist. The tilted mirror is a not so subtle hint as to how the painting was made (Hirst painted his own reflection). The laboratory coat is the only clue given to illuminate the title of the work, and the title is important because without it we would not be able to clearly identify the figure as a pharmacist, but perhaps instead as a more generic laboratory scientist (pharmacists and medical doctors in the UK no longer wear laboratory coats for work).

Yet Hirst's follow-up work, *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist*, reveals that the former work does not signify abandonment, but instead can be read as a work of a 'persona in progress'. Now clothed in the white laboratory coat, with an arm placed across himself, the painted Hirst appreciatively concentrates on his painted self-portrait (as indicated by the title). It remains out of view, and the viewer only sees the back of the self-portrait within the painting. Hirst's right hand firmly grips a paintbrush, perhaps emblematic of the realization that he can only assume the character of a pharmacist through the power of paint applied via the strokes of a brush — the power of illusion created by an artist. The bottles and jars in the background establish continuity between the self-portrait and the medicine cabinets, and underline the analogy between the pharmacists' materials and the artists' tools. Hirst's paint-stained shoes in the inner vitrine are now placed in front of the easel, and remain in a position where he can easily slip in and out of them, perhaps to show his ease in transitioning between artist and pharmacist. By contemplating and concentrating on the persona of the pharmacist, Hirst has achieved a sense of clarity, and the clutter on the floor of the previous vitrines is gone.

The multiple vitrines reflect Hirst's pluralistic persona. In the outermost vitrine of both installations one finds a large quantity of artists' materials, perhaps a manifestation of his projected and apparent persona as an artist. The inner vitrine, then, is likely

Hirsts heiligenpersona is niet een van martelaarschap, maar van verandering, en mag beschouwd worden als een autobiografische verkenning van Hirsts religieuze vertrouwen in de kunst en in de wetenschap. Door zichzelf af te beelden als een hedendaagse Sint Damianus verbindt Hirst zijn werk met zijn persoonlijke zoektocht naar existentiële betekenis. Met zijn zelfportretten als apotheker introduceert Hirst dus een oprechtheid in zijn oeuvre die normaal gesproken onopgemerkt blijft. Uiteindelijk biedt het personage van de apotheker een perspectief op Hirsts privéleven en familiegeschiedenis, en fungeert zo als tegenwicht voor het zakelijke karakter van Hirsts publieke persona.

Szu Shen Wong promoveerde in de Farmacie aan de Universiteit van Nottingham. Ze is een geregistreerd apotheker en Postdoctoral Research Fellow in Biophysics aan haar alma mater, waar ze met steun van de British Heart Foundation onderzoek doet naar de werking van bloedstolling. Buiten het laboratorium houdt ze zich bezig met de vraag hoe de farmacie gerepresenteerd wordt binnen de kunsten.

Mark Rawlinsons onderzoeks- en onderwijsinteresses concentreren zich rond twintigste-eeuwse en hedendaagse kunst en fotografie. Hij heeft twee monografieën geschreven en cureerde onlangs *And Now it's Dark*, een tentoonstelling over Amerikaanse nachtfotografie.

Vertaling — Tim Roerig

representative of his inner self, which he identifies as being a pharmacist. The sealed glass vitrine invites the viewer to look within Hirst's persona, but we are not allowed to intrude, and must remain merely observers. It is possible to read in both works Hirst's reaction to his mother's lack of faith in the transformative potential of art (his passion in life) and her absolute faith and devotion to medicine. The mirror held in a third, attached vitrine suggests a persona that is attached to Hirst, but is a separate entity upon which Hirst reflects. This 'mirror vitrine' can thus be interpreted as a representation of Hirst's mother — an interpretation that is supported by the artist's choice to use red lipstick to write 'I LOVE YOU' across the mirror in order to indicate the presence of a female voice.

Hirst's saintly persona is not one of martyrdom but of transformation, and might well be viewed as an autobiographical exploration of his religious faith in art and science. By depicting himself as a contemporary Saint Damian, Hirst connects his work to a deeply personal quest for existential meaning. His self-portraits as a pharmacist thus reintroduce an element of sincerity into his oeuvre that is generally overlooked in the artist's practice. Ultimately, the figure of the pharmacist can be considered a glimpse into Hirst's private life and personal history, thereby serving as a foil for the artist's entrepreneurial public persona.

Szu Shen Wong received her PhD in Pharmacy from the University of Nottingham. She is a UK registered Pharmacist and also a British Heart Foundation Funded Postdoctoral Research Fellow in Biophysics with her alma mater studying the mechanism of blood coagulation. When not in a laboratory, she ponders how pharmacy is represented in art.

Mark Rawlinson's research and teaching interests focus on 20th century and contemporary art and photography. He has written two monographs and recently curated *And Now it's Dark*, an exhibition of American Night photography.

EINDNOTEN

- ¹ Thomas Crow, 'In the Glass Menagerie: *Damien Hirst* with Francis Bacon', in: Ann Gallagher (red.), *Damien Hirst*, tent. cat. Londen: Tate Publishing, 2012, p. 200.
- ² P.T. Barnum was een negentiende-eeuwse Amerikaanse showman die beroemd was vanwege het opzetten van het Barnum and Bailey circus.
- ³ Crow, op. cit. (noot 1), p. 198.
- ⁴ Damien Hirst, *Damien Hirst: The Complete Medicine Cabinets*, Londen: Other Criteria/L&M Arts, 2010, p. 59.
- ⁵ Crow, op. cit. (noot 1), p. 191.
- ⁶ Damien Hirst, Gordon Burn, *On the Way to Work*, Londen: Faber & Faber, 2001, p. 25.
- ⁷ Arthur C. Danto, 'Damien Hirst's Medicine Cabinets: Art, Death, Sex, Society and Drugs', in: *Damien Hirst: The Complete Medicine Cabinets*, Londen: Other Criteria/L&M Arts, 2010, p. 5.
- ⁸ Andrew Wilson, 'Believer', in: Ann Gallagher (red.), *Damien Hirst*, tent. cat., Londen: Tate Publishing, 2012, p. 213.
- ⁹ Michael Bracewell, 'Damien Hirst: The Morbid Child', in: *Independent on Sunday*, ABC supplement, 16 oktober 2005, p. 4.
- ¹⁰ Damien Hirst, Hans Ulrich Obrist, 'An Interview', in: *Damien Hirst: Beyond Belief*, tent. cat., Londen: White Cube, 2008, p. 26.
- ¹¹ 'Exhibitions: New Religion', geraadpleegd via: damienhirst.com/exhibitions/solo/2015/lightbox-new-religion, op 30 oktober 2015.
- ¹² Wilson, op. cit. (noot 8), p. 216.
- ¹³ Glenn Sonnedecker, Edward Kremers, *Kremers and Urdang's History of Pharmacy*, 4de ed., Madison: American Institute of the History of Pharmacy, 1986, p. 29.
- ¹⁴ Jacalyn Duffin, *Medical Saints: Cosmas and Damian in a Postmodern World*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ¹⁵ Leslie G. Matthews, 'Ss. Cosmas and Damian, Patron Saints of Medicine and Pharmacy Their Cult in England', in: *Medical History*, 12:3 (1968), pp. 281-88.
- ¹⁶ Charles H. LaWall, 'St. Cosmas and St. Damian, Patron Saints of Medicine and Pharmacy', in: *Journal of Chemical Education*, 11, no. 10 (1934), pp. 555-57.
- ¹⁷ Duffin, op. cit. (noot 14), p. 41.
- ¹⁸ Tim Tatton-Brown, Tim Ayers, Jerry Sampson, et. al., *Salisbury Cathedral: The West Front - a History and Study in Conservation*, West Sussex: Phillimore & Co Ltd, 2000.
- ¹⁹ Museum of the Royal Pharmaceutical Society, 'Pharmaceutical Symbols', Royal Pharmaceutical Society. Geraadpleegd via: rpharms.com/museum-pdfs/13-pharmaceutical-symbols.pdf, op 17 mei 2015.
- ²⁰ Tatton-Brown, op. cit. (noot 18), p. 233.
- ²¹ Ann Gallagher, Thomas Crow, et. al., *Damien Hirst*, tent. cat., Londen: Tate Publishing, 2012, p. 95.
- ²² Of, in het Latijn: Communicantes, et memoriam venerantes, in primis gloriosæ semper Virginis Mariæ, Genetricis Dei et Domini nostri Iesu Christi: sed et beati Ioseph, eiusdem Virginis Sponsi, et beatorum Apostolorum ac Martyrum tuorum, Petri et Pauli, Andreae, [...] *Cosmæ et Damiani* et omnium Sanctorum tuorum; quorum meritis precibusque concedas, ut in omnibus protectionis tuæ muniamur auxilio. (Per Christum Dominum nostrum. Amen.) De heiligen Cosmas en Damianus worden ook genoemd in de Litanie van Alle Heiligen bij het aanroepen van "Alle heilige onnozele kinderen, [...] Sint Cosmas en Damianus, ontferm u over ons."

125

ENDNOTES

- ¹ Thomas Crow, 'In the Glass Menagerie: *Damien Hirst* with Francis Bacon', in: Ann Gallagher (ed.), *Damien Hirst*, exh. cat., Londen: Tate Publishing, 2012, p. 200.
- ² P.T. Barnum was a nineteenth century American showman famous for founding the Barnum and Bailey circus.
- ³ Crow, op. cit. (note 1), p. 198.
- ⁴ Damien Hirst, *Damien Hirst: The Complete Medicine Cabinets*, Londen: Other Criteria/L&M Arts, 2010, p. 59.
- ⁵ Crow, op. cit. (note 1), p. 191.
- ⁶ Damien Hirst, Gordon Burn, *On the Way to Work*, Londen: Faber & Faber, 2001, p. 25.
- ⁷ Arthur C. Danto, 'Damien Hirst's Medicine Cabinets: Art, Death, Sex, Society and Drugs', in: *Damien Hirst: The Complete Medicine Cabinets*, Londen: Other Criteria/L&M Arts, 2010, p. 5.
- ⁸ Andrew Wilson, 'Believer', in: Ann Gallagher (ed.), *Damien Hirst*, exh. cat., Londen: Tate Publishing, 2012, p. 213.
- ⁹ Michael Bracewell, 'Damien Hirst: The Morbid Child', in: *Independent on Sunday*, ABC supplement, 16 October 2005, p. 4.
- ¹⁰ Damien Hirst, Hans Ulrich Obrist, 'An Interview', in: *Damien Hirst: Beyond Belief*, exh. cat., Londen: White Cube, 2008, p. 26.
- ¹¹ 'Exhibitions: New Religion'. Accessed through: damienhirst.com/exhibitions/solo/2015/lightbox-new-religion, on 30 October 2015.
- ¹² Wilson, op. cit. (note 8), p. 216.
- ¹³ Glenn Sonnedecker, Edward Kremers, *Kremers and Urdang's History of Pharmacy*, 4th ed., Madison: American Institute of the History of Pharmacy, 1986, p. 29.
- ¹⁴ Jacalyn Duffin, *Medical Saints: Cosmas and Damian in a Postmodern World*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ¹⁵ Leslie G. Matthews, 'Ss. Cosmas and Damian: Patron Saints of Medicine and Pharmacy Their Cult in England', in: *Medical History*, 12:3 (1968), pp. 281-88.
- ¹⁶ Charles H. LaWall, 'St. Cosmas and St. Damian, Patron Saints of Medicine and Pharmacy', in: *Journal of Chemical Education*, 11, no. 10 (1934): 555-57.
- ¹⁷ Duffin, op. cit. (note 14), p. 41.
- ¹⁸ Tim Tatton-Brown, Tim Ayers, Jerry Sampson, et. al., *Salisbury Cathedral: The West Front - a History and Study in Conservation*, West Sussex: Phillimore & Co Ltd, 2000.
- ¹⁹ Museum of the Royal Pharmaceutical Society, 'Pharmaceutical Symbols', Royal Pharmaceutical Society. Accessed through: rpharms.com/museum-pdfs/13-pharmaceutical-symbols.pdf, on 17 May 2015.
- ²⁰ Tatton-Brown, op. cit. (note 18), p. 233.
- ²¹ Ann Gallagher, Thomas Crow, et. al., *Damien Hirst*, exh. cat., Londen: Tate Publishing, 2012, p. 95.
- ²² Or, in Latin: Communicantes, et memoriam venerantes, in primis gloriosæ semper Virginis Mariæ, Genetricis Dei et Domini nostri Iesu Christi: sed et beati Ioseph, eiusdem Virginis Sponsi, et beatorum Apostolorum ac Martyrum tuorum, Petri et Pauli, Andreae, [...] *Cosmæ et Damiani* et omnium Sanctorum tuorum; quorum meritis precibusque concedas, ut in omnibus protectionis tuæ muniamur auxilio. (Per Christum Dominum nostrum. Amen.) Saints Cosmas and Damian are also mentioned in the *Litany of the Saints* during the invocation of "All you holy Innocents, [...] Saints Cosmas and Damian, pray for us."

Those who have helped me.

Darin Brown

Jerry Saltz

Jeff Wall

Daniel Buchholz

Matthew Higgs

Lisa Spellman

Maura Paley



*Bill Burns, Those
who have helped me,
2014-2015.
Krijt op schoolbord,
200 × 160 cm.*

*Bill Burns, Those
who have helped me,
2014-2015.
Chalk on chalkboard,
200 × 160 cm.*

EEN MANIËRISTISCHE MASKERADE

Agnolo Bronzino, stijl en kunstmatigheid

Chris Askholt Hammeken

Chris Askholt Hammeken analyseert de relaties tussen de persona van de kunstenaar en de eigenschappen van een kunstwerk. Als onderwerp voor zijn bespreking neemt hij Agnolo Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek*. Dit zestiende-eeuwse maniëristische portret heeft een kunstmatig en gepolijst karakter: het lijkt geen specifiek persoon te verbeelden, maar het onderwerp verhult zich zelfgenoegzaam achter de technische vaardigheid en stijl van de kunstenaar. Als gevolg hiervan worden Bronzino's biografie en karaktereigenschappen in zijn schilderijen herkend. Hammeken beschouwt deze projectie van de kunstenaarspersona op het portret aan de hand van zestiende-eeuwse noties van stijl en goede manieren die terugkeren in de toepassing van *maniera* en *sprezzatura* door de kunstenaar. Tevens stelt hij dat Bronzino's gebruik van verschillende elementen bijdraagt aan de vervlechting van het uiterlijk en de persoonlijkheid van de kunstenaar met zijn oeuvre: de grotesken, het motief van het masker, en de toespeling op *sparagmos* — de fysieke daad van het verscheuren van lichaam en geest als zelfopoffering ten dienste van de toeschouwer.

128

ABSTRACTS

A MANNERIST MASQUERADE

Agnolo Bronzino, Style and Artificiality

Chris Askholt Hammeken

Using Agnolo Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* as the subject of his analysis, Chris Askholt Hammeken describes continuities that exist between the persona of the artist and the attributes of a work. Bronzino's sixteenth-century mannerist portrait exudes an artificial and polished character; it does not appear to present a specific figure, but rather revels in disguising the subject through displays of stylishness and technical skill. As a consequence, Bronzino's biography and personal traits have been read into his artworks. Hammeken explains this projection of the artist's persona into the portrait through the lens of sixteenth-century notions of style and conduct embodied in the artist's application of *maniera* and *sprezzatura*. He further argues that Bronzino's use of grotesque imagery in the *Portrait of a Young Man*, the appearance of the motif of the mask, and the allusion to *sparagmos* — the physical act of tearing flesh and soul asunder in a self-sacrificial offering to the viewer — contribute to the intertwining of the artist's appearance and biography with his oeuvre.

SINT DAMIANUS HIRST

Mark Rawlinson & Szu Shen Wong

Damien Hirst onderscheidt zich van andere hedendaagse kunstenaars door het enorme succes waarmee hij zijn persona te gelde heeft weten te maken. Hirsts bombastische, confronterende stijl oogt zowel strategisch als esthetisch, en zijn onderwerpen, materialen, en opzienbarende tentoonstellingen zijn onlosmakelijk verbonden met zijn provocerende persona en gebruik van marketingtactieken. Maar naast dit controversiële en zelfbewuste persona heeft Hirst voor het oog van de toeschouwer ook andere, subtielere rollen belichaamd en verkend die maar zelden kritisch zijn onderzocht. De auteurs van dit gemeenschappelijk geschreven artikel argumenteren dat de betekenis van Hirsts zelfidentificatie met het personage van de apotheker in de twee zelfportretten *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* (1998) en *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist* (2000) slechts kan worden begrepen indien men de impliciete verwijzing naar Hirsts naamgenoot, Sint Damianus (*Saint Damian*) opmerkt. Met behulp van deze heilige, die doorgaans als apotheker wordt afgebeeld, verbindt Hirst de farmaceutische en religieuze thema's waarvan hij zich vaak bediend heeft in zijn artistieke verkenning van het moderne geloof, en betreft hij deze zoektocht bovendien op zijn biografische persoon. Met zijn zelfportretten als apotheker toont Hirst dus een oprechtheid die hij door zijn ongekende commerciële succes leek te hebben verloren. Uiteindelijk fungeert het personage van de apotheker als tegenwicht voor het zakelijke karakter van Hirsts publieke persona.

129

SAINT DAMIAN HIRST

Mark Rawlinson & Szu Shen Wong

Among artists working today, Damien Hirst stands out for his success in capitalizing on his persona. Hirst's bombastic, confrontational style appears as tactical as it is aesthetic, and his subject matter, artistic materials, and high-profile exhibitions are inextricably linked to his lairy persona and unashamed use of PR. But, beneath this controversial and self-conscious public persona, Hirst has, in plain sight, occupied and explored other, far more subtle roles — most notably, as a pharmacist — that have garnered little critical attention. In this co-written article, the authors argue that in order to appreciate the significance of Hirst's identification with the figure of the pharmacist in his two self-portraits *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist* (1998) and *Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist* (2000), it is necessary to identify the implicit allusion to the artist's namesake, Saint Damian. Through this saintly figure, who is commonly depicted as a pharmacist, Hirst merges the pharmaceutical and religious registers that have long sustained his artistic inquiry into the theme of modern faith, and he further relates this pursuit to his biographical persona. Hirst's self-portraits as a pharmacist thus introduce sincerity into his oeuvre that might otherwise have gone missing as a result of the artist's highly commercialized practice. Ultimately it can be said that the figure of the pharmacist acts as a foil for Hirst's entrepreneurial public persona.

SALVADOR DALÍ'S POLITIEKE ENIGMA

De constructie van een persona onder Franco

Anna Schuer McCoy

Dit artikel behandelt de politieke persona van Salvador Dalí en laat zien hoe hij na de Spaanse Burgeroorlog een publiek imago construeerde dat politiek ambigu was. Hoewel Dalí duidelijk interesse toonde voor het communisme en het anarchisme gedurende het eerste deel van de twintigste eeuw, veranderde hij van koers tegen het einde van de jaren dertig. Aan de ene kant verklaarde hij herhaaldelijk dat hij apolitek was — wat, in ieder geval achteraf gezien, juist een politieke zet lijkt te zijn geweest. Aan de andere kant zocht de kunstenaar opmerkelijk genoeg ook aansluiting bij Francisco Franco's fascistische regime. Hoewel Dalí een artistiek oeuvre creëerde dat loyaliteit aan Franco en de katholieke kerk suggereert, trekt zijn werk evengoed de oprechtheid van die loyaliteit in twijfel. Door zichzelf enerzijds te voegen naar het regime van de dictator en zichzelf anderzijds als apolitek te profileren, heeft de kunstenaar een dubbelzinnig politiek imago verworven. Dit artikel poogt dat enigma te ontrafelen door het tekstuele en visuele werk van de kunstenaar te onderzoeken en diens persona te conceptualiseren naar Jacques Lacan's symbolische orde. Dit artikel laat zien hoe Dalí een bewuste poging deed om zich enerzijds te verzoenen met Franco en zich op die manier te verzekeren van zijn veiligheid binnen Spanje, maar zich anderzijds te distantiëren van fascistische politiek door zich voor te doen als spirituele mysticus, een Christusfiguur, een Catalaanse separatist, een hofschilder en als monarch.

130

SALVADOR DALÍ'S POLITICAL ENIGMA

Building a Persona under Franco

Anna Schuer McCoy

This article takes Salvador Dalí's political persona to task, revealing how he actively developed a politically ambiguous public image after the Spanish Civil War. Although Dalí demonstrated a marked interest in both communism and anarchism during the earlier part of the twentieth century, he reversed course in the late 1930s. On the one hand he repeatedly declared that he was apolitical — a move that, at least in retrospect, seems political through and through. On the other hand, the artist also curiously aligned himself with Francisco Franco's fascist regime. While Dalí created an artistic lexicon that suggested an allegiance to Franco and the Catholic church, this same lexicon cast doubt on his true allegiance. The artist's alignment with the dictator amidst contemporaneous attempts to identify himself as apolitical has left the artist with an enigmatic political legacy. This article seeks to untangle this enigma by examining the artist's textual and visual works, and by conceptualizing his persona in line with Jacques Lacan's Symbolic Order. Schuer McCoy aims to reveal a calculated attempt by Dalí to both appease Franco thus gaining security within Spain, while at the same time distancing himself from fascist politics through posing as a spiritual mystic, a Christ figure, a Catalan separatist, a court painter, and as a monarch.

DE KUNSTENAAR-HELD GAAT IN BAD

De verhuiselijking van de kunstenaarsmythe in *polke/richter richter/polke* (1966)

—
Olivia Tait

Het kunstenaarsboek *polke/richter richter/polke* werd in 1966 door Gerhard Richter en Sigmar Polke voor een galerietentoonstelling gemaakt. Het bestaat uit elf veelal humoristische zelfportretten en een tekstcollage waarin de kunstenaars hun werk in een huiselijk en sociaal licht plaatsen. Tait analyseert dit proces en laat zien dat de performatieve wijze waarop Richter en Polke zichzelf opvoeren het beeld van de kunstenaar als mythische held ontmaskert en doorprijkt. Het artikel plaatst hun parodiërende en absurde opvatting van 'de' kunstenaar lijnrecht tegenover Joseph Beuys' sjamanistische versie van de kunstenaar die sociale verandering bewerkstelligt. Polke en Richter verwerpen de kunstenaar als een buitengewone cultfiguur, zo stelt Tait: hun aandacht voor de grenzen van zelfinventie staat in scherp contrast met de mythische notie van kunstzinnige identiteit die Beuys voorstaat. Waar Beuys' persona de kunstenaar opvoert als sociaal hervormer en bohemien, tonen Polke en Richter in hun kunstenaarsboek middels het familiale en het alledaagse een scherpe karikatuur en herpositionering van 'de' kunstenaar.

131

THE ARTIST-HERO TAKES A BATH

Domesticating the Myth of the Artist in *polke/richter richter/polke* (1966)

—
Olivia Tait

Created for a gallery exhibition in 1966, Gerhard Richter and Sigmar Polke's artists' book *polke/richter richter/polke* consists of eleven, often humorous self-portraits and a text collage. Analyzing the artists' domestication and socialization of their artistic production in their collaborative artists' book, Olivia Tait argues that their performative self-staging disillusions and unmasks the mythical artist-hero. The article positions Richter and Polke's parodic and absurd conception of the artist in direct contrast to Joseph Beuys' shamanistic fashioning of the artist as an instigator of social change, arguing that Polke and Richter reject the artist as a singular cult figure. Tait argues that Polke and Richter's illumination of the limitations of self-invention stands in stark contrast to Beuys' mythologizing conception of artistic identity. While Beuys' persona stages the artist as a bohemian and a social reformer, Polke and Richter, through their artists' book, poignantly caricature and reimagine the artist via the familial and everyday.

PERSONA EN PARADOXEN IN DE PERFORMANCES VAN FEDERICA MARANGONI, 1975-1979

—
Kelley Tialiou

De Venetiaanse Federica Marangoni (1940) werd tijdens de jaren zeventig in de internationale kunstwereld bekend als performancekunstenaar. In een serie provocerende performances die refereerden aan beelden afkomstig uit zowel de kunstgeschiedenis als uit de praktijk van de hedendaagse performancekunst, richtte zij zich op de commercialisering van 'de vrouw' door afgietsels te maken van delen van haar eigen lichaam, die zij vervolgens tentoonstelde of middels een uitvoerig ritueel vernietigde. Een eerste lezing van haar performances roept echter vooral vragen op. Waarom neemt de kunstenaar de rollen aan van zowel het object als de objectiverende? En wat wil zij duidelijk maken als zij toeschouwers uitnodigt om deel te nemen aan haar performances? Door de personae van straathandelaar en mishandelaar aan te nemen en historisch belangrijke performatieve instrumenten zoals maskers te gebruiken, onthullen Marangoni's performances het *zelf* meer dan ze het verhullen. Door de controle over het vrouwelijk lichaam in eigen hand te nemen, waarbij haar eigen lichaam fungeert als universeel symbool, keert Marangoni bestaande patronen van objectivering om en roept zij andere vrouwen op hetzelfde te doen.

132

PERSONA AND PARADOX IN FEDERICA MARANGONI'S PERFORMANCES, 1975-1979

—
Kelly Tialiou

Venetian artist Federica Marangoni (b. 1940) emerged on the international art scene in the 1970s as a performance artist. Through a series of provocative performances that reference several visual vocabularies, both from the history of art and contemporary performance art practice, she addressed the issue of the commercialization of 'woman', by casting parts of her own body, and either setting them on display or destroying them in elaborate rituals. An initial reading of her performances, however, raises more questions than it provides answers. Why does the artist assume the roles of both object and objectifier? Or, by inviting her viewers to become participants, what might the artist aim to convey? By adopting the personae of peddler and aggressor, and appropriating historically significant performative devices such as the mask, Marangoni's performances availed, rather than masked, the *self*. In taking control over the female body, a replica of her own body functioning as a universal symbol, the artist reversed previous objectification patterns and empowered other women to do the same.

Galerie Lieve Hemel

anno 1968

...op zoek naar
adembenemende
schoonheid...

Nieuwe Spiegelstraat 3
1017 DB Amsterdam
020 6230060
galerie@lievehemel.nl
di-za 12-18 uur

www.lievehemel.nl



Jaargang 37, 2015, nr. 4
Volume 37, 2015, no. 4
ISSN: 0921-5026
ISBN: 978-90-823018-4-7

Kunstlicht is een wetenschappelijk tijdschrift voor beeldende kunst, beeldcultuur en architectuur. Het tijdschrift is verbonden aan de vakgroep Kunst en Cultuur van de Vrije Universiteit Amsterdam, maar opereert vanuit een onafhankelijke stichting. Sinds de oprichting in 1980 is *Kunstlicht* een podium voor wetenschappelijke publicaties van kunst-, architectuur- en cultuurhistorici. *Kunstlicht* is een uitgave van Stichting Kunstlicht. *Kunstlicht* verschijnt vier keer per jaar (drie tweetalige, wetenschappelijke publicaties en één projectpublicatie). Elke publicatie is gewijd aan een thema. Plaatsing van een artikel betekent niet noodzakelijkerwijs dat de redactie het eens is met de inhoud.

Kunstlicht is an academic journal for visual art, visual culture, and architecture. The journal is affiliated with the Art and Culture department of VU University Amsterdam, but operates from an independent foundation. Since the founding of *Kunstlicht* in 1980, the journal has been a platform for academic publications by art, architectural, and cultural historians. *Kunstlicht* is a publication of Stichting Kunstlicht. *Kunstlicht* is published four times a year (three bilingual, academic issues and one project-based publication). Each issue deals with a specific and interdisciplinary research question. The editorial board does not necessarily hold the same opinions as those professed in the articles published.

CONTACT

Kunstlicht, Vrije Universiteit,
Faculteit der Letteren,
De Boelelaan 1105,
1081 HV Amsterdam.

www.tijdschriftkunstlicht.nl
info@tijdschriftkunstlicht.nl

BANK

IBAN: NL08INGB0005859646
t.n.v. Stichting Kunstlicht
te Amsterdam
BIC: INGBNL2A
KvK Amsterdam: 41207238

VORMGEVING / DESIGN

Studio Corine van der Wal

LETTERTYPE / TYPEFACE

Rasmus, Markus John

DRUK / PRINTER

Wilco, Amersfoort

HOOFDREDACTIE /

EDITOR-IN-CHIEF

Jesse van Winden

EINDREDACTIE /

MANAGING EDITORS

Jesse van Winden
Angela Bartholomew

REDACTIE / EDITORIAL BOARD

Steyn Berghs, Sam Edens,
Marianna La Rosa Maruyama,
Marlies Noijens, Tim Roerig,
Marlies Peeters, Rosa te Velde,
Masha van Vliet

ADVIESCOMMISSIE /

ADVISORY BOARD

Rana Ghavami, Roel Griffioen,
Docus van der Made

VERTALERS/TRANSLATORS

Casimir Cleutjens, Marlies
Peeters, Tim Roerig, Rosa te
Velde, Masha van Vliet, Jesse
van Winden

STICHTINGSBESTUUR /

FOUNDATION BOARD

Jos ten Berge (voorzitter / chair),
Kees Keijer, Teio Meedendorp,
Kathleen Nieuwenhuisen,
Robert Verhoogt

AMBASSADEUR / AMBASSADOR

Robert Verhoogt

ABONNEMENTEN

Jaarabonnement € 30,00
Proefabonnement € 20,00
VU-abonnement € 22,50
Vriendenabonnement: donatie.
Abonnementen worden
jaarlijks automatisch verlengd,
tenzij vóór 1 december
schriftelijk is opgezegd.
Voor abonnementen kunt
u mailen naar
info@tijdschriftkunstlicht.nl

SUBSCRIPTIONS

Year € 30.00
Trial € 20.00
VU University €22.50
Friends of *Kunstlicht* subscrip-
tion: donation. Subscriptions
are automatically renewed for
a year unless the subscription
is terminated by the subscriber
before December 1 by e-mail
or mail. For subscriptions you
can contact us at
info@tijdschriftkunstlicht.nl

ADVERTENTIES

Met een advertentie in
Kunstlicht bereikt u een
gevarieerd publiek van
kunstkenners en liefhebbers.
Ons abonneebestand bestaat
verder uit musea, bibliotheken
en wetenschappelijke instituten
in binnen- en buitenland.
Kunstlicht is in een aantal
betere boekhandels — verspreid
over Nederland — te verkrijgen.
Naast gedrukte advertenties
behoren ook insteekflyers
en online advertenties tot de
mogelijkheden. Voor meer
informatie, contacteer ons via
partnerships@tijdschriftkunstlicht.nl

ADS

An advertisement in *Kunstlicht*
allows you to reach a varied
group of art lovers and profes-
sionals. Among our subscribers
you will further find museums,
libraries, and academic insti-
tutions in the Netherlands and
abroad. *Kunstlicht* is for sale
at selected bookstores in the
Netherlands. Besides printed
ads, we offer the possibility of
inserts and online ads. Please
contact us at partnerships@tijdschriftkunstlicht.nl

© Auteurs en Stichting Kunstlicht,
Amsterdam. Alle rechten
voorbehouden. Niets uit
deze uitgave mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar
gemaakt, op welke wijze dan
ook, zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van
de uitgever. De uitgever heeft
ernaar gestreefd de auteurs-
rechten volgens de wettelijke
bepalingen te regelen.
Degenen die desondanks
menen rechten te kunnen doen
gelden, kunnen zich tot de
uitgever wenden. Van werken
van beeldend kunstenaars
aangesloten bij een CISAC-
organisatie is het auteursrecht
geregeld met Pictoright te
Amsterdam. © c/o Pictoright
Amsterdam 2015.

© Authors and Stichting

Kunstlicht, Amsterdam. All
Rights Reserved. No part
of this publication may be
reproduced, copied, modified,
or adapted, without the
prior written consent of the
author or the foundation. The
publisher has made every
effort to comply with copyright
law. If you are a copyright
owner and concerned that
material may violate your
rights, please contact the
publisher. The rights to the
work of visual artists affiliated
with CISAC have been secured
through Pictoright Amsterdam.
© c/o Pictoright Amsterdam
2015.

BOEKHANDELS / BOOKSTORES

Amstelveen

Cobra Museum
Sandbergplein 1-3
1181 ZX Amstelveen
tel. 020-547 50 50

Amsterdam

Athenaeum Boekhandel &
Nieuwscentrum
Spui 14-16
1012 XA Amsterdam
tel. 020-624 29 72

Buchhandlung Walther König
Stedelijk Museum Amsterdam
Museumplein 10
1071 DJ Amsterdam
tel. 020-573 29 11

Haarlem

Boekhandel Athenaeum
Gedempte Oude Gracht 70
2011 GT Haarlem
tel. 023-531 87 55
(alleen op bestelling)

Middelburg

De Drukkerij
Markt 51
4331 LK Middelburg
tel. 0118-886 886

Utrecht

Litteraire Boekhandel
Lijnmarkt 17
3511 KE Utrecht
tel. 030-231 98 53

COVER IMAGE

Bill Burns,
Art World Celebrity
Bobblehead Censored
(upon 0020request), 2015

BINNENKANT KRAFT/

INSIDE COVER

Bill Burns, collage van
digitale tekeningen: *Art World*
Celebrity Log Pile (digitale
lijntekening met vuur); *Beatrix*
Ruf Protect Us (digitale
lijntekening met schragen);
Hou Hanru Hear Our Call
(vliegtuig met spandoek),
2014-2015.

Bill Burns, collage of digital
drawings: *Art World Celebrity*
Log Pile (line art version
with fire); *Beatrix Ruf*
Protect Us (line art trestle);
Hou Hanru Hear Our Call
(airplane version with banner),
2014-2015.

HOU HANRU HEAR OUR CALL

