

**Masterscriptie Moderne en Hedendaagse Kunst  
Faculteit Geesteswetenschappen UU, 2013**

## **Het medium glas in de hedendaagse kunst**



Student: Juul Vernooij 3240711  
Opleiding: Master Moderne en Hedendaagse Kunst  
Universiteit Utrecht 2012-2013  
Scriptiebegeleider: Dr. Patrick van Rossem  
Tweede lezer: Dr. Linda Boersma

Omslagfoto: Anselm Kiefer, *Shevirat Ha-Kelim (Breaking of the Vessels)*, 1990, lood, ijzer, koperdraad, houtskool, gebroken glas, 378.5 x 836.9 x 518.2 cm, Saint Louis Art Museum.

# Inhoudsopgave

<b>Voorwoord</b>	<b>5</b>
<b>Inleiding</b>	<b>7</b>
Probleemstelling en onderzoeksveld	7
Status Questionis	11
Structuur en onderzoeksvraag	13
<b><u>Deel 1: Glas en kunstgeschiedenis</u></b>	
<b>Hoofdstuk 1: Glas en kunst</b>	<b>15</b>
<b>1.1 Ontwikkeling van glas in de kunst, van ambacht tot studieglas tot gebruik in de hedendaagse kunst.</b>	<b>15</b>
Glas door de eeuwen heen in resumé	16
Glas in de eerste helft van de twintigste eeuw	19
Glas na de Tweede Wereld Oorlog	21
<b>1.2 Hedendaagse kunst met glas en definitiebepaling: Glaskunst, glas in de hedendaagse kunst en studieglas.</b>	<b>26</b>
Het begrippenapparaat van glas in de kunst	27
<b>Hoofdstuk 2: Een kunsthistorisch kader</b>	<b>30</b>
<b>De ontwikkeling van glas in perspectief van de moderne en hedendaagse kunst.</b>	<b>30</b>
<b><u>Deel 2: Glas in de moderne en hedendaagse kunst: Een analyse</u></b>	
<b>Hoofdstuk 3: Glas in de moderne kunst</b>	<b>40</b>
<b>3.1 Het glazen meesterwerk</b>	<b>40</b>
Het ontstaan van het Grand Verre	41
De eerste experimenten in glas	43
Het begin van het Grand Verre	45
Stof, beschadiging en een eeuwig onvoltooide staat	46
Van laatste restauratie tot eindstation	48
De ontcijfering van het Grand Verre	49
De verschillende interpretaties van het Grand Verre	50
Het transparante medium	51
Inspiratiebron en voorbeeldfunctie	53

<b>3.2 Pioniers in de moderne kunst met glas</b>	<b>56</b>
3.2.1 Waarneming en reflectie	56
3.2.2 Maatschappelijk bewogen glas	59
3.2.3 Glass as Idea as Idea	61
<b>Hoofdstuk 4: Glas in de hedendaagse kunst</b>	<b>66</b>
<b>Monografische analyses van kunstenaars die glas incorporeren in hun kunst.</b>	
<b>4.1 Een oeuvre van glas</b>	<b>66</b>
<b>4.1.1 Maria Roosen</b>	<b>66</b>
De kunst van samenwerken	68
Eigenschap en kleur	71
Teasing en liefde in glas	73
Conclusie: Glas in de kunst van Maria Roosen	76
<b>4.1.2 Bernard Heesen</b>	<b>77</b>
De oprichting van de Oude Horn	78
In de voetsporen van zijn vader	79
Experiment en proces	82
Conclusie: Glas in de kunst van Bernard Heesen	86
<b>4.2 Het venster van glas</b>	<b>87</b>
<b>4.2.1 Dan Graham</b>	<b>87</b>
Van seriële structuren tot lichamelijk onderzoek	88
Waarneming en weerspiegeling in glas	90
Het paviljoen van glas	91
Tussen kunst en ontmoetingsruimte	93
De architectuur en reflectie in glas	95
Conclusie: Glas in de kunst van Dan Graham	96
<b>4.2.2 Anselm Kiefer</b>	<b>98</b>
Maatschappij in melancholie	99
Materialiteit en kwetsbaarheid	100
Scherven in de nacht	103
Van Gogh onder glas	106
Conclusie: Glas in de kunst van Anselm Kiefer	107

<b>4.3 Een uitstap in glas</b>	<b>108</b>
<b>4.3.1 Nathalie Djurberg</b>	<b>108</b>
Stop-motion en muziek	110
Destructieve klei-animatie	111
A World Of Glass	112
Animatie en glas	114
Conclusie: Glas in de kunst van Djurberg	116
<b>4.3.2 Pipilotti Rist</b>	<b>118</b>
Bewegend schilderij op glas	119
Pionier in videokunst	120
Glazen filter	121
Scherven van geweld	123
Conclusie: Glas in de kunst van Pipilotti Rist	126
<b>4.4 Gegrepen door glas</b>	<b>127</b>
<b>4.4.1 Roni Horn</b>	<b>127</b>
Verdubbeling en herhaling	128
Poëzie en tekst	130
Water en glas	132
Conclusie: Glas in de kunst van Roni Horn	137
<b>4.4.2 Koen VanMechelen</b>	<b>138</b>
Van kip tot Cosmogolem	138
De kip in het kunstwerk	140
Rivaliteit van glazen kippen	142
Transparantie van kip en ei	145
Conclusie: Glas in de kunst van Koen Vanmechelen	147
<b>Eindconclusie</b>	<b>149</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>154</b>
Boeken en artikelen	154
Websites	158
<b>Verantwoording van afbeeldingen</b>	<b>162</b>

## Voorwoord

Deze scriptie is geschreven in het kader van de afronding van de Master studie Moderne en Hedendaagse Kunst aan de Universiteit Utrecht. Tijdens mijn studieperiode aan de Universiteit Utrecht is gebleken dat mijn interesse hoofdzakelijk ligt op het gebied van de moderne en hedendaagse kunst met de focus op het gebruik van glas in de kunst. Al jong was ik gefascineerd door het materiaal glas. Op mijn twaalfde werd ik mee genomen naar een glasblazerij en zag ik glasblazers aan het werk die met grote behendigheid en vakmanschap de meest kunstzinnige glazen objecten maakten. Jaren bleef dit beeld door mijn hoofd spoken. Zo'n negen jaar geleden besloot ik dat ik wat met deze fascinatie wilde doen. Ik zou graag met glas willen werken en er meer van af willen weten. Een zoektocht door Nederland begon, maar ik kwam er al snel achter dat er niet zo heel veel glas te vinden is. Geen opleiding en weinig glasblazerijen. Toen kwam ik terecht in Leerdam bij de Glasblazerij. Hier schreef ik me in voor een workshop glasblazen. Sinds ik tijdens een workshop in de lente van 2005 voor het eerst een blaaspijp in handen kreeg en de vloeibaarheid, transparantie en de hitte kon ervaren was ik verkocht. Dit wilde ik doen. Na een talentenjacht werd ik uitkozen en kreeg een unieke opleidingsplaats in de Glasblazerij in Leerdam tot glasblazer. Een echte droomwens ging in vervulling. Ik werd op de werkvloer opgeleid. Eerst een paar jaar voornamelijk assisteren, massieve en kleine objecten vervaardigen en langzaam steeds groter en complexer werk maken. Tot ik vier jaar geleden zoveel ervaring had opgedaan dat ik echt onderdeel van het team werd en mee kon blazen. Vanaf dat moment ging ik ook met kunstenaars werken en opdrachten uitvoeren.

De Glasblazerij Leerdam profileert zich naast het zijn van een educatief glascentrum ook als glaslab. Dit houdt in dat er regelmatig projecten worden opgezet waarbij de glasblazerij kunstenaars uitnodigt om ontwerpen in te dienen die in de blazerij uitgewerkt worden. Ook huren kunstenaars soms privé een glasblazersstoel en glasblazers in om hun werk uit te laten voeren. Ik vond het bijzonder om onderdeel van deze processen te zijn. Omdat het leren bewerken van vloeibaar glas jaren duurt, is een glasblazer, mits deze het in de vingers heeft, toch al gauw een jaar of vijftien aan het werk voordat de belangrijkste technieken onder de knie zijn en eventueel zelfs de meestertitel gegeven wordt. Daarom kan een kunstenaar ook niet zomaar zelf de blaaspijp ter hand nemen. Een glasblazer functioneert als de handen van de kunstenaar. Overleg en inlevingsvermogen zijn hierbij vaak gewenst. Tijdens het werk voor kunstenaars gaf ik niet langer het materiaal alleen maar vorm als vaas of schaal en werd er niet zozeer op het esthetische element gelet. De meeste kunstenaars benaderden het materiaal heel anders. Het glas is een onderdeel van een plan geworden, een expressiemiddel ter uitdrukking van hun kunstconcept. Mijn al sinds jonge jaren aanwezige interesse in kunst werd hierdoor nog meer versterkt en bracht mij tot het starten van een studie kunstgeschiedenis met een focus op glas in de moderne en hedendaagse kunst.

Tijdens mijn master Moderne en Hedendaagse kunst ging ik in 2011 voor drie maanden stage lopen op Murano, 'Het glaseiland' bij Venetië, om mee te helpen de tentoonstelling *Glasstress 2011* op te zetten en bij diverse glasblazerijen glas te blazen. Ik mocht stage komen lopen bij Berengo Studio, een bedrijf dat geleid werd door Adriano Berengo (1947). Hij zag op Murano een discrepantie tussen glas en kunst en had zich ten doel gesteld om met zijn bedrijf deze twee samen te brengen. Berengo wilde de wereld laten zien dat het materiaal wel degelijk zeer geschikt was om te gebruiken in de hedendaagse kunst en dat het niet alleen als decoratief werk of enkel in de toegepaste kunst een plek heeft. Daarom nodigde hij met grote regelmaat gerenommeerde kunstenaars uit om langs te komen in zijn glasstudio en samen met de meester Glasblazers te experimenteren met glas. Zodoende bouwde hij in de loop der jaren ook een eigen collectie op met werk van namen als Jan Fabre (1958), Koen van Mechelen (1965), Kiki Smith (1954), Fred Wilson (1961), Charlotte Gyllenhammar (1963) en Michael Joo (1966) die hij in zijn eigen galerieën *Venice Projects* in Venetië en *Berengo Centre for Contemporary Art and Glass* op Murano tentoonstelde. Totdat hij zelfs de tijd rijp achtte om op de Venetiaanse Biënnale van 2009 een tentoonstelling te organiseren vol met moderne en hedendaagse kunstwerken met glas, genaamd *Glasstress*. Deze tentoonstelling werd zo goed ontvangen dat een vervolg werd georganiseerd. Tijdens mijn stage mocht ik meewerken aan *Glasstress 2011*. Deze stage heeft vragen bij mij opgeroepen omtrent glas in de hedendaagse kunst. Is een tentoonstelling als *Glasstress* inderdaad nodig? Wordt glas niet serieus genomen in de hedendaagse kunst? Wat is glaskunst eigenlijk? Wat is studioglas? Hoe heeft de glaskunst zich ontwikkeld in de afgelopen eeuw? Hoe zien kunstenaars het materiaal? Hoe manifesteert het glas zich in moderne en hedendaagse kunst? Genoeg vragen om gemotiveerd te raken om een scriptie over glas in de kunst te schrijven.

Deze masterscriptie had niet tot stand kunnen komen zonder de adviezen, steun en medewerking van een aantal mensen. Allereerst wil ik mijn begeleider dr. Patrick van Rossem bedanken voor zijn kritische blik, bruikbare tips en feedback. Ook gaat mijn dank uit naar de tweede lezer, dr. Linda Boersma. Tevens wil ik Adriano Berengo bedanken voor de zeer leerzame stage ervaring in 2011 in zijn bedrijf in Murano. Deze stage heeft mij de inspiratie gegeven om mijn masterscriptie te schrijven over glas in de hedendaagse kunst. Graag wil ik mijn oom en tante, Marc en Minouche, bedanken voor al hun support de afgelopen jaren. En tot slot wil ik graag mijn ouders, Fredy en Wilbert, bedanken voor al hun vertrouwen, motivatie en ondersteuning gedurende mijn hele studietijd en vooral tijdens dit schrijfproces. Dankzij hen heb ik de mogelijkheid gekregen een tweede studie en master naar mijn hart te volgen en me volledig te verdiepen in mijn grote passies, glas en kunst.

Juul Vernooij

## Inleiding

### Probleemstelling en onderzoeksveld

In de aankondiging van de dubbeltentoonstelling *Smell of Hope* van kunstenares Maria Roosen (1957) in De Vishal en in De Grote St.Bavokerk in Haarlem in 2012 zijn de volgende zinnen te lezen:

*“Naast glas gebruikt ze ook andere technieken in haar werk zoals breien, haken, tekenen en keramiek. De keuze van het materiaal hangt af van de gewenste uitdrukking. Hoewel glas en textiel in de kunst vaak als inferieur worden beschouwd, maakt Roosen er graag gebruik van. Ze voelt zich aangetrokken tot de vrijheid die deze ambachten bieden.”<sup>1</sup>*

In de aankondiging van haar tentoonstelling wordt duidelijk gerefereerd naar een zekere inferioriteit van het materiaal glas. Wordt het materiaal te ambachtelijk gevonden? De ambachtelijkheid van materialen als glas en textiel anno 2013 worden ook in het Boijmans van Beuningen met de tentoonstelling *Hand Made: Lang leve het ambacht* besproken. De bezoeker wordt hier uitgedaagd om zijn eigen stereotype oordelen te toetsen aan de hand van zeven clichés over het ambacht zoals: het unieke van een product, het eerlijke, artistieke, traditionele, de passie, de liefde en het geduld die handgemaakte producten kenmerken. Aan het materiaal glas hangen ook deze clichés. Maar betekent dit dat hedendaagse ontwerpers en kunstenaars geen gebruik kunnen maken van deze oude technieken zonder de gebruikelijke vooroordelen los te laten?<sup>2</sup>



Afb. 1: Maria Roosen, *Melkkannen*, 1991-1992, geblazen glas en melk, afmetingen variëren, Gemeentemuseum Helmond.

<sup>1</sup> Maria Roosen, informatie tentoonstelling ‘Smell of Hope’ op de website van De Vishal: <<http://www.devishal.nl/tentoonstellingen/285-maria-roosen-smell-of-hope.html>> (18 maart 2013)

<sup>2</sup> Roosmarijn Hompe, ‘Hand Made, lang leve het ambacht’, PDF-bestand op de website van Museum Boijmans Van Beuningen: <[http://www.boijmans.nl/upload/File/press/Hand\\_Made\\_krant\\_Museum\\_Boijmans\\_Van\\_Beuningen.pdf](http://www.boijmans.nl/upload/File/press/Hand_Made_krant_Museum_Boijmans_Van_Beuningen.pdf)> (20 maart 2013)



Roosen maakt in haar werk veel gebruik van glas. Vooral met haar glazen *Melkkannen* (1991-1992) (afb. 1) is ze bekend geworden en sindsdien heeft ze een uitgebreid oeuvre opgebouwd waarin glas een grote rol speelt. Ze laat zich door glas inspireren, herontdekt de oude technieken maar combineert dit met haar eigen vernieuwende ideeën, zo probeert ze met roze kleuren en vloeiende vormen een lichamelijke aan het glas te geven. Voor kunstenaars is het tegenwoordig gewoon om te experimenteren en te werken met uiteenlopende materialen en technieken. Maar dit geldt blijkbaar dus toch niet voor alle materialen, waarom is glas zo'n uitzondering? Dit blijkt ook uit de motivatie die Adriano Berengo heeft voor het opzetten van de tentoonstelling *Glasstress 2011*. De tentoonstelling was georganiseerd door het bedrijf Venice Projects, onderdeel van het bedrijf Berengo Studio of Murano, als zij-evenement van de Venetiaanse Biënnale. Bijzonder aan deze tentoonstelling was de aandacht die het gaf aan glas in de hedendaagse kunst. De missie van Venice Projects en de tentoonstelling omschrijft de organisator Adriano Berengo als volgt:

*“ Venice Projects promotes internationally recognized contemporary artists who have been in the Venice Biennale, or artists who have achieved similar stature, providing some with the opportunity to express their creativity in a new medium, glass. Through its cultural planning activities, and site specific projects, Venice Projects develops educational opportunities for dialogue and experimentation in the use of glass in contemporary art. To exemplify its mission, Venice Projects produces Glasstress, as a travelling exhibition spreading the knowledge of contemporary art in glass worldwide.”<sup>3</sup>*

Berengo ziet het als een missie om hedendaagse kunst, gerenommeerde kunstenaars en glas samen te brengen. Interessant, want dan moet hij ook een discrepantie zien. Blijkbaar staan volgens hem de hedendaagse kunst en glas te ver van elkaar af. Dit omschrijft hij ook in het boek *Glasstress 2009*:

*“When with great humility and care, I began to work with glass, I immediately understood the necessity and importance of working so as to free it from the exclusively commercial ghetto in which it had been imprisoned for years. There was an urgent need to free the glass from the outmoded tradition that confined it to a material used exclusively for prestigious everyday objects. ... Today, on Murano, those who support the idea of glass as an artistic medium are few, their actions sporadic, and their voices weak.”*

In 1989 al begon Berengo samen te werken met kunstenaars die niet eerder met glas in aanraking waren gekomen. Hij wilde niet met 'glassartists' werken maar met kunstenaars die voorheen alleen met compleet verschillende technieken en materialen hadden gewerkt. Met deze keuze hoopte hij op frisse inzichten en de mogelijkheid om met een nieuwe blik naar het materiaal te kijken.

---

<sup>3</sup> Venice Projects, missie, website Venice Projects:  
<<http://www.veniceprojects.com/site/mission.php>> (11 maart 2013)

Berengo meent dat het hem gelukt is om een nieuwe golf aan experimenten met glas te weeg te brengen bij hedendaagse kunstenaars en heeft daarom in 2009 en 2011 de Glasstress tentoonstellingen opgezet om dit ook aan het publiek te tonen. Deze werden zelfs zo goed bezocht dat de Glasstress 2011 in 2012 en 2013 een reizende tentoonstelling werd die onder andere langs ging bij het MAD Museum of Arts and Design in New York.<sup>4</sup>

Berengo is zeker niet de enige die de discussie glas en hedendaagse kunst aangaat. In Nederland alleen al is er grote belangstelling voor glas in de kunst. Er worden regelmatig tentoonstellingen en symposia georganiseerd met glas als hoofdthema, bijvoorbeeld de tentoonstelling over het werk van de Japanse kunstenaar Ritsue Mishima (1962) *Bevroren Tuin/ Vruchten van Vuur* in 2010, in het Boijmans van Beuningen. In de aankondiging van de tentoonstelling wordt Mishima omschreven als een van 's werelds meest toonaangevende glaskunstenaars<sup>5</sup>. Of de *Biënnale Kijkduin 2011* met als thema 'Chemistry- creating new Worlds' over glas, licht en kleur en hoe kunstenaars de verworvenheden, de zegeningen en de bedreigingen van de chemische wetenschap benaderen. Ook Het Nationale Glasmuseum, dat in 2010 na een grootscheepse verbouwing heropende laat met tentoonstellingen als *The Seven Last Words of Christ* (2010) over werk van Marc Mulders (1958) en *Het transparante Lichaam* (2011) zien de aandacht te vestigen op experimenten met het materiaal glas, glasonderzoek en glas in de hedendaagse kunst. Een ander voorbeeld is de tentoonstelling *Glas(s)*, Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969-2009 met aansluitend het symposium *Scratching the Surface- Matters of perception* en in 2011 het symposium *Transparent Vision- The Art and Science of Glass*. In 2009 bestond de Glasafdeling van de Gerrit Rietveld Academie 40 jaar en op de tentoonstelling werd een mooi beeld gegeven van de geschiedenis van de Glasafdeling. De beide symposia beoogden verbanden te leggen tussen kunst, wetenschap, technologie en samenleving. De uitkomst van het symposium in 2009 was dat de met glas werkende kunstenaars en hun opleidingen meer voeling moeten houden met ontwikkelingen binnen andere vakgebieden waar met glas wordt gewerkt als de industriële sector en technische universiteiten. Kunstenaars moeten meer nieuwsgierigheid tonen naar nieuwe ontwikkelingen en het materiaal glas verder uitdiepen.<sup>6</sup> Wordt dit dan door de huidige kunstenaars niet gedaan?

De discrepantie tussen kunst en glas wordt ook aangehaald in *De Bernadine de Neeve-prijs 2011*. Dit is een boek waarin de genomineerde jonge glaskunstenaars voor de Bernadine de Neeve-prijs, een stimuleringsprijs hedendaagse glaskunst, worden voorgesteld. In de inleiding wordt kort de geschiedenis van de prijs uit de doeken gedaan. Besproken worden de nominaties van de voorgaande uitreikingen en dat in 1992 de jury teleurgesteld was over de glaskunst in Nederland en

---

<sup>4</sup> Francesca Giubilei e.a. *Glasstress 2011*, tent. cat. Venetië 2011, p.23.

<sup>5</sup> Ritsue Mishima, 'Bevroren tuin / Vruchten van vuur', tent. info. website Museum Boijmans van Beuningen: <<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/292/ritsue-mishima>> (20 maart 2013)

<sup>6</sup> Inemie Gerards-Nelissen, *De Bernadine de Neeve-prijs 2011*, (*Vereniging Vrienden Van Modern Glas*), 2001, pp. 4-5.

in de Rietveld Academie die zich grotendeels richtte op het vrij werken met glas en toentertijd een sterke hang had naar beeldhouwkunst. De jury meende:

*“Veel jonge kunstenaars waren te argeloos met materiaal glas aan de gang gegaan en waren blijven steken in een ‘elegante fraaiheid’. Te vaak ging de kunstenaar uit van een te mager artistiek concept”... “Vergeleken met de ontwikkeling in de andere decoratieve kunsten zoals in keramiek, de textielkunst of de sieradenvormgeving, was de glaskunst duidelijk achtergebleven”.*

Het hele juryrapport was doortrokken van gevoel van twijfel en kritiek en er werden opmerkingen geplaatst over de status van de glaskunst waar latere jury's op terug kwamen. In 1998 was de jury teleurgesteld door het geringe aantal aanmeldingen maar tevreden over de kwaliteit. Toch gaf de voorzitter Christhilde Klein aan dat ze voor de toekomst problemen voorzag die voor een deel te wijten waren aan de terminologie en met name de termen *glaskunstenaar* en *glaskunst*. Glastijdschriften sprongen hierop en wakkerden de discussie aan. De jury meende dat de term glaskunst een te beperkte definitie was die veel kunstenaars, die niet uitsluitend met glas werkten zou kunnen afschrikken. Het zou beter zijn als de jury zelf enkele kunstenaars nomineerde, die het materiaal glas op een originele en nieuwe wijze wisten toe te passen. Of het dan om een object, sculptuur, toegepaste kunst of design ging was niet van belang. De discussie ging dan niet over de definitie van de term 'glaskunst' maar over de kwaliteit van een werk. Toch veranderde er weinig in de volgende uitreikingen van De Neeve prijs in 2002 en 2005 en het bleek nog steeds moeilijk om kunstenaars enthousiast te maken voor de prijs. De jury oordeelde daarbij in 2005 dat er weinig nieuwe wegen werden ingeslagen, vooral op inhoudelijk gebied en dat ze betreunden dat er zo weinig te beleven viel op het gebied van gekleurd, vlak glas en gegoten glas. Daarnaast meende de jury dat de opleidingsmogelijkheden in Nederland zeer beperkt waren en de basis voor glas als medium voor beeldende kunstenaars en ontwerpers erg klein geworden was. In 2009 werd hierom het concept van de prijs eindelijk veranderd en werden jaarlijks twee kunstenaars verzocht om nieuw werk te maken voor De Neeve-prijs en werd hen studiotijd en materiaal ter beschikking gesteld.<sup>7</sup> De prijs wordt voortaan uitgereikt aan 'een beloftevol kunstenaar die een vernieuwende en verrassende kijk heeft op glas; glas als artistiek materiaal promoot en met zijn of haar werk een brug slaat tussen de discipline glaskunst en de interdisciplinaire hedendaagse kunst'.<sup>8</sup> Er wordt dus duidelijk getracht een scheiding tussen glaskunst en beeldende kunst op te heffen, ze worden één. Volgens de jury van de prijs heeft de glaskunst zich stormachtig ontwikkeld. Het *Studioglas* waar materiaal en techniek voorop staan bestaat nog steeds maar kunstenaars en ontwerpers stellen niet langer het materiaal voorop maar de inhoud. Volgens de jury is glas slechts een middel waarin de kunstenaar zijn ideeën vorm kan geven en *Glaskunst* als zodanig bestaat niet meer.<sup>9</sup> Interessant dat

---

<sup>7</sup> Idem, pp. 4-6.

<sup>8</sup> Idem, p. 6.

<sup>9</sup> Idem, pp. 6-10.

een prijs die zich focust op glas in de kunst tegelijkertijd afstand doet van het materiaal en een bestaand begrippen apparaat. De 'oude' begrippen als *Studioglas* en *Glaskunst* voldoen blijkbaar niet meer. Maar welke begrippen zijn dan wel passend en waarom? In deze masterscriptie onderzoek ik het gebruik van glas als artistiek medium in de hedendaagse kunst. Specifiek richt ik mij op het hoe en met welk doel hedendaagse kunstenaars glas in hun kunst gebruiken en wat het toevoegt aan de betekenis van hun werk en oeuvre. In deze scriptie zal ik ook ingaan op de ontwikkelingen die het glas in de kunst het afgelopen millennium heeft doorgemaakt. Dit ook ten opzichte van de ontwikkelingen buiten de glaskunst. Dit doe ik omdat glaskunst zich op een hele andere wijze heeft ontwikkeld dan de interdisciplinaire hedendaagse kunst en om het perspectief van glas in de kunst te kunnen duiden.

### **Status Questionis**

Een van de eerste en meest opvallende aspecten waar ik zelf tegen aan liep in de voorbereiding van dit onderzoek is dat er heel veel is geschreven over glas, maar dan vooral over glas in de toegepaste en decoratieve kunst. Er zijn wel veel monografieën en uitvoerige tentoonstellingscatalogi geschreven over een groot aantal kunstenaars die in mijn onderzoek naar voren komen als Roni Horn, Maria Roosen en Anselm Kiefer. De link tussen hun werk en het gebruik van glas wordt vaak maar summier besproken en deze informatie heb ik echt bij elkaar moeten zoeken en daar veel artikelen voor geraadpleegd. Er is dus wel informatie te vinden over kunstenaars die met glas werken maar de link tussen specifieke hedendaagse kunstwerken en glas lijkt enigszins te ontbreken in de literatuur. Ook worden er, wanneer over glas in de kunst geschreven wordt, allerlei begrippen gebruikt die weinig of niet gedefinieerd worden. Want wat is glaskunst of een glaskunstenaar nu precies? Regelmatig kwam ik in de literatuur het begrip studioglas of glaskunst tegen of werd gepraat over de studioglas beweging. Wat betekenen deze begrippen nu precies en hoe verhoudt het studioglas of kunstglas zich tot glas in de hedendaagse kunst? Om deze vragen te onderzoeken heb ik met name gebruik gemaakt van het boek *De Bernadine de Neeve-prijs 2011* waar in wordt gegaan op hoe het hedendaagse kunstdiscours van glas weer te geven en welke criteria er gebruikt worden om kunstenaars te nomineren die op een vernieuwende wijze werken met glas. Daarnaast was *Broken Glass – Glas in kunst en architectuur* (2005) van Wolfgang Becker een boek dat niet alleen ingaat op het gebruik van glas in de kunst maar ook, wel beknopt, ingaat op betekenis van moderne en hedendaagse kunstwerken met glas. Becker probeert in het boek vragen te beantwoorden als; Wat heeft glas voor de kunsten betekend? Hebben de kunstenaars die een plek hebben in onze kunstgeschiedenis werken van glas geschapen? Zijn er eigenlijk wel vrije kunstenaars die met glas werken? Aan de hand van verschillende glastechnieken als vlak-, geblazen-, gegoten- en gebogen glas maar ook onder het kopje modellen, maquettes, paviljoens en monumenten bespreekt Becker voorbeelden van kunstenaars die het materiaal in hun kunst gebruikt hebben. Hij omschrijft de werken echter niet of zeer summier en bespreekt ze maar kort. Hij heeft een verzameling voorbeelden van kunstenaars die zich met glas bezighouden en concludeert dat er veel werken zijn

die laten zien hoe hedendaagse beeldende kunstenaars ambachtelijke vaardigheden als glasbehandeling, glasgieten en glasblazen gebruiken om hun voorwerpen te vervaardigen. Maar Becker geeft aan vooral werken te hebben besproken die de brekingen van de werkelijkheid, de misleidingen, de illusies tonen die aan glas gekoppeld zijn. In het boek wordt ook studioglas besproken, het ontstaan en de betekenis voor de kunst. Bij de beschrijving in mijn scriptie van glas in de kunst en het definiëren van het begrippen apparaat heb ik veel aan deze boeken gehad. Ook heeft het boek *Broken Glass* duidelijke voorbeelden geleverd van kunstenaars in de moderne en hedendaagse kunst die glas gebruikten. Andere boeken met essays die de link tussen hedendaagse kunst en glas leggen zijn *Glasstress* (2009) en *Glasstress 2011*. Vooral de essays van Adriano Berengo die schrijft over zijn motivatie om *Glasstress* te organiseren en het artikel van Tina Oldknow, een Amerikaans kunsthistorica en hoofd conservator modern glas in het Corning Museum of Glas, die kort de ontwikkeling van studioglas naar gebruik van glas in de hedendaagse kunst bespreekt zijn bruikbaar. Deze laatste twee essays zijn samen met de boeken *The history of Glass* (2000) van Dan Klein en Ward Lloyd en *Glas(s)- Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969-2009* (2009) van Titus M. Eliens en Caroline Prisse zeer bruikbaar geweest om de ontwikkeling van de glaskunst vanaf het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw tot heden in kaart te brengen. Het eerste boek geeft heel duidelijk de ontwikkeling van het glas door de eeuwen heen weer en bespreekt hoe de studioglas beweging opkomt. Het tweede boek was zeer bruikbaar voor mijn onderzoek omdat het in gaat op de ontwikkeling van Vrij glas maar bovenal omdat Saskia Monshouwer in het hoofdstuk *A Glass key to open the sky* ook de connectie tussen glas en beeldende kunst en de ontwikkeling van glas in de kunst ten aanzien van de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst bespreekt. Ze vergelijkt de ontwikkelingen in het glas weliswaar met de ontplooiingen van de Glasafdeling van de Rietveld Academie maar zet ook de algemene ontwikkelingen in de beeldende kunst tegenover het gebruik van glas in de kunst.

Het doel van deze scriptie is om verschillende artistieke strategieën en concepten bloot te leggen rondom het gebruik van glas in moderne en hedendaagse kunst. Met hedendaags wordt hier een periode van zo'n 50 jaar tot het heden bedoeld. Al zal in het derde hoofdstuk een basis gelegd worden met het bespreken van het veel oudere glaswerk *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23) meestal het *Grand Verre* ofwel het *Grote Glas* genoemd, van Marcel Duchamp (1887-1968) en diens functie afgelopen eeuw als belangrijke inspiratiebron voor vele kunstenaars. Duchamp's *Grand Verre* kan wel als het eerste belangrijke moderne kunstwerk gezien worden waarin het materiaal glas een grote rol speelde en die in de moderne en ook hedendaagse kunst nog steeds zijn sporen achterlaat. Voor het bespreken van het werk van Duchamp heb ik veel gehad aan het boek *Marcel Duchamp of de kunst om (niet) in herhalingen te vervallen* (1999) van Francis M. Naumann, hierin wordt aan de hand van Duchamp's monografie zijn werk in tijd en perspectief geplaatst. Daarnaast heb ik per kunstenaar vele informatiebronnen geraadpleegd, welke vermeld staan op de bijgevoegde literatuurlijst.

## Structuur en onderzoeksvraag

Door middel van literatuuronderzoek bekijk ik wat de verschillende interpretaties, motivaties en intenties zijn van de hedendaagse kunstenaars die het medium glas gebruiken in hun werk. In het eerste en tweede hoofdstuk wordt het begrippenapparaat rond glas in de kunst uitgediept, de ontwikkeling van glas in de kunst beschreven en een link gelegd naar de algemene hedendaagse kunstpraktijk. Het derde hoofdstuk start met de uitwerking van het glazen meesterwerk van Marcel Duchamp (1887-1968) en daarop volgen de glazen werken van gevestigde moderne kunstenaars Gerhard Richter (1932), Joseph Beuys (1921-1986) en Joseph Kosuth (1945). Glas en kunst concept vinden hier voor het eerst in de moderne kunst een bewuste samensmelting. Deze werken worden als voorbeeld genomen voor een inleiding in gebruik van glas in de moderne kunst en het onderzoek naar gebruik van glas in de hedendaagse kunst. Ik zal in deze scriptie onderzoeken welke betekenissen glas geeft aan hedendaagse kunstwerken. In dit onderzoek zijn 8 kunstenaars opgenomen onderverdeeld in vier paragrafen om tussentijdse conclusies te kunnen trekken en overzicht te behouden. In de catalogus van de tentoonstelling *Broken Glass* is gekozen is voor een inhoudelijke structurering van het bespreken van de kunstwerken per glastechniek.<sup>10</sup> Besloten is om deze indeling in dit onderzoek niet toe te passen. De techniek waarin het glas verwerkt is, is van minder groot belang als een concept van een werk in samenhang met het gebruikte materiaal en het oeuvre van de kunstenaar. De gebruikte technische middelen zullen pas in de bespreking van de casus, indien van belang, aan bod komen. De oeuvres van de kunstenaars worden kort geanalyseerd en persoonlijke ideeën, intenties en motivaties beschreven om glas in hun kunst te gebruiken. De kunstenaars die in dit onderzoek zijn opgenomen zijn: Maria Roosen (1957), Bernard Heesen (1958), Dan Graham (1942), Anselm Kiefer (1945), Nathalie Djurberg (1978), Pipilotti Rist (1962), Roni Horn (1955) en Koen Vanmechelen (1965). Ik heb voor deze kunstenaars gekozen omdat ze glas bewust als artistiek middel inzetten. Daarnaast is de selectie van de besproken hedendaagse kunstenaars en hun werk ook gebaseerd op hun internationale aanzien en bekendheid en kwaliteit die bevestigd wordt door het opnemen van hun kunst in belangrijke collecties en het tentoonstellen in 'grote' musea en biënnales van internationale allure. Een enkele keer wordt een uitstap gemaakt naar een werk of kunstenaar die niet zozeer tot het internationale framework behoort maar gewoonweg duidelijke voorbeelden geeft en het beeld van glas in de hedendaagse kunst verbreedt en verduidelijkt en een werk een zekere vernieuwing en toevoeging zou kunnen zijn aan het bestaande discours in de glaskunst. In het laatste concluderende hoofdstuk 5 wordt met alle voorafgaande tussentijdse conclusies een antwoord gegeven op de geformuleerde onderzoeksvragen.

---

<sup>10</sup> Wolfgang Becker e.a. *Broken Glas, Glas in kunst en architectuur*, Keulen 2005, p. 5.

**De hoofdvraag van deze masterscriptie luidt:**

- Op welke wijze en met welk doel wordt glas in verschillende artistieke strategieën en concepten toegepast als artistiek medium in de eigentijdse kunst?

**De deelvragen die per kunstenaar worden beantwoord zijn:**

- Welke rol speelt het materiaal glas in het oeuvre van de hedendaagse kunstenaar en hoe is het glaswerk te plaatsten tegenover het andere werk in het oeuvre van de kunstenaar?

- Wat is de intrinsieke motivatie en intentie per kunstenaar om glas te gebruiken in hun werk en hoe wordt dit vertaald in de kunstwerken?

- Wat is de conceptuele toegevoegde waarde van het materiaal glas in het werk?

- Wat betekent het gebruik van glas in het werk voor de beleving en waardering van het werk?

- Hoe is het glaswerk te plaatsten tegenover de ontwikkeling in de glaskunst en de bestaande hedendaagse kunst?

Om tot beantwoording van de hoofdvraag te komen worden in de eerste drie hoofdstukken de volgende deelvragen beantwoord:

- Welke ontwikkelingen heeft het glas m.b.t. toepassing in de kunst doorgemaakt vanaf 1900 tot heden? (hfst 1)

- Hoe heeft de glaskunst zich ontwikkeld in vergelijking met de moderne en hedendaagse kunst? (hfst 2)

- Wat is de betekenis van het werk en welke rol speelt het materiaal glas in Le Grand Verre van Marcel Duchamp? (hfst 3)

## Hoofdstuk 1: Glas en kunst

In dit hoofdstuk bespreek ik de ontwikkeling en het gebruik van glas door de eeuwen heen. Het is van belang om dit te bespreken omdat glas een geheel eigen ontwikkeling door heeft gemaakt die niet te vergelijken is met bijvoorbeeld de schilder- of beeldhouwkunst. Deze ontwikkeling is ook tekenend voor het hedendaags gebruik van glas in de kunst en voor het begrippenapparaat rond hedendaags glas. De ontwikkelingen die het glas door heeft gemaakt de afgelopen twee eeuwen is ook terug te zien in het gebruik en de betekenis van het werk van een aantal kunstenaars en daarom zal ik in hoofdstuk 4 soms terugverwijzen naar ontwikkelingen in hoofdstuk 1 en 2. Ik begin het hoofdstuk met een korte terugblik op de ontstaansgeschiedenis van glas en bespreek heel beknopt hoe het materiaal zich heeft ontwikkeld gedurende de eeuwen. Uitgebreider ga ik in op de ontwikkeling van glas vanaf de Tweede Wereld Oorlog omdat er dan grote veranderingen komen en de Internationale Studio Glas Beweging opkomt in de Verenigde Staten. Ook ga ik in op het huidige begrippen apparaat en de betekenissen hiervan.

### 1.1 De ontwikkeling van glas in de kunst, van ambacht en studiglas tot gebruik in de hedendaagse kunst

Glas wordt gemaakt van een mix van zand, kalk en een alkalisch materiaal als soda of potas. Deze basisingrediënten zijn vanaf de bronstijd eeuwenlang hetzelfde gebleven tot de toevoeging van mangaanoxide in de vijftiende eeuw die het glas voor het eerst niet meer groenig of bruinig maar echt kristalhelder maakte en loodoxide in de zeventiende eeuw wat het glas extra schittering gaf. Wanneer het verhit wordt vormt deze mix van ingrediënten een zachte en vervormbare massa en kan door middel van verscheidene technieken vele vormen aannemen. De homogene massa die gevormd wordt door het smelten en daarna afkoelen heeft in tegenstelling tot de meeste materialen als metalen geen kristallijne structuur. De moleculaire structuur van glas is overeenkomstig met die van een vloeistof. Wanneer glas afkoelt wordt het hard maar er ontstaat geen netwerk van in elkaar grijpende kristallen. Dit is de reden dat glas zo makkelijk breekt en waarom het materiaal heel langzaam af moet koelen na het vervaardigen om stress in het glas te voorkomen en het materiaal bestendiger te maken. Scheikundig gezien is glas een verzamelnaam voor een stof geproduceerd van een oneindig aantal recepten. Al bevatten de meeste glaswerken dezelfde basisingrediënten, de term glas refereert niet naar een specifieke scheikundige verbinding. De verschillende typen glas hebben verschillende scheikundige composities en daarom ook allerlei chemische en fysische eigenschappen. Als resultaat hiervan heeft het materiaal vele toepassingsmogelijkheden, van lenzen en laboratorium instrumenten tot architectuur en wetenschap. Sommige typen glas zijn vooral geschikt voor ruiten of geslepen kristal anderen kunnen gesponnen worden tot dunne vezels of gevormd tot hitte schilden van bijvoorbeeld ruimtevaartuigen.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Dan Klein, Ward Lloyd, *The history of Glass*, Londen 2000, p.9.



### Glas door de eeuwen heen in resumé

Dat glas ruim toepasbaar is in praktische zin is duidelijk, dat zien we alleen al aan ons dagelijks leven, de vensters in het huis, de spiegel in de badkamer, de theeglazen waaruit we drinken of de lampen die onze ruimten verlichten. Niet alleen praktisch, maar ook decoratief, was glas al vele eeuwen geleden, de plaats en tijd waarin de ontdekking van het glas plaatsvond is niet zeker maar de eerste industrie waar kleine artikelen van glas werden geproduceerd dateert van het bronzen tijdperk in het midden van het derde millennium voor Christus in Mesopotamie, het huidige Irak en Syrië. Ook in Egypte werd onder leiders als farao's Thoetmosis III (ca. 1470 -1425 v.Chr.) en Ramses II (ca. 1300-1213 v. Chr.) een glasindustrie opgezet. Al zo'n 3000 jaar voor Christus werd glas dus al gebruikt voor het vervaardigen van verschillende soorten objecten als kralen en hangers soms met afbeeldingen van gezichten en hoofden van goden en godinnen zoals glazen *Gezichtskralen* uit de vijfde en vierde eeuw voor Christus (afb. 2). Ook werd het glas om kleine mallen van klei gesponnen waardoor de eerste gekleurde vaasjes ontstonden zoals blauw met gele *Fles* (afb. 3) of ze maakten muurdecoraties van glasmosaïek.<sup>12</sup>



Afb. 2. *Gezichtskralen*, 5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup> eeuw voor Christus, h. 2-3 cm, glas, Oost middellandse zee gebied of Carthago, Museum voor Oudheden, Leiden.

De techniek van het glasblazen met een blaaspijp werd in de laatste helft van de eerste eeuw voor Christus uitgevonden, waarschijnlijk in de Syrische-Palestijnse regio. De technieken werden al snel over het hele Romeinse rijk verspreid en in het eerste millennium werd het glasblazen onder de Romeinen zelfs al een industrieel proces. Werkplaatsen waar in mallen werd geblazen en productieglas werd vervaardigd waren rond het hele mediterrane kustgebied te vinden zoals de malgeblazen *Flessen in vorm van vis en druiventros* uit de 1<sup>e</sup> tot 3<sup>e</sup> eeuw na Christus (afb. 4).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Idem, p. 10.

<sup>13</sup> Idem, pp. 12-15.



Afb. 3: *Fles*, glas, 12,7 cm x 8 cm, Egypte 1550 v.Chr. tot 1186 v.Chr., Victoria and Albert Museum, Londen.

Door de Romeinse expansiedrift verspreidde het glas zich over heel Europa en zelfs via de zijderoute richting Azië, overal ontstonden kleine industrieën die flessen, kannen, kommen, glazen en ander tafelgoed produceerden en in de middeleeuwen ook glas-in-lood ramen begonnen te maken voor kerken.



Afb.4: *Flessen in vorm van vis en druiventros*, malgeblazen glas, 1<sup>e</sup> tot 3<sup>e</sup> eeuw n. Chr., Romeins, 24 cm x 17.78, Gift van J. Piermont Morgan in 1917, The Metropolitan Museum of Art, New York.

De veruit grootste en meest bekende industrie in Europa is die van Venetië. De industrie in Venetië groeide tussen de twaalfde en veertiende eeuw zo snel en produceerde glaswerk van zo'n hoge kwaliteit dat Venetiaans glas rond 1500 de gehele Europese en Oosterse markt domineerde. In 1292 verplaatste de glasindustrie vanwege brandgevaar alle ovens van Venetië naar het naastgelegen eiland Murano wat ook vandaag de dag nog steeds een centrum van glasproductie is. De verfijnde glastechnieken als het *Filigraan Glaswerk* (1550-1600) (afb. 5) werden in de zestiende en zeventiende eeuw langzaam door andere Europese glasindustrieën overgenomen en verder ontwikkeld.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Idem, pp. 93, 108-111.



Afb. 5: *Filigraan glaswerk*, fles, schaal en kan, geblazen glas, zilver, emaille decoratie, variërende afmetingen, Venetië, Italië, ca. 1550-1600, Toledo Museum of Art, Toledo.

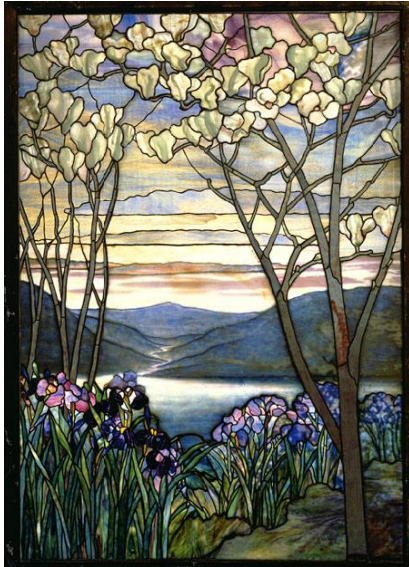
Eind zeventiende eeuw werd in Duitsland en de Bohemen potas aan het glas toegevoegd dat een nog stabiel glas creëerde dat goed kon worden geslepen en gegraveerd, de industrie floreerde met deze nieuwe uitvinding. Daarnaast kwam er begin achttiende eeuw een sterke groei in de industrialisatie en midden klasse, niet alleen in Europa en Azië maar ook vanuit Amerika kwam vraag naar hoog kwaliteit glas, vooral geslepen en rijk gedecoreerd glas werd gewaardeerd. Glasslijpers, graveerders en glasschilders werden erg belangrijk voor de glasproductie.<sup>15</sup> Het Venetiaanse glas was niet echt geschikt voor uitgebreid slijpwerk en de industrie ging niet mee in de grote populaire trend en vraag naar geslepen glas. De reputatie van Venetiaans glas had hier sterk onder te lijden.<sup>16</sup> In het begin van de negentiende eeuw zette de trend van geslepen en rijk gedecoreerd glas door. Al gauw werden nog meer nieuwe technieken uitgevonden en werd geëxperimenteerd met nieuwe kleuren, vormen en technieken. In Amerika werd rond 1820 een machine ontwikkeld om glas te persen, deze maakte het mogelijk om glas als massa product op de markt te zetten, een belangrijke stap in de glas industrie.<sup>17</sup> Eind negentiende eeuw vindt er een eerste omslag plaats in de glaswereld. Rond 1890 komt een internationale stijl op genaamd Art Nouveau, gekenmerkt door decoraties geïnspireerd op de natuur. Het gebruik van glas bleek goed aan te sluiten bij het concept van Art Nouveau en aanverwante stromingen als Art Deco en Jugendstil. Tegelijkertijd vonden er twee belangrijke innovaties in glastechnieken plaats; in Amerika gebruikte Louis Comfort Tiffany (1848-1933) glas-in-lood technieken om zijn beroemde lood-glas lampen en ramen bijvoorbeeld *Magnolia and Irises* (1908) (afb. 6) te maken die geïnspireerd waren op landschappen van buitenschilders en in Frankrijk werd het proces van pâte-de-verre (gemalen glaspasta versmolten als emaille) verfijnd en verbeterd om juweelachtige vazen en sculpturen te maken.

---

<sup>15</sup> Idem, pp. 145-146.

<sup>16</sup> Idem, p. 166.

<sup>17</sup> Idem, p. 169.



Afb. 6: Louis Comfort Tiffany, *Magnolia and Irises*, ca. 1908, glas-in-lood, 153 x 107 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Al deze combinaties van nieuwe technieken en nieuwe decoratieve uitdrukkingwijzen brachten rond de eeuwwisseling grote veranderingen in de glas industrie en glaskunstenaarschap. Tradities werden doorbroken en een Moderne beweging met meer originaliteit kwam op aan het begin van de twintigste eeuw.<sup>18</sup>

### **Glas in de eerste helft van de twintigste eeuw**

Met de eeuwwisseling kwam er meer creativiteit in glas. Glaswerk met ongekende technische complexiteit en virtuositeit, in het bijzonder van Emile Gallé (1846-1904) en Louis Comfort Tiffany hebben het concept van glas als medium samengebracht met artistieke expressie. Na de Eerste Wereld Oorlog werd deze traditie doorgezet en gedurende 1920 en 1930 experimenteerden kunstenaars met een grote variëteit van nieuwe stijlen en technieken. Door deze verandering kwam er een onderscheid tussen het object van glas als luxueuze interieur decoratie en een werk van glaskunst. Kunstenaars begonnen het materiaal te gebruiken als een expressief medium, net als olieverf op doek. Er kwam verschil tussen mooi ontworpen, dure, industrieel geproduceerde en in veelvoud geleverde werken en unieke eigen gevormde studio creaties. Dit verschil is bijvoorbeeld duidelijk te zien tussen werk van René Lalique (1860-1945) bijvoorbeeld *Druide* (1924) (afb. 7) , een Frans edelsmid en glaskunstenaar die voornamelijk werkte in Jugendstil en Art Deco stijl en had op zijn hoogtepunt een eigen fabriek met ruim 600 werknemers. En met een werk als *Small Bottle with Stopper* (1929) (afb. 8) van Maurice Marinot (1882-1960), een kunstenaar die zijn schildersezal inruilde voor de glasoven om als pionier zelf het glasblazen te leren en vazen te creëren met zijn eigen artistieke visie.

---

<sup>18</sup> Idem, p. 199.



Afb. 7: René Lalique, *Druide*, malgeblazen vaas, groen, 17.9 x 18.4 cm, Corning Museum of Glass, Corning.



Afb.8: Maurice Marinot, *Small Bottle with stopper*, 1923, 10,8 x 6 cm, Corning Museum of Glass, Corning.

De glasobjecten in het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw namen echter vaak nog wel de vorm aan van gebruiksobjecten, van schalen en vazen tot juwelen, ramen en lampen. De rol van glas in de context van decoratieve objecten wordt vanaf de jaren twintig echter overschaduwd door een nieuwe gebruik van het materiaal in de Internationale Modernistische stijl. Rond 1920 kwam er een nieuwe spirit in de architectuur en design die aansloot bij het Tijdperk van de Machine en het Modernisme. Glas en staal waren de hoofdingrediënten en functie ging voor vorm. De traditionele kijk op decoratie en stijl veranderde radicaal. Het Modernisme kwam als eerste op in Duitsland en Frankrijk, met Het Bauhaus en de groep Union des Artistes Modernes (UAM). Glas betekende voor de modernisten licht, ruimte en optimisme. De stijl genoot groot internationaal aanzien en in de Verenigde Staten werden futuristische ideeën gerealiseerd in de vorm van stalen wolkenkrabbers met glazen wanden en huizen van beton, staal en glas.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Idem, pp. 121-223.

## Glas na de Tweede Wereld Oorlog

Na de Tweede Wereld oorlog ging de glas industrie net als voorheen door met het produceren van glas voor huishoudelijk en industrieel gebruik. Door de heropbouw van Europa in de naoorlogse jaren was er een grote vraag naar architecturaal glas en mede hierdoor floreerde de glasindustrie en kwam er ruimte voor nieuwe ontwikkelingen. Tijdens de jaren '50 en '60 liep de economie in Europa zo goed dat er grote bedragen werden besteed aan verder onderzoek naar glas wat leidde tot de ontdekking van nieuwe materialen als hoog gehalte silicium glas dat zeer hitte bestendig is of 'glas keramiek' dat gebruikt werd in de ruimtevaart. Zo kwamen er ook grote doorbraken in massa productie methoden. Deze nieuwe technische ontwikkelingen hebben ook bij de ontplooiing van decoratief glas geholpen want veel grote glasfabrieken hadden naast hun industrie ook een studio afdeling waar glas gemaakt werd door een team vakmensen. Deze studio's produceerden vooral designglas, in de jaren '40, '50 en '60 werden verscheidene kunstenaars, ontwerpers en architecten meestal van buiten de glaswereld, gevraagd om kunstobjecten te ontwerpen voor vooruitstrevende glaswerkplaatsen en fabrieken in Zweden, Nederland, Finland, Tsjechië en Italië. De ontwerpen werden geblazen of gegoten door bedreven vakmensen en geëxposeerd op internationale kunst- en design exposities. Een voorbeeld hiervan is de glasstudio *La Fucina Degli Angeli* in Murano bij Venetië, opgezet in 1950, waar sculpturen werden gemaakt die ontworpen waren door enkele van de grootste namen uit de moderne kunst als Marc Chagall (1887-1985) bijvoorbeeld *Fantasia Anfora e Cavallo* (1954) (afb. 9), Pablo Picasso's (1881-1973) *Centauro* (1954) (afb. 10), Hans Arp (1886-1966), Henry Moore (1898-1986), Jean Cocteau (1889-1963) en Max Ernst (1891-1976).



Afb. 9: Marc Chagall en Egidio Costantini, *Fantasia Anfora e Cavallo* (*Fantasie Vaas en Paard*), 1954, glas, Fucina degli Angeli, Murano, Italië, afmeting en bewaarplaats onbekend.

Een ander voorbeeld is Steuben Glass Inc., een glasfabriek in de Verenigde Staten met ook een eigen glasstudio, die vanaf 1945 glascollecties produceerde en met vernieuwende ontwerpen en experimenten kwam die waren ontworpen door designers van buiten de glaswereld. Ook buiten de fabrieken om probeerde een handvol individuen in Europa en Amerika te experimenteren met een variëteit van glastechnieken om hun ideeën in het medium uit te drukken. Vooral in Scandinavische

landen waren er vanaf de jaren '50 ontwerpers die opgeleid werden tot glasbewerkers en daarna als ambachtslieden-designers eigen werk maakten voor de Scandinavische glasfabrieken. Dit was een ontwikkeling die grote veranderingen bracht en in de jaren '60 mede de aanzet was tot de Studio Glas Beweging.<sup>20</sup>



Afb. 10: Pablo Picasso en Egidio Costantini, *Centauro*, 1954, glas, Fucina degli Angeli, Murano, Italië, afmeting en bewaarplaats onbekend.

Tot de jaren '60 was glasproductie toch voornamelijk een industriële aangelegenheid en het glaswerk werd door vakmensen gemaakt. Er werd door ontwerpers een design op papier gemaakt en door een team van expert ambachtsmensen uitgevoerd in glas. Het materiaal bood niet zoals bijvoorbeeld verf, krijt, marmer of hout al eeuwenlang de gelegenheid aan kunstenaars om het in een eigen atelier te vervaardigen en ermee te experimenteren. Glas ging in de eerste helft van de twintigste eeuw mee met de stromingen van het moment, maar bleef de vorm van toegepaste kunst houden. Vanaf 1960 komt er een fundamentele verandering in de attitude ten aanzien van de glaskunst en ook het ambacht van glas maken. De aanleiding hiertoe was een achtdaagse workshop die georganiseerd werd door de Amerikaanse keramist Harvey Littleton (1922) en professor op de Universiteit van Wisconsin en Dominick Labino (1910-1987) een in glas gespecialiseerde wetenschapper die werkte voor de Johns-Manville Fibre Glass Corporation. Samen gaven ze met geïmproviseerde glasovens in een kleine studio van het Toledo Glasmuseum aan acht studenten een workshop (afb. 11 en 12). Hij was gespecialiseerd in het gebruik van keramiek net als zijn studenten maar Littleton wilde graag dat glas net als keramiek een medium zou worden voor de individuele kunstenaar. Ze werkten puur instinctief met het glas en door gebrek aan technische vaardigheden werd er weinig 'kunstzinnig' glas gemaakt maar toch werd de workshop als een succes ervaren.

---

<sup>20</sup> Idem, pp. 243-247.





Afb. 11: (Links) Harvey Littleton aan het werk tijdens de Toledo workshop (1962). (Rechts) Dominic Labino tijdens Toledo workshop (1962).

Dankzij de workshop werd het initiatief genomen om een nieuwe kleine glasoven te ontwikkelen die geschikt was om in de omgeving van een studio of klaslokaal te plaatsen en er werd passend gereedschap en glas ontwikkeld. Littleton startte op de Universiteit van Wisconsin het eerste studio-glas programma in de Verenigde Staten en al gauw volgden vele andere universiteiten. Deze verandering zorgde onder andere voor de opkomst van opleidingen waar glastechnologie en glas-artisticiteit op hoog niveau kon worden gegeven. Vandaag de dag zijn er in Amerika alleen al ruim 100 Universiteiten waar cursussen glasblazen worden gegeven.<sup>21</sup> Een nieuwe generatie kunstenaars raakte zo geïntrigeerd door het glas en de nieuwe mogelijkheden. In Europa was de Duitser Erwin Eisch (1927) degene die als een van de eersten in Europa de mogelijkheden van glas zag en zijn eigen studio opzette. Hij wordt ook wel gezien als de oprichter van het Studio Glas in Europa en zag grote veranderingen. Eisch wilde afstappen van de traditionele vormen en vrij met het glas werken:<sup>22</sup>

*“The Art Nouveau glass-artists were concerned primarily with vessel forms... but for me a vessel can not serve as an artistic point of departure; my primary concerns are pure three-dimensional form, glass as a medium for expression, and art for its own functional sake.”<sup>23</sup>*

Hoewel de Studio Glas Beweging plaats gevonden heeft in een handvol instituten in Groot Brittannië, Nederland, Duitsland en Australië bleven andere landen als Zweden, Tsjechië en Italië vooral werken met het al eeuwen bestaande systeem van leerling-gezel-meester in de fabrieken en veranderde er weinig. Toch kwamen ook uit deze landen in de jaren '70, '80 en '90 getalenteerde vakmensen als Lino Tagliapietra (1934) uit Italië en Anne Wolff (1937) uit Zweden of Frantisek Vizner (1936) uit

<sup>21</sup> Idem, pp. 262-265.

<sup>22</sup> Blanche Craig e.a. *Contemporary Glass*, Londen 2008, p.12.

<sup>23</sup> Klein 2000 (zie noot 11) p.265.



Tsjechië die naar Amerika afreisden om in verscheidene studio's vrij werk te maken, hun technieken en expertise te delen in masterclasses en op glassymposia. Vanuit Amerika was er een grote vraag naar technische kennis en de pioniers van de Studio Glas Beweging moesten van de basis af opgeleid worden. Tijdens de eerste jaren van de Studio Glas Beweging zie je dat veel kunstenaars vooral breken met de symmetrie en traditionele vormen. Er werden vooral veel dikwandige organische vormen gemaakt. Maar in de jaren '70 is het veld van Studio Glas in Amerika al zo groot geworden en de vaardigheden van velen zo verbeterd dat er verschillende glaskunstenaars zijn, kunstenaars die zich alleen met glas bezig houden, die zich weer focussen op oude in de tijd gewaardeerde technieken. Een voorbeeld zijn Paul Marioni (1941) en zijn zoon Dante Marioni (1964). Paul was een van de pioniers van de Studio Glas Beweging en maakte veelal zwaar, dik, sculpturaal, humoristisch glaswerk zoals *The Kiss* (2006) (afb. 12). Terwijl zijn zoon Dante Marioni zich in navolging van Lino Tagliapietra de traditionele Venetiaanse technieken eigen heeft gemaakt zie bijvoorbeeld zijn werk *Red and Yellow Acorn* (2007) (afb. 13). In zijn werk combineert hij deze verfijnde glasblaas technieken met zijn eigen stoutmoedige Amerikaanse visie en mogelijkheden die het Studio Glas hem bieden en is teruggestapt naar vaas, schaal en beker vormen.

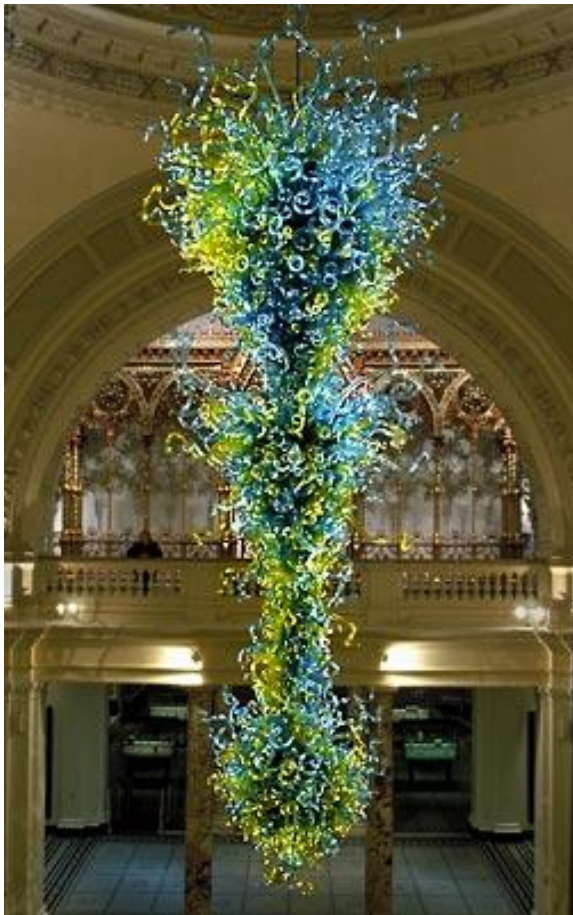


Afb. 12: Paul Marioni, *The Kiss*, 2006, gegoten glas, 10 x 38 x 23 cm, bewaarplaats onbekend.



Afb. 13: Dante Marioni, *Red and Yellow Acorn*, 2007, geblazen glas, afmetingen onbekend, Dante Marioni.

De opkomst van verfijndere technische vaardigheden in het glas bracht een meer complex landschap dan in de vroege dagen van het Studio Glas toen men vooral de verbintenis wilde leggen tussen de rol van kunstenaar en maker. Het is de afgelopen dertig jaar ook voor vele zeer vakkundige glasblazers gewoon geworden om voor andere glaskunstenaars te werken. Een goed voorbeeld is Dale Chihuly (1941) een Amerikaanse glasblazer en een van 's werelds meest bekende glaskunstenaars. Hij begon bij de opkomst van de Studio Glas Beweging zelf als glasblazer maar wist zijn werk van geblazen assemblage kunst in de loop der jaren zo goed in de markt te zetten dat hij nu maar liefst 90 vakmensen in dienst heeft in zijn bedrijf. Een van zijn enorme kroonluchters hangt in het Victoria and Albert Museum in Londen *V&A Rotunda Chandelier* (2001) (afb. 14). Ook hedendaagse kunstenaars als Robert Rauschenberg (1925-2008) of Jim Dine (1935) kozen er voor werk uit te laten voeren bij een studio door technisch bedreven glaskunstenaars. Dit heeft er mede voor gezorgd dat glas kunst ook in musea tentoongesteld werd en tegelijk bracht het ook het gevoel van afscheiding tussen glas als zogenoemd ambacht versus beeldende kunst.<sup>24</sup>



Afb. 14: Dale Chihuly, *V&A Rotunda Chandelier*, 2001, geblazen glas en staal, afmeting onbekend, Victoria and Albert Museum Londen, Dale Chihuly.

---

<sup>24</sup>Andrew Page, 'A history of Sculptural expression in Glass', in: Blanche Craig, *Contemporary Glass*, Londen 2008, pp. 10-15.

## 1.2 Hedendaagse kunst met glas en definitiebepaling: Glaskunst, glas in de hedendaagse kunst en studioglas

Andrew Page, de hoofdredacteur van het blad *Glass Quarterly*, schrijft in *A History of Sculptural Expression in Glass* dat Glaskunstenaars in Amerika, net als veel kunstenaars die met keramiek werken, hard hebben moeten strijden voor acceptatie in de kunstwereld. De hedendaagse kunstwereld geeft, zo schrijft hij, nog altijd blijk van argwaan tegenover een intense focus op het materiaal. Kunstenaars die met het medium glas werken moeten vaak vooroordelen overwinnen dat hun werk niet alleen op experiment met het materiaal gebaseerd is maar ook conceptueel rijk is. In Amerika is sinds de jaren '90 een uitgebreid netwerk ontstaan van galeries die gespecialiseerd zijn in kunst gemaakt van glas. Deze galeries bestaan naast 'gewone' kunstgaleries. In Europa is de glasmarkt minder ver ontwikkeld. Ondanks het gebruik van glas door bekende kunstenaars lijkt het materiaal vast te zitten aan de reputatie van het ambachtelijke en toegepaste kunst.<sup>25</sup> Dit onderstreept ook Tina Oldknow, conservator Modern Glas van het Corning Glass Museum in haar artikel *Recasting Glass*. Ze schrijft het artikel naar aanleiding van de tentoonstelling *Glasstress 2009* en ziet de expositie als een nieuwe stap in de ontwikkeling van de glas; naast glaskunst zijn er steeds meer kunstenaars die een uitstap maken in glas. Ze vindt het interessant dat in de *Glasstress 2009* expositie kunstwerken tentoongesteld worden van kunstenaars van buiten de studio glas gemeenschap. Vooral als gekeken wordt naar de ontwikkeling van glas als een materiaal voor de kunst. Het moedigt de discussie over de relatie tussen het werk van Studio glaskunstenaars, die glas als primair medium gebruiken, en anderen- beeldhouwers en installatiekunst makers van buiten de kunstwereld- die het incidenteel gebruiken. Sinds de jaren zestig is er een eenzelfde spanning tussen de wereld van design, gerepresenteerd door design- georiënteerde industriële glasfabrieken; en ambacht, gerepresenteerd door individuele Studio glaskunstenaars; en hedendaagse kunst, gerepresenteerd door kunstenaars die werken met een hele verscheidenheid aan materialen. Volgens Oldknow komen in de laatste jaren artistieke ideeën van design, ambacht en beeldende kunst steeds vaker samen en levert dit hernieuwde energie in de meer conservatieve velden van ambacht en glas design. Maar toch blijft nog steeds in veel gevallen van glas in kunst, en vooral sculptuur, dat het alleen gewaardeerd wordt door hedendaagse kunstkeners wanneer het gemaakt is door een kunstenaar die komt van buiten de glas wereld en niet wanneer een kunstenaar het glas als primair materiaal gebruikt.

De tentoonstelling *Glasstress 2009* is georganiseerd als zijdelings evenement van de Venetiaanse Biënnale, een hoog gewaardeerde aangelegenheid voor hedendaagse kunst. Dit roept volgens Oldknow ook de volgende vragen op; kan het werk van Studio Glaskunstenaars succesvol tentoongesteld worden wanneer het de fysieke en intellectuele ruimte deelt met het werk van hedendaagse beeldhouwers en installatiekunstenaars die een uitstap maken in glas? Hoe gebruiken

---

<sup>25</sup> Idem, p. 11.

kunstenaars in *Glasstress* glas om hun ideeën weer te geven, en hoe overeenkomstig is dit, of verschillend, van de wijze waarop Studio Glaskunstenaars het materiaal benaderen? Zijn alle Studio Glaskunstenaars werkelijk meer conservatief of zelfs achterlijker dan hun collega's in de beeldende kunst? Oldknow is kritisch en zou het liefste zien dat *Glasstress* in plaats van een focus op hedendaagse kunstenaars van buiten de glas wereld meer een mix zou laten zien van sterke werken van gerenommeerde en opkomende kunstenaars van binnen en buiten de glaswereld zodat ze goed vergeleken kunnen worden. Glas is niet het enige medium dat onderhevig is aan marginalisering in de beeldende kunsten. Andere ambachtelijk- geïdentificeerde materialen als klei, hout en touw worden ook benaderd met achterdocht. Alleen in het geval van glas is er nog een extra laag van scepsis die te maken heeft met het materiaal zelf; het materiaal glas is moeilijk te begrijpen, kunst gemaakt van glas wordt vaak ondermijnd door de vergelijking met kitsch en soms wordt glas gezien als te mooi om serieuze kunst te zijn. Ook wordt glas soms bekeken als te licht, te glanzend en te keurig en wordt de transparantie van glas soms verbonden aan leegte in betekenis en oppervlakkigheid. Toch eindigt Oldknow haar uitzetting positief, omdat ze ziet dat de laatste twintig jaar steeds meer kunstenaars van buiten het Studioglas, met glas experimenteren. In de Verenigde Staten zijn er steeds meer glasstudio's open voor publiek en zijn studio glaskunstenaars in te huren om werk uit te laten voeren. Doordat steeds meer studio's hun faciliteiten te huur aanbieden krijgen meer en meer kunstenaars de mogelijkheid om te experimenteren met allerlei glastechnieken. Glas wordt dus steeds meer beschikbaar voor kunstenaars van buiten de glaswereld. Glas en het maken van glaswerk zal altijd een ambacht blijven omdat het materiaal technisch zo ingewikkeld is maar de toegankelijkheid van het materiaal verandert en zo hoopt Oldknow dat de integratie met de hedendaagse kunstwereld de aankomende jaren blijft groeien.<sup>26</sup>

### **Het begrippenapparaat van glas in de kunst**

Het onderscheid tussen glaskunst en glas in kunst wordt ook niet makkelijker gemaakt door het begrippenapparaat waar vaak gebruik van wordt gemaakt in de glaswereld. Al tijdens de inleiding van deze thesis blijkt er in de discussie rondom de Bernadine de Neeveprijs dat er sprake is van een discrepantie in het gebruik van begrippen als Studio Glas of Glaskunstenaar. Deze begrippen plaatsen een kunstwerk gemaakt van glas blijkbaar meteen in een kader; het is glaskunst. Maar toch worden de begrippen nog steeds in veel literatuur over glas in kunst gebruikt. Eén van de grootste glasmusea ter wereld, het *Corning Museum of Glass* in de Verenigde Staten heeft een woordenboek geschreven met begrippen die veel gebruikt worden in glas. De volgende twee begrippen worden ook overgenomen voor deze thesis: Een begrip als *Studio Glas beweging* wordt als volgt uitgelegd:

*Een beweging die begon in de Verenigde Staten in de jaren zestig en zich over de wereld heeft verspreid. Het wordt gekarakteriseerd door de snelle stijging van het aantal glaskunstenaars die niet verbonden zijn met fabrieken maar werken met heet glas in hun eigen studio's.*

---

<sup>26</sup> Tina Oldknow, 'Recasting Glass', in: Adriano Berengo e.a. *Glasstress 2009*, tent. cat. Vicenza, pp. 49-51.

*Harvey Littleton en Dominick Labino hebben met hun ontwikkelingen in 1962 van een kleine oven en makkelijk te smelten glas de opkomst van onafhankelijke glaskunstenaars mogelijk gemaakt.*

En het *begrip Studio Glas* is volgens het Corning Museum:

*Een term die vanaf de jaren zestig gebruikt wordt om unieke of gelimiteerde-editie objecten van glas die ontworpen en gemaakt zijn in een studio of soms een fabriek en meestal gemaakt zijn door dezelfde persoon.<sup>27</sup>*

Dit zijn eigenlijk twee vrij eenduidige begrippen maar leggen tegelijkertijd een stempel op al het glas dat gemaakt wordt in een studio. Want al het glaswerk dat gemaakt wordt in een studio krijgt de term Studio Glas en wordt automatisch gelieerd aan de Studio Glas beweging en de hierbij aansluitende termen glaskunst en glaskunstenaar. Een glaskunstenaar is een kunstenaar die zich voornamelijk bezighoudt met glaskunst maar er zijn ook kunstenaars die glas slechts sporadisch gebruiken in hun kunst, hun werk laten maken in een studio maar geen glaskunstenaar zijn.

Glas dient in de hedendaagse kunst als een medium waarin een kunstenaar graag zijn of haar ideeën vorm wil geven. Het materiaal staat voor veel kunstenaars niet voorop maar de inhoud van een werk. Voor de meeste kunstenaars is glas slechts een van de vele materialen waarmee ze werken. Ze zijn waarschijnlijk slechts geïnteresseerd in bepaalde eigenschappen van glas: de vrijwel onzichtbare materialiteit, de breekbaarheid, de vloeistof, de alledaagsheid of de kostbaarheid. De term *Glaskunst* is een definitie die bij het sporadisch gebruik van glas in de hedendaagse kunst niet aansluit. Het komt niet vaak voor dat kunstenaars glas als materiaal centraal in hun werk stellen of eigen ovens en toebehoren aanschaffen voor hun atelier. Een kunstenaar die zich wel alleen maar met glas of in zijn of haar oeuvre grotendeels met glas bezighoudt zou dus wel een glaskunstenaar genoemd kunnen worden. Dit gegeven is in deze thesis ook van belang. Het alleen bespreken van een esthetische waarde van glas voegt natuurlijk niets toe. Daarom wordt in deze thesis het materiaal in combinatie met de inhoud van het werk en ideeën van de kunstenaar bestudeerd en bediscussieerd. Gemakshalve zal af en toe gebruik gemaakt worden van de term *glaskunst* om werken te duiden. Maar wanneer in deze thesis over *glaskunst* gesproken wordt dan gaat het om:

*Kunstwerken gemaakt met glas als belangrijkste artistieke medium, waar het materiaal en techniek vooropstaan, door een kunstenaar met een oeuvre dat alleen of grotendeels uit glas bestaat.<sup>28,29</sup>*

---

<sup>27</sup> Corning Museum of Glass website, glas-woordenboek: <<http://www.cmog.org/research/glass-dictionary/s#studio-glass-movement>> (24 maart 2013)

<sup>28</sup> Gerards-Nelissen, 2011 (zie noot 6) pp. 9-10.

In de omschrijving van de criteria voor nominatie van de Bernadine de Neeve prijs worden ook de begrippen *Glaskunst en Glas in de hedendaagse kunst* besproken. De prijs wordt niet langer uitgereikt aan een 'glaskunstenaar' maar aan een 'een beloftevol kunstenaar die een vernieuwende en verrassende kijk heeft op glas; glas als artistiek materiaal promoot en met zijn of haar werk een brug slaat tussen de discipline glaskunst en de interdisciplinaire hedendaagse kunst'.<sup>30</sup> Volgens de jury van de prijs heeft de glaskunst zich stormachtig ontwikkeld. Het *Studioglas* waar materiaal en techniek voorop staan bestaat nog steeds maar kunstenaars en ontwerpers stellen niet langer het materiaal voorop maar de inhoud. Volgens de jury is glas is slechts een middel waarin de kunstenaar zijn ideeën vorm kan geven en *Glaskunst* als zodanig bestaat niet meer.<sup>31</sup> Interessant dat een prijs die zich focust op glas in de kunst tegelijkertijd afstand doet van het materiaal en een bestaand begrippen apparaat. De 'oude' begrippen als *Studioglas* en *Glaskunst* voldoen blijkbaar niet meer. Voor deze thesis wordt de definitie van de Neeve-prijs overgenomen, *Glas in de hedendaagse kunst*:

*Werk van een beloftevol kunstenaar die een vernieuwende of verrassende kijk heeft op glas; glas als artistiek materiaal promoot en met zijn of haar werk een brug slaat tussen de discipline glaskunst en de interdisciplinaire hedendaagse kunst.*

Er wordt dus duidelijk getracht een scheiding tussen glaskunst en beeldende kunst op te heffen, ze worden één. De kunstenaars die in deze thesis besproken worden zullen op dit laatste criteria getoetst worden. Eerder is de geschiedenis van glas besproken en het begrippenapparaat, in het volgende hoofdstuk wordt verder ingegaan op de positie van glas ten aanzien van de moderne- en hedendaagse kunst.

---

<sup>29</sup> Becker, 2005 (zie noot 10) p. 19.

<sup>30</sup> Gerards-Nelissen, 2011 (zie noot 6) p. 6

<sup>31</sup> Gerards-Nelissen, 2011 (zie noot 6) pp. 4-10.

## Hoofdstuk 2: Een kunsthistorisch kader

In dit hoofdstuk ga ik verder in op de ontwikkeling van de glaskunst versus de ontwikkelingen in de moderne- en hedendaagse kunst. Zoals in hoofdstuk één bleek heeft het materiaal glas zich op een andere wijze gemanifesteerd in de kunst dan sommige andere materialen als verf of metaal.

Het wordt soms nog steeds gezien als een ambachtelijk materiaal en is pas sinds de jaren '60 dankzij de ontwikkelingen van het Studioglas langzaam toegankelijk geworden voor kunstenaars en ontwerpers. De ontwikkeling van glas in de kunst is niet parallel te leggen aan de ontwikkelingen in de moderne- en hedendaagse kunst maar er zijn wel een aantal opvallendheden en enkele bekende kunstenaars hebben zich er in de twintigste eeuw aan gewaagd. Daarnaast is er in Nederland de goed aangeschreven kunstopleiding Glas op de Rietveld Academie in Amsterdam. Een opleiding waar als enige kunstacademie in Nederland een glasoven staat en het materiaal blijkbaar wel een plaats heeft. Monshouwer beschrijft hoe het glas zich door de jaren heen heeft ontwikkeld op deze opleiding in verhouding tot de hedendaagse kunst.

### De ontwikkeling van glas in perspectief van de moderne en hedendaagse kunst

In het boek *Glass: Material Matters* schrijft Howard N. Fox over het gebruik van glas in de moderne en hedendaagse kunst. Fox gaat in op de connectie tussen het materiaal glas en kunst. Hij ziet het glas als een bijzonder materiaal met veel vormelijk potentieel en glas zou op ideale wijze passen bij de waarden en aspiraties in de moderne kunst en winst geeft op het gebied van innovatie. Fox legt uit dat moderne kunstenaars nieuwe industriële materialen als staal, plexiglas en beton in hun werk gingen gebruiken maar wel het glas links lieten liggen. Hij omschrijft het moment in de vroege 20<sup>e</sup> eeuw dat de Russische avant-garde overging tot modernistische radicale expressiewijzen.

Voorstanders van “nieuwe kunst voor een nieuw tijdperk” als Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner en Kasimir Malevich riepen op tot afzwering van traditionele opvattingen en werkwijzen. Hiermee samen kwam een moedige omarming van nieuwe abstracte kunstvormen en het gebruik van niet traditionele industriële materialen om deze kunst te kunnen realiseren. El Lissitzky bedacht monumenten die niet gemaakt waren van brons of marmer maar van staal; hetzelfde materiaal dat werd gebruikt om moderne wolkenkrabbers te bouwen. Tatlin gebruikte industrieel vervaardigde materialen als touw en katrollen in zijn constructies en onderschreef bedreven een industriële stijl. Zelfs de kubisten, veel minder vooruitstrevend en toegewijd aan de representatie van traditionele onderwerpen en thema's; bedachten de kunstvorm van collage en integreerden nieuwe materialen als krantenartikelen, theaterkaartjes en bedrukte oliedoeken in hun composities. Pevsner en constructivist sculptor Naum Gabo waren een van de eerste kunstenaars die plastic en roestvrijstaal in hun kunst gebruikten; vanaf 1970 gebruikte Donald Judd regelmatig beton, plexiglas en triplexhout in zijn minimalistische constructies. Maar over glas als primair medium was uitzonderlijk weinig te vinden in de mainstream moderne kunst. Tot de jaren 1970 en 1980 was alleen de befaamde

opvallende uitzondering het werk van Marcel Duchamp's (1887-1968) *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), ook bekend als het *Grand Verre* (afb. 15). Marcel Duchamp's het *Grand Verre* noemt Fox als de opvallende uitzondering. Verder wordt er volgens hem nauwelijks glas gebruikt in de moderne kunst maar naar de redenen hiervoor kan hij echter alleen gissen. Hij vermoedt dat de radicale moderne kunstenaars, met hun drang tot het letterlijke, niet illusionistische gebruik van materialen en hun wantrouw voor ornamenten –samen met hun vraag naar avant-gardistische vooruitgang – waarschijnlijk wekt het glas, met de kameleonachtige eigenschappen, de decoratieve geschiedenis en zijn onontkomelijke associatie met vroegere (vergane) glorie –van Venetiaans glas uit de Renaissance tot de Galerie des Glaces in het neoklassieke Paleis van Versailles, tot het Victoriaanse Crystal Palace – tegengesteld aan hun eigen intenties. Wat ook de reden is, het feit blijft dat tot vrij recent, kunstenaars die werken met glas en zij die werken met andere media nauwelijks elkaars territorium verkenden. Fox meent dat gedurende het grootste gedeelte van de moderne periode, de visuele kunstwereld zich stil hield of soms met grote woorden veroordelen uitsprak tegen de decoratieve kunstwereld, wiens praktijk vaak bespot werd als 'artsy' en 'craftsy' ofwel 'kunstig' en 'ambachtelijk'. En zo neigt de decoratieve kunstbranche van de hedendaagse praktijk er naar om hun tegenhanger te beschouwen als academisch en elitair.<sup>32</sup>



Afb. 15: Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), glas paneel, lood, verf, olie, stof, 277 x 177 x 8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

<sup>32</sup> Howard N. Fox, *Material matters*, tent. cat. (Los Angeles County Museum) Los Angeles, 2006, pp. 17-20.



Een verandering kwam volgens Fox door de Studioglas Beweging in de Verenigde Staten zoals ook beschreven is in hoofdstuk één van deze thesis. Deze beweging begon eind 1960 en begin 1970 op te komen rond personen als Harvey Littleton en Dale Chihuly. De doelstelling van de beweging was om de culturele hiërarchie tussen de beeldende kunst en decoratieve kunst op te heffen en het respect voor het unieke handgemaakte object terug te krijgen. De Studioglas Beweging heeft volgens Fox inderdaad geholpen om de waardering ten aanzien van hedendaagse glaskunst te verhogen, en hij meent dat in het laatste decennium glas een gevestigde reputatie heeft gekregen in het artistieke beroep. Werken in glas van belangrijke kunstenaars genereren betekenisvolle kritische en goedkeurende reacties en vormen de basis van opgemerkte particuliere en collectieve kunstcollecties. De “revolutie” van studio glas drie decennia geleden is nu een erkende geschiedenis. In de hier opvolgende alinea spreekt Fox zichzelf echter tegen in de bewering dat glas een gevestigde reputatie heeft gekregen in de hedendaagse kunst. Zo zegt hij dat nog steeds het wederzijdse wantrouwen blijft bestaan en sommige oude kaders de hedendaagse kunstpraktijk blijven verdelen. In de periode dat de kunstgeschiedenis zich verder heeft ontwikkeld van discussies over het “postmodernisme” tot zelfs “post-postmodernisme” tot een wereldwijde waardering voor de hedendaagse kunstbeoefening in allerlei soorten media, van traditioneel gemaakte objecten tot interactieve digitale vormen, en dit gedurende een periode dat zelfs de meest rigide nationale en ideologische grenzen in toenemende mate doordringbaar worden voor inwoners en aanhangers in alle kampen, lijkt het reactionair en doelloos om deze staat van apartheid te behouden. Fox ziet dus nog wel steeds een conservatieve tendens en tegenwerking ten aanzien van gebruik van glas in de kunst. In welke vorm of wijze hij dit ziet wordt niet beschreven en ook geeft hij geen duidelijke redenen of voorbeelden. Hij sluit het hoofdstuk af met een pleidooi voor grensverleggende kunst en creativiteit. Fox meent namelijk dat met zo veel kunstenaars die werken in glas, in stijlen die variëren van eigenzinnige decoratieve objecten tot conceptuele kunst tot installaties en architectuur, het verhelderend is om over de grenzen van de kaders heen te kijken en aansluiting en samenvloeiing te vinden met deze uiteenlopende vormen van creativiteit. Met andere woorden, Fox ziet grensvervaging in de hedendaagse kunst, bijna alles kan en mag. Hij is van mening dat met alle mogelijkheden en kwaliteiten die het glas te bieden heeft het materiaal ook als volwaardig in de kunst gezien moet worden.<sup>33</sup>

Een ander artikel dat wel uitgebreider ingaat op de ontwikkeling van glas in de hedendaagse kunst is *'A glass key to open the sky'* geschreven door Saskia Monshouwer (1962). Het artikel gaat over de toekomst van de glasafdeling van de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam in perspectief van de hedendaagse kunst. Besproken wordt hoe de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst de ontwikkeling van de glasafdeling en de docenten heeft beïnvloed. Deze kunstacademie is de enige in Nederland met een afdeling glas. De glasafdeling werd in 1966 opgericht nadat Sybren Valkema (1916-1996) het werken met glas op de academie had geïntroduceerd. Voorheen werd glas alleen

---

<sup>33</sup> Idem, pp. 20-21.

aan opleidingen onderwezen die aan fabrieken gekoppeld waren. Valkema gaf in Leerdam enkele jaren les en werkte in een traditie die in Nederland later bekend zou worden als Vrij glas. Hierbij ligt de nadruk op het blazen van glas en dan veelal in een eigen glasstudio. Vrij glas staat voor de emancipatie van het glasblazen als techniek, dus overeenkomstig met wat in de Verenigde Staten Studio Glas genoemd wordt. Vrij glas is verbonden met de Studio glas beweging die in de jaren zestig in de Verenigde Staten opkwam dankzij de ontwikkeling van een kleine glasoven die in een eigen atelier geëxploiteerd kan worden. Het Vrije glas kon buiten de grenzen van de fabriek gemaakt worden en dit zorgde voor een verschuiving richting de beeldende kunst. Monshouwer omschrijft beknopt hoe vanaf de jaren zestig het glas beïnvloed werd door de ontwikkelingen in de kunst. Zo zorgde het abstract expressionisme begin jaren zestig voor het ontstaan van glasobjecten die geïnspireerd waren door beeldbepalende elementen als beweging en kleur. Ze beschrijft ook hoe in de jaren zestig de introductie van glas aan de Rietveld Academie samenviel met een nieuw elan in de beeldende kunst. Kunstenaars als Yves Klein (1928-1962) en Wim T. Schippers (1942) vonden met hun werk aansluiting bij het gedachtegoed van Duchamp en stonden aan de wieg van nieuwe ontwikkelingen in de beeldende kunst als reactie op de mogelijkheden die de massacultuur en massamedia met zich meebrachten. Popmuziek, film, televisie en reclame vormden belangrijke inspiratiebronnen voor stromingen en bewegingen als Pop-art en Fluxus en nieuwe media als fotografie en video kregen een eigen plaats. Er kwam een discussie over de waarde van 'handschrift' en aan het maken van unica werd getwijfeld. Er ontstond grote aandacht voor de massacultuur die in eerste instantie esthetisch bepaald werd. Reclame is mooi, zo vond Andy Warhol (1928-1987) en Roy Lichtenstein (1923-1997) liet zien dat het stripverhaal als inspiratie voor zijn kunst kon dienen. Ze integreerden net als vele andere pop-art kunstenaars elementen uit de 'lagere' cultuur in de 'hogere' cultuur en lieten grenzen vervagen. Deze opvattingen vonden ook een plaats in het medium glas en er ontstond in navolging van de *camp* cultuur expliciete aandacht voor kitsch en barokke vormgeving.<sup>34</sup>

Glas werd volgens Monshouwer in de jaren tachtig een volwaardig medium en er ontstonden een aantal glasgalerieën en verzamelaars toonden belangstelling voor het vrije glas. Er waren nog meer fundamentele veranderingen. In navolging van Duchamp en de Dada beweging werden het persoonlijke handschrift, de schilderkunst en het idee van stijl bekritiseerd. Er kwam aandacht voor het concept in de kunst waar niet de drager (het canvas), de materiaalverwerking of (hand)vaardigheden voorop staan, maar het idee. De conceptkunst komt uit deze gedachtegang voort. Ook in de vormgeving kreeg conceptontwikkeling meer nadruk. Al was dit volgens Monshouwer in het glas echter weinig vernieuwend omdat bij de complexe, moderne productieprocessen de conceptontwikkeling in glas al sinds het Bauhaus een belangrijke rol speelde. Voor de oorlog werd door het Bauhaus al intensief nagedacht over de verschillende betekenislagen

---

<sup>34</sup> Saskia Monshouwer, 'A Glass Key to Open the Sky', in: *Glass, Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969-2009*, Zwolle, 2009, pp. 52-56.

van vormgegeven voorwerpen. Zo werden de interesses in moderne productieprocessen verbonden aan een socialistisch ideaal, met als resultaat een vormgeving die ging over kwaliteit en functie. In de jaren tachtig kwam ook de discussie op gang over kunst en samenleving. Er werd gezocht naar nieuwe verhoudingen, gediscussieerd over de maatschappelijke positie van kunst. Kunst moest echt zijn, niet in musea geïsoleerd en voor iedereen toegankelijk zijn. Performances en multiples gaven vorm aan deze gedachten. Multiples zijn machinaal vermenigvuldigde kunstwerken die een ideaal vertegenwoordigen van betaalbare kunst voor iedereen. Deze ontwikkelingen zijn volgens Monshouwer niet zozeer te zien in het glaswerk van deze tijd maar zullen later pas een rol spelen. Monshouwer geeft aan dat het lastig is de jaren tachtig samen te vatten vanwege de vele tegenstrijdigheden in de kunst. In de voortzetting van de Avant-Garde werd eerst het einde van de schilderkunst verkondigd en later het einde van de kunst. Concept werd steeds meer benadrukt en mede hierdoor vervaagden grenzen, de kunstenaar kon alles gebruiken, zelfs verschillende disciplines. Ook kwam er aandacht voor sociaal zwakkeren, andere culturen en globalisering was van invloed op de relatie die kunstenaars met de wereld aangingen. Een voorbeeld hierbij geeft Monshouwer dat Mieke Groot (1949) en Richard Meitner (1949), afgestudeerd aan de Rietveld Academie, deze trend volgden en in de jaren '80 een eigen glasatelier in Amsterdam vestigden. Meitner refereerde in zijn werk voornamelijk aan de Pop-art, zoals in zijn sculptuur *Wisdom* (1994) (afb. 16), en uit het werk van Groot sprak een zekere voorkeur voor een abstract geometrische optiek, zoals in het werk *Vase* (1999) (afb. 17). De kwaliteit en kennis van glastechniek stond in hun werk voorop. Ze volgden functionalistische principes van het Bauhaus: vorm volgt functie maar verbonden hun werk niet aan fabrieken of bedrijven. Het werk van Groot en Meitner neigde vooral naar vrije vormgeving. In 1980 werden ze de opvolgers van Sybren Valkema aan de Rietveld Academie en probeerden de opleiding te sturen naar een gevarieerde omgang met technieken en het materiaal glas. Ze probeerden te breken met het stigma van het vrije glas dat tot dan toe vooral aan het abstract expressionisme was gelieerd. Ze zochten naar nieuwe kennis en artistieke mogelijkheden en zochten aansluiting bij glaskunstenaars uit oude industriegebieden als Bohemen en Venetië. Monshouwer omschrijft dat ze in contact stonden met personen, galerieën en fabrieken die met de glashistorie verbonden waren en het een trend was om als kunstenaar van de oude industriegebieden gebruik te maken. Een voorbeeld is de Tsjechische ontwerper Borek Sipek (1949) die zijn glas in de Bohemen liet uitvoeren. Er stonden in de jaren tachtig al veel fabrieken leeg in de traditionele glasgebieden en daaruit voort kwam een bereidheid van glasblazers om met kunstenaars samen te werken. Hierdoor werden tradities en technieken opnieuw bestudeerd en met een blik vanuit de hedendaagse kunst verder ontwikkeld op de academie. Monshouwer omschrijft dat het glas van de jaren tachtig door deze ontwikkelingen een historisch bewustzijn mee heeft gekregen. In de periode dat Groot en Meitner de glasafdeling leidden kwam er aandacht voor de industriële geschiedenis en het perspectief van de zwakkeren en zo werd veel kennis over glas uitgekristalliseerd.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Idem, pp. 56-60.



Afb. 16: Richard Craig Meitner, *Wisdom*, 1994, geblazen glas, borosilicaat glas, 37 x 44 x 35 cm, Corning Museum of Glass, Corning.



Afb. 17: Mieke Groot, *Vase*, 1999, geblazen en geëmailleerd glas, H 21 cm x Diam. 25 cm, Corning Museum of Glass, Corning.

In de jaren negentig kwam kunst nog meer in een internationaal perspectief te staan en nam de maatschappelijke betrokkenheid van veel kunstenaars toe. In de praktijk betekende dit ook dat jonge kunstenaars uit alle werelddelen en sociale groepen naar academies in Europa kwamen. Ook de glasafdeling trok internationale studenten aan. Sommige buitenlandse studenten legden de nadruk op nieuwe media als fotografie en video, media die voorheen juist minder door de westerse geschiedenis waren belast dan de schilderkunst, terwijl anderen juist een beroep deden op vermeende tradities en clichés wilden benadrukken die bijvoorbeeld het glas boden. Door de beweging in de richting van de beeldende kunst kwam de afdeling glas begin 2000 onder druk te staan omdat er kritiek kwam van diegenen die het hanteren van de bijzondere technieken om met glas te werken op de voorgrond wilden stellen. Dit was in discrepantie met de ontwikkelingen in de beeldende kunst omdat het vanuit het perspectief van de kunst juist logisch lijkt dat je éérs een idee

ontwikkelt en dan de noodzakelijke techniek kiest, bestudeert of wellicht aanleert. Specifieke materialen of technieken lijken tegenwoordig niet langer een vertrekpunt meer te zijn. Monshouwer stelt vervolgens de vraag of dit betekent dat glas nu volledig opgaat in de beeldende kunst maar beantwoordt dit met een volmondig nee. De glasafdeling heeft de dreigende ondergang kunnen afwenden door een nieuwe constructie op te zetten en de opleiding onder leiding van Caroline Prissen (1968) als Master aan te bieden als onderdeel van het Sandberg instituut. Waar bij Groot en Meitner de vormgeving centraal stond heeft Prisse de focus gelegd op installaties en sculpturen. De nadruk is komen te liggen op concept en materiaalgebruik en is ondanks dat de studenten er fascinatie voor hebben op de achtergrond geplaatst. De nadruk wordt nu gelegd op kunst en de betekenis van glas.<sup>36</sup>



Afb. 18: Mia Lerssi, *Hunger*, 2007, glas, plastic, hout, verpakkingsmateriaal, 90 x 23 cm, Mia Lerssi.

De afdeling glas Rietveldacademie heeft in de loop der jaren duidelijk een ontwikkeling meegemaakt van toegepaste naar vrije beeldende kunst maar toont hierin tegelijkertijd de discrepantie die het materiaal heeft met de vrije kunst. Draait het immers niet méér om het concept en verhaal dan om het materiaal? Toch heeft de afdeling het voor elkaar gekregen zijn bestaansrecht te behouden, glas is immers al zo weinig toegankelijk, het zou zonde zijn deze unieke laatste bestaande vakrichting op te heffen. Daarnaast laten vanaf de jaren negentig de enkele studenten die de opleiding voltooien in hun werk wel zien hoe het glas hun inspireert en dat glas ook conceptueel benaderd kan worden, soms zit er in hun werk helemaal geen glas, maar stappen ze tijdelijk bewust van het materiaal af ten behoeve van de inhoud of maken ze alleen gebruik van de kwaliteit van het materiaal om hun werk diepgang te geven. Studenten combineren ook veelal materialen zoals bijvoorbeeld Mia Lerssi (1972) in het werk *Hunger* (2007) (afb. 18) glas, plastic en hout combineerde en het glas onzichtbaar verpakt werd onder het plasticfolie in de vorm van enorme lollies. Een ander voorbeeld is het werk van Marianne Lammersen *Zonder Titel* (2007) (afb. 19) waarin ze allerlei materialen als textiel, trolley, olie, touw en hout met glas combineert om een kamervullende installatie samen te stellen.

---

<sup>36</sup> Idem, 62-64..

Ook Esther Jiskoot (1963) verkende de grenzen en de identiteit van het materiaal glas door het te gebruiken met metaal en andere materialen. Een voorbeeld is het werk *Suntrap VI* (2004) (afb. 20) waarin ze glaskralen, epoxy en glasmatten vervlecht tot bijna lichtgevend geel gordijn of tentachtige vorm van kralen.<sup>37</sup>



Afb. 19: Marianne Lammersen, *Untitled*, 2007, geblazen en gegoten glas, textiel, werkbank, trolley, olie, touw, circa 4 m<sup>2</sup>, Marianne Lammersen.



Afb. 20: Esther Jiskoot, *Suntrap VI*, 2004, glaskralen, epoxy, glasmatt, 235 x 195 cm, NOG Collectie van het SNS REAAL Fonds.

---

<sup>37</sup> Titus M. Eliëns e.a. *Glass, Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969-2009*, Zwolle 2009, pp. 120-136, 150, 153.

Monshouwer omschreef de positie van glas in de kunst vanuit het perspectief van de Nederlandse glasafdeling van de Rietveld Academie en vanuit de ontwikkelingen in de Europese kunst. Tina Oldknow voegt hier in het artikel *A view from abroad: some thoughts on glass education* haar Amerikaanse visie aan toe. Glas heeft zich in de kunst zoals in hoofdstuk één van deze thesis omschreven is, heel anders ontwikkeld dan de beeldende kunst. In de Verenigde Staten zijn er in tegenstelling tot Europa nog steeds vele universitaire opleidingen met specialisaties in glas en de toegepaste vormen worden daar heel anders bekeken en gewaardeerd. In Amerika zijn er ook vele glasstudio's die studenten de mogelijkheid bieden de technische vaardigheden die het glas vereist onder de knie te krijgen. In Europa zijn er maar enkele plaatsen waar technisch glasonderwijs gegeven wordt. Oldknow meent dat, omdat er in Amerika meer focus ligt op het ambacht en techniek, dit ook een reden is waarom het Rietveld programma belangrijk is voor Europa. De focus op de Rietveld Academie ligt op het individu, wat waargemaakt kan worden doordat het aantal leerlingen laag gehouden wordt. Dit zorgt voor een intensieve één-op-één begeleiding wat resulteert in meer intelligent, doordacht, gefocust, zelfverzekerd werk. Oldknow ziet dat de aanpak op het Rietveld de studenten een betere basis geeft om daarna als zelfstandig kunstenaar aan de slag te gaan, zich te blijven ontwikkelen en verfijnd werk afleveren. Dat is volgens haar op het moment een probleem in Amerika waar bij veel studies en studenten het ambacht en de glastechnieken een te grote rol spelen wat juist resulteert in gebrek aan kennis over hoe ze zich als professioneel kunstenaar kunnen profileren en soms vastlopen in ontwikkeling. Oldknow meent dat glas programma's aan de Rietveld Academie en andere hoog gekwalificeerde universiteiten en kunstacademies in de wereld essentieel zijn om hedendaagse kunst, ambacht en design in glas uitdagend en vernieuwend te houden. Een hele reeks jonge Europese kunstenaars als Dafna Kaffeman (1972), Esther Jiskoot, Jens Pfeifer (1963) en Mia Lersi hebben volgens Oldknow de laatste jaren laten zien hoe ze nieuwe expressiewijzen hebben gevonden met het glas. Ze hebben bewezen hoe dynamisch het materiaal kan zijn als een medium in de hedendaagse kunst.<sup>38</sup>

Naast een hele reeks jonge beeldend kunstenaars van de Rietveld Academie die zich uitdrukken in glas heeft Adriano Berengo voor *Glasstress 2013* de mode afdeling van het London College of Fashion, University of the Arts London warm gekregen om met het materiaal te gaan experimenteren. De 55<sup>e</sup> Biënnale van Venetië heeft dus voor de derde maal op rij een Glasstress tentoonstelling, ditmaal met als ondertitel *White light White Heat*.<sup>39</sup> En dit is tijdens de Biënnale niet het enige hedendaagse glas dat te zien is, andere evenementen zijn de tentoonstelling *Fragile* waarin 28 werken met glas van moderne- en hedendaagse kunstenaars als Damian Hirst (1965), Ai Weiwei (1957) en Pipilotti Rist (1962) worden getoond en is er de tentoonstelling *Not vital: 700 snowballs* op Isola di San Giorgio of

---

<sup>38</sup> Tina Oldknow, 'A view from abroad: Some thoughts on glass education.', in: *Glass, Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969-2009*, Zwolle, 2009, pp. 106-107.

<sup>39</sup> Londen College of Fashion, University of the Arts Londen, website met aankondiging tentoonstelling 'Glasstress: White Light / White Heat': <<http://www.fashion.arts.ac.uk/research/glasstress/>> (26 maart 2013)



het zij-evenement van de Biennale *Ritsue Mishima Glass Works in Palazzo Grimani*.<sup>40</sup><sup>41</sup> Verder is er de tentoonstelling *A Very Light Art* met morse code seinende glazen kroonluchter van Cerith Wyn Evans (1958) in Ca'Rezzonico en het werk *The Etymology of Morphology* (1996) van Marc Quinn (1964) in zijn solo tentoonstelling *Marc Quinn*, waarin glazen lichaamsdelen als half vervloede kwikdruppels op de vloer zijn geïnstalleerd wederom op Isola di San Giorgio in Venetië.<sup>42</sup> (afb. 21)



Afb. 21: Marc Quinn, *The Etymology of Morphology*, 1996, geblazen en verzilverd glas, variërende dimensies, Marc Quinn.

Al deze kunstwerken met glas zijn in één stad te zien tijdens één evenement. Misschien hebben toch meer kunstenaars de laatste jaren de weg naar de glasstudio's gevonden en heeft het materiaal meer interesse opgeroepen in de hedendaagse kunst dan gedacht. De weg hiernaar toe was zoals eerder beschreven moeizaam, toch zijn er ook in de twintigste eeuw door bekende namen uit de moderne kunst, als Joseph Kosuth (1945) en Gerhard Richter (1932), betekenisvolle experimenten gedaan met glas in hun werk. In het volgende hoofdstuk wordt dan ook de aandacht gegeven aan het eerste glazen meesterwerk en hoe en waarom de eerste moderne kunstenaars het materiaal toepasten in hun werk.

---

<sup>40</sup> Mario Codognato, 'Fragile', tentoonstelling over glas in Moderne en Hedendaagse kunst in: Le Stanze Di Vetro, Venetië: <[http://www.lestanzedelvetro.it/en/exhibitions/current\\_exhibition/fragile/](http://www.lestanzedelvetro.it/en/exhibitions/current_exhibition/fragile/)> (6 juni 2013)

<sup>41</sup> Alma Zevi, 'Not Vital: 700 Snowballs', tentoonstelling Venetië: <<http://www.myartguides.com/venice-art-biennale-2013/exhibitions/item/655-not-vital>> (6 juni 2013)

<sup>42</sup> Germano Celant, 'Marc Quinn' solo-tentoonstelling, 55<sup>ste</sup> Biennale van Venetië: <<http://www.cini.it/en/events/marc-quinn-2>> (6 juni 2013)



## Hoofdstuk 3: Glas in de moderne kunst

De volgende vier kunstenaars hebben als weinigen in de moderne kunst het medium glas gebruikt in hun werk. Ze hebben allen op vernieuwende wijze het materiaal gebruikt. Marcel Duchamp heeft een meesterwerk van glas gecreëerd dat in dit hoofdstuk uitgebreid wordt besproken en Gerhard Richter, Joseph Beuys en Joseph Kosuth hebben aan de hand van het materiaal geëxperimenteerd met de betekenis van glas voor concept, verschijning en vormgeving van hun kunst. In dit hoofdstuk onderzoek ik op welke wijze zij glas gebruiken als artistiek component. De werken worden besproken om te laten zien dat, ondanks dat het slechts sporadisch gebeurde, er wel enkele werken gemaakt zijn in de moderne kunst die het materiaal glas bevatten. Er is dus wel degelijk grensverleggend geëxperimenteerd met het materiaal glas in de 20<sup>e</sup> eeuw, ook buiten het werk van Duchamp. De voorbeelden tonen hoe het materiaal conceptueel gebruikt werd en wat het toevoegde aan het bestaande oeuvre van de kunstenaars.

### 3.1 Het glazen meesterwerk

*“Dit werk is op zijn minst de trofee van een fabuleuze jacht door maagdelijk terrein, aan de grenzen van erotiek, filosofische speculatie, de geest van sportieve wedijver en de meeste recente, door de verschillende wetenschappen geleverde gegevens, door dichtelijkheid en door humor.”*

Dit schreef Andre Breton (1896-1966) over het *Grand Verre* van Marcel Duchamp (1887-1968). Breton, de grondlegger en voornaamste zegsman van de surrealistische beweging publiceerde in december 1934 een omvangrijk artikel in het zesde nummer van het surrealistische blad *Minotaure*. Hierin schreef Breton over het *Grand Verre* en besprak de notities en foto's uit de *Groene Doos*. Breton had het *Grand Verre* nooit zelf gezien maar kwam doormiddel van de notities en foto's tot de conclusie dat het een van de belangrijkste door een levende kunstenaar gemaakte werken was. Breton ging in zijn artikel zelfs zo ver dat het resultaat van het werk van Duchamp vergeleek met de uitvinding van de drukpers.<sup>43</sup> Duchamp kan misschien wel beschouwd worden als de voorloper van bijna elke grote kunststroming vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw. Conceptuele kunst, Pop Art en Minimal Art vinden hun oorsprong in zekere zin bij Duchamp. Dit begint in 1913 wanneer hij een fietswiel op een krukje monteert en een paar jaar later andere voorwerpen uitkiest als een flessenrek, een sneeuwschip en een urinoir. Hij signeert ze en promoveert ze tot kunstvoorwerpen. Ze krijgen de naam Readymades en worden de werken waar Duchamp voornamelijk zijn naam en faam aan te danken heeft. Vooral het urinoir dat hij *Fontein* noemt uit 1917 (afb. 22) en signeert met zijn pseudoniem R. Mutt en wordt geweigerd bij een tentoonstelling heeft veel controverse en

---

<sup>43</sup> Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp of de kunst om (niet) in herhalingen te vallen*, Amsterdam, 1999, p. 117.

veranderingen in de kunst teweeggebracht. Het werk *Fontein* wordt in 2004 door kunstkeners zelfs uitgeroepen tot het meest invloedrijke moderne kunstwerk. Het gaat er volgens Duchamp bij de readymades om dat het niet zozeer om het kunstwerk zelf gaat als wel om het idee dat er achter zit, het conceptuele. Het *Grand Verre* vormt een groot contrast met de readymades. In tegenstelling tot de readymades hebben alle elementen in Duchamp's *Grand Verre* zeer uitgedachte composities en betekenissen. Het *Grand Verre* is een van Duchamps experimenten waarin alles een zorgvuldig uitgedokterde betekenis heeft. Hij begon in 1912 met de voorbereidingen van het werk wat officieel de naam *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23) (*De bruid ontkleed door haar vrijgezellen, zelfs*) kreeg, maar al gauw de bijnaam *Le Grand Verre* (Het Grote Glas) zou gaan dragen.<sup>44</sup> (Zie afb. 2) Ondanks de tegenstelling in het werk in vergelijking tot de Readymades heeft ook het *Grand Verre* een belangrijke plaats in de moderne kunstgeschiedenis gekregen. Het is misschien wel het eerste glazen meesterwerk waar talloze boeken en artikelen over verschenen zijn en waar nog steeds een waas van mysterie over hangt. Maar waarom is het kunstwerk zo interessant, hoe kwam het eigenlijk tot stand en waarom werd het materiaal glas gebruikt?



Afb. 22: Marcel Duchamp, *Fountain (Fontein)*, 1917, porseleinen urinoir, verloren, foto: Alfred Stieglitz.

### Het ontstaan van het Grand Verre

Duchamp maakte in 1912 in zijn studio in Parijs de eerste tekeningen die in de tien opvolgende jaren verwerkt zouden worden in het *Grand Verre*. In dezelfde maand als dat Duchamp zijn wereld beroemde werk *Nu descendant un escalier (naakt dat een trap afkomt)* (1912) schilderde hij ook *Le Roi et la reine entourés du nus vites (De koning en de koningin omringd door snelle naakten)*, 1912 (afb. 23).

---

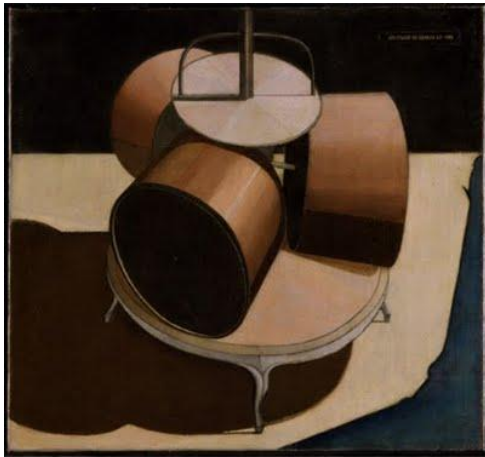
<sup>44</sup> Idem, pp. 15-23.



Afb. 23: Marcel Duchamp, *Le Roi et la reine Entourés du nus vites*, 1912, olieverf op doek, 40 x 45, Philadelphia Museum of Art.

Afgebeeld waren een koning en koningin omringd door naakten. Het onderwerp was voornamelijk ontleend aan elementen van het schaakspel en de in beweging zijnde schaakstukken. Na een aantal maanden verving Duchamp het thema van een koningin en koning door dat van een bruid met een paar seksueel opgewonden vrijgezellen. Het eerste werk met dit nieuwe thema was een tekening met de titel *La Mariée mise a nu par ses célibataires* (De bruid ontkleed door haar vrijgezellen). Het stelde een 'mechanomorfe' afbeelding voor van een bruid die lijkt te worden rondgedraaid en uitgekleed. Het was voor Duchamp een belangrijk werk omdat zowel de titel als het ontwerp een wezenlijk onderdeel van het *Grand Verre* uit zouden gaan maken en het een eerste stap in de tien opvolgende jaren was tot de volledige ontwikkeling van het glazen meesterwerk. In 1913 besloot Duchamp van de traditionele schilderkunstige technieken en middelen af te zien. Hij wilde de kunst en het proces van het maken van kunst verheffen tot een systeem dat het visuele te boven ging. Hij wilde in zijn kunst bewust een intellectuele benadering geven en deed dit door ingewikkelde theorieën van hogere meetkunde te bestuderen en over te gaan op mechanische schetstechnieken. Dit soort schetstechnieken werden meestal gebruikt door meer wetenschappelijke disciplines. Duchamp's ideeën werden weerspiegeld in zijn werk. Zo tekende hij o.a een schematische weergave van een *Chocolademolen* (afb. 24), een machine die hij tijdens een uitstapje in een banketbakkers etalage had zien staan. Ook een element wat later in het *Grand Verre* terug zou komen. Duchamp werkte in 1913 met mechanomorfe figuren, thema's van seksuele polariteit, meerdimensionale meetkunde, toevalsoperaties, speelse fysica en kant-en-klare objecten. Zijn esthetische en intellectuele bezigheden in deze periode zouden later op verschillende wijze hun toepassing vinden in het ontwerpen en vervaardigen van zijn meest complexe werk het *Grand Verre*. Begin 1913 had Duchamp de fundamentele details van het project voor het werk uitgewerkt in een reeks aantekeningen en voorbereidende tekeningen. In een schets had hij het werk al in twee secties

verdeeld: het bovenste deel was gewijd aan de weergave van een abstracte bruid en in het onderste deel stonden de vrijgezellen afgebeeld. Hiernaast waren ook een verbazingwekkend aantal mechanische hulpmiddelen, als een watermolen en chocolademolen afgebeeld. In de uiteindelijke uitvoering zijn er echter maar een paar gebruikt.<sup>45</sup>



Afb. 24: Marcel Duchamp, *Chocolademolen*, 1913, olieverf op doek, afmeting onbekend, Philadelphia Museum of Art.

### **De eerste experimenten in glas**

In 1914 besteedde Duchamp veel tijd aan het uitwerken van zijn schetsen. Onder andere de chocolademolen en bruid werkte hij uit in detail. Eerst was Duchamp van plan om de definitieve compositie van zijn bruid uit te werken op doek. Uiteindelijk besloot hij echter om glas te gebruiken. Dit was een ongewone keuze maar omzeilde volgens Duchamp het probleem van het aanbrengen van een achtergrond:

*“Bij glas kun je je concentreren op de figuur die je voor ogen staat, en kun je als je dat wil de achtergrond veranderen door het glas te bewegen.”*

Toen Duchamp een stuk glas had gebruikt voor het mengen van zijn verf zag hij welk effect dit had. Zo kwam hij op het idee om op glas te gaan schilderen:

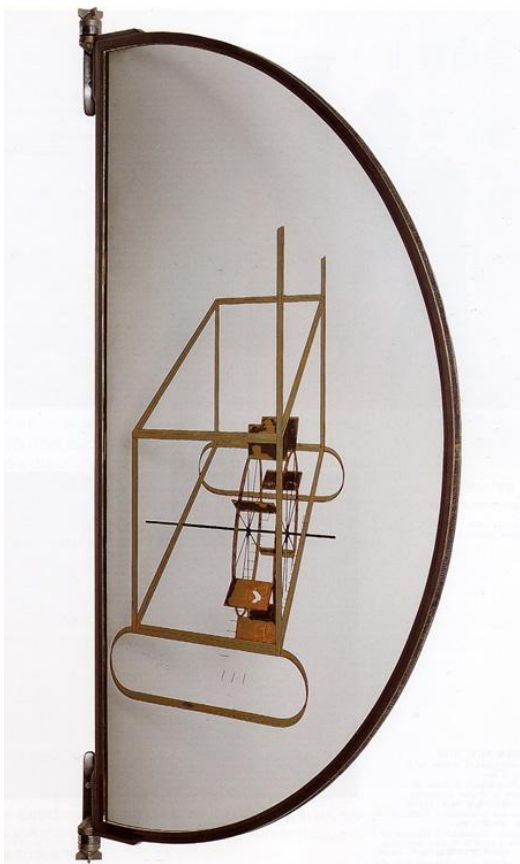
*“Bij het schilderen gebruikte ik een dik stuk glas als palet en toen ik de kleur vanaf de andere kant zag, begreep ik dat hier schildertechnisch iets interessants aan de hand was.”*

Duchamp werd echter wel geconfronteerd met technische problemen bij het onconventionele materiaal. Het glas had een niet-absorberende, krasbestendige oppervlak en daarom probeerde hij het eerst met een techniek van de etskunst. Het glas was echter te glad en het etszuur gaf een vlekkelig resultaat dat hij niet mooi vond. Daarom probeerde hij een meer hanteerbare oplossing

---

<sup>45</sup> Idem, pp. 42-49.

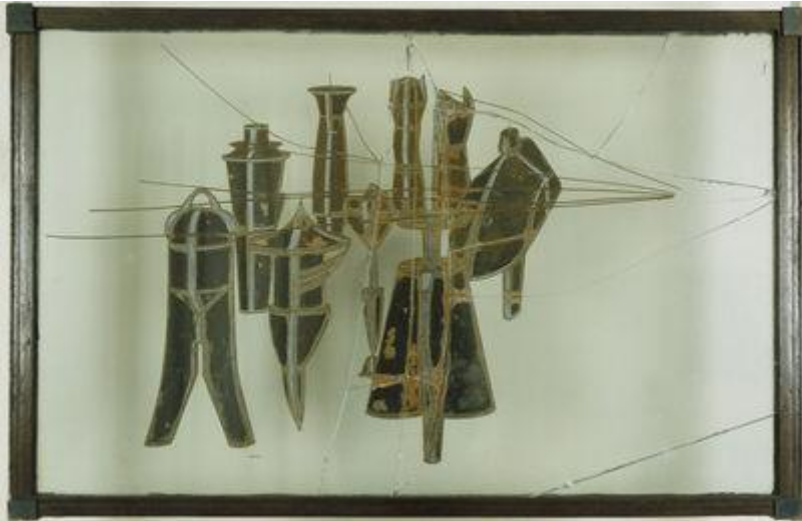
ontleend aan de middeleeuwse glas-in-lood ramen, waarbij stukken glas met loden stroken werden samengevoegd. De loden verbindingen vond hij echter visueel hinderlijk en gebruikte daarom dunner looddraad voor zijn subtiele ontwerpen. Duchamp bevestigde het draad met lak aan het glasoppervlak om afzonderlijke gebieden af te bakenen. Het looddraad nam de gewenste vorm aan en vulde hij in met olieverf en zilverfolie. Zo vervaardigde Duchamp twee werken op glas die als voorstudies dienden voor details van het onderste deel van zijn project: *Glissière contenant un moulin à eau (Glijder met daarin een watermolen)* (afb. 25) en een studie voor de vrijgezellen *9 Moules mâlic (9 mannige mallen)* (afb. 26) De vorm van de vrijgezellen figuren lijken te zijn ontleend aan een reeks schetsen, die Duchamp een jaar of tien daarvoor had gemaakt van mannen op straat in Parijs, ieder gekleed in zijn beroepsuniform, zoals een begrafenisondernemer en de soldaat.<sup>46</sup>



Afb. 25: Marcel Duchamp, *Glissière contenant un moulin à eau (Glijder met daarin een watermolen)*, olieverf, looddraad op glas, afmeting onbekend, Philadelphia Museum of Art.

---

<sup>46</sup> Idem, pp. 50-53.



Afb. 26: Marcel Duchamp, *9 Moules mâlic (9 mannige mallen)*, 1914-1915, olieverf, looddraad, zilverfolie, glas, 66 x 111 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Duchamp experimenteerde op verschillende manieren met ontwerpen voor het *Grand Verre*. Hij probeerde met fotografische technieken de figuur van de bruid uit het schilderij op het glas over te brengen. Het fotografische procedé bleek echter onuitvoerbaar. Hij gebruikte ook foto's om de compositie van de verschillende elementen van *Le Grand Verre* te bepalen. Van zijn experimenten en studies maakte Duchamp notities en die krabbelde hij soms gewoon op losse stukken papier. In 1914, het jaar voordat hij een begin zou maken met het *Grand Verre*, verzamelde hij alle 16 notities en drukte ze af in vijf afzonderlijke sets. Hij stelde vijf kartonnen dozen samen, gaf vier exemplaren aan vrienden en hield de vijfde zelf. Deze dozen zouden later bekend staan als *La Boîte de 1914 (Doos van 1914)*. De notities waren zonder enige uitleg van de kunstenaar niet te begrijpen, ook omdat niet alle voor reproductie gekozen notities direct op het *Grand Verre* sloegen. De vrienden die de dozen kregen waren echter zo geïntrigeerd door het werk van Duchamp dat ze de belangwekkendheid van de notities inzagen en deze met zorg bewaarden.<sup>47</sup>

### Het begin van het Grand Verre

Op 15 juni 1915 arriveerde Duchamp in New York. Hij was weggegaan uit Parijs om zich te ontworstelen aan de volgens hem verstarde fronten van het artistiek klimaat. Duchamp zei:

*“Realiseerde Amerika zich maar dat de kunst van Europa aan zijn eind is – morsdood. Amerika is het land van de kunst van de toekomst.”*<sup>48</sup>

In november 1915 verhuisde hij naar een atelier in de Lincoln Arcade Building waar hij werkte aan de twee grote rechthoekige glaspanelen, die een paar maanden daarvoor gekocht waren.

---

<sup>47</sup> Idem, pp. 53-57.

<sup>48</sup> Idem, p. 92.

Duchamp vorderde zo snel dat hij verzamelaar John Quinn binnen enkele maanden meedeelde dat zijn 'big glass' zijn voltooiing naderde. Het proces verliep zo vlot omdat hij de meeste details van het werk al jaren geleden in Parijs had uitgewerkt. Toch stond de feitelijke uitvoering van het werk hem tegen en zette de nog onvoltooide glaspanelen tegen elkaar in de hoek van het atelier. Twee jaar liet Duchamp het werk vervolgens in permanente onvoltooidheid. In deze twee jaar exposeerde Duchamp voornamelijk met het werk waar hij later het meest bekend mee zou worden; zijn readymades. Hij vervaardigde onder andere *In Advance of the Broken Arm* ook wel *De Sneeuwschop* (1915) genaamd, *Fietswiel* (1915-16) en *Het Flessenrek* (1921). En in 1917 exposeerde hij met zijn nu wereldberoemde werk *Fontein*, in de galerie van Alfred Stieglitz (1864-1946). Het was een gewone onbewerkte wit porseleinen urinoir met een valse naam gesigneerd 'R.Mutt'. Het werk was geweigerd op de tentoonstelling van de Society of Independent Artists, waar Duchamp zelf een van de oprichters van was. Duchamp realiseerde zich dat het idee van de readymade de traditionele omschrijving van kunst verruimde. Jaren later verklaarde hij:

*"De readymade kan worden beschouwd als een soort ironie of als een poging om te laten zien hoe futiel het is om te proberen kunst te definiëren."*<sup>49</sup>

### **Stof, beschadiging en een eeuwig onvoltooid staat**

Pas eind 1916 haalde Duchamp het *Grand Verre* weer uit de hoek. Noodgedwongen, omdat hij verhuisde naar een appartement in West 67th street, het zelfde gebouw waar de rijke hedendaagse kunstverzamelaars Walter en Louise Arensbergs woonden. Zij waren groot bewonderaars van Duchamps werk en volgden hem op de voet. Ze betaalden zijn huur in ruil voor het *Grand Verre*, dat nog niet eens voltooid was. Op 13 augustus 1918 vertrok Duchamp voor ongeveer tien maanden naar Buenos Aires, waarna hij doorreisde naar Europa om pas eind december 1919 terug te keren naar New York. Hier voelde hij zich verplicht om het *Grand Verre* te voltooiën nadat hij zijn vriendschap met de Arensbergs weer had opgepakt. De twee glaspanelen waren nog niet aaneen bevestigd en een aantal details ontbraken nog. Voordat hij hiermee aan de slag ging ontwierp Duchamp eerst zijn *Rotative Plaque Verre* (Glasplatenrotator) (1920) (afb. 27) Een machine samengesteld uit vijf rechthoekige beschilderde glasplaten, bevestigd op een horizontale as. Als het apparaat aan werd gezet dan draaiden de platen rond en vormden één visueel vlak.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Idem, pp. 60-65.

<sup>50</sup> Idem, pp. 70-85.





Afb. 27: Marcel Duchamp, *Rotative Plaque Verre* (Glasplatenrotator), 1920, optisch toestel aangedreven door een elektromotor, vijf beschilderde glazen platen, draaiend op metalen as, hout, metalen statief, Yale University Art Gallery.

In de herfst van 1920 verhuisde Duchamp terug naar de Lincoln Arcade Building waarop hij het werk aan het *Grand Verre* eindelijk weer hervatte. Hij begon met het onderste deel waar de vrijgezellen afgebeeld stonden, deze noemde hij *Témoins Oculistes* (optometrische getuigen). Het detail bestond uit drie cirkelvormige patronen die hij in zilver op het glasoppervlak aanbracht. Een tijdrovend werk waarop zijn goede vriend Man Ray opmerkte dat een of ander fotografisch procedé wellicht efficiënter zou kunnen zijn. Duchamp zou hierop hebben gereageerd met de opmerking dat de fotografie in de toekomst wel eens heel de kunst zou kunnen gaan vervangen. In deze zelfde tijd vroeg Duchamp aan Man Ray om de stofvlokken op het *Grand Verre* vast te leggen. Man Ray maakte een foto met lange belichtingstijd waardoor de stofvlokken er op de foto uitzagen als een maanlandschap. Na wederom een aantal nieuwe projecten en werken te hebben gemaakt besloot Duchamp terug te keren naar Parijs. Vlak voor zijn vertrek bevestigde hij de glasplaten van het *Grand Verre* in een lijst en installeerde het nog steeds onvoltooide werk wederom bij de Arensbergs. Hij hield het maar kort vol in Parijs en keerde in januari 1922 terug naar New York. Ondertussen waren de Arensbergs naar Californië verhuisd en realiseerden zich met tegenzin dat het niet mogelijk was het kwetsbare glaswerk mee te nemen. Ze verkochten het werk aan Katherine Dreier (1877-1952) en korte tijd later signeerde Duchamp het glas en liet het voorgoed in onvoltooide staat. Vijf dagen later, na iets meer dan een jaar in de Verenigde Staten te hebben gewoond vertrok hij wederom naar Parijs waar hij de twintig opvolgende jaren zou blijven wonen en voornamelijk van hieruit zijn werk zou maken en exposities op zou gaan zetten.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Idem, pp. 83-91.



### **Van laatste restauratie tot eindstation**

In 1926 reisde Duchamp naar New York waar hij een expositie van Constantin Brancusi's (1876-1957) werk in de Brummer Gallery hielp te organiseren en hiernaast ook Katherine Dreier assisteerde met de inrichting van de International Exhibition of Modern Art in het Brooklyn Museum. Deze laatste tentoonstelling had Duchamp een aantal maanden tevoren ook helpen opzetten in Parijs. Het *Grand Verre* werd tentoongesteld en arriveerde ondanks de kwetsbare staat ongeschonden in het Brooklyn Museum. Na de tentoonstelling werd het werk een lange tijd opgeslagen. Toen het na een aantal jaar opslag in 1933 eindelijk terug werd gebracht naar het appartement van Dreier braken de glasplaten van het *Grand Verre* tijdens het transport. Ondanks dat het werk gebroken was hechte Duchamp nog steeds grote waarde aan het werk. In 1934 begon hij met het plan om een nieuwe editie samen te stellen van notities en documenten over het *Grand Verre*. Duchamp had twintig jaar hiervoor al *Doos van 1914* samengesteld over het glas maar deze was toen maar beperkt tot vijf exemplaren en was alleen gemaakt met fotografische afdrukken. Daarom begon hij zijn nieuwe doos *La Boîte-en-valise (1934)*, samen te stellen. Van de nieuwe doos drukte hij driehonderd gewone edities en twintig luxe-exemplaren. De doos bevatte 93 handgeschreven notities en tekeningen die hij liet fotograferen en als lichtdruk reproduceerde. Naast de notities nam Duchamp ook lichtdruk-reproducties op van schilderijen en andere kunstwerken die met het *Grand Verre* verband hielden: de Koffiemolen, de bruid, Chocolademolen. De doos die alle notities en foto's bevatte was vervaardigd van karton en met groen suède overtrokken. Daarom wordt deze nieuwe doos ook wel *Groene Doos* genoemd. De notities in de doos zijn duidelijk bedoeld als een integraal deel van het *Grand Verre*, een instant gids door het labyrintische verhaal dat het vertelt. De notities zijn zonder ordening in de doos gestopt en dat maakt het onmogelijk het 'verhaal' van het *Grand Verre* van een logisch begin tot einde te lezen. De officiële publicatiedatum van *Groene Doos* was september 1934 en het werk werd enthousiast ontvangen. De verkoop verliep voorspoedig.<sup>52</sup>

In 1936 besloot Duchamp wederom naar Amerika te gaan, onder andere omdat Dreier hem had gevraagd het *Grand Verre* te repareren. Ze meende dat het jammer zou zijn als het mooie werk verloren zou gaan en vond de barsten in het glas prachtig. In Amerika besteedde Duchamp bijna twee maanden aan de zorgvuldige reparatie van zijn glazen ramen. Dagenlang was hij bezig om honderden glassplinters op hun oorspronkelijke plek terug te plaatsen. Hij vond het geen vervelend werk en zag zichzelf als glazenier. Hij kon de stukjes niet aan elkaar kitten en rangschikte ze daarom tussen twee platen glas. Hij bevestigde vervolgens de platen glas in een metalen frame en stelde het in Katherine Dreiers woning op. Hier bleef het werk vele jaren staan. In de jaren die volgden kwam het glazen kunstwerk tussen zijn nieuwe projecten en werken regelmatig ter sprake en refereerde Duchamp vaak aan het werk. Hij begon aan een reproductie in kleur, maakte replica's en foto's van vroegere schilderijen en schetsen van onderdelen. In 1941 wordt het werk ondanks de fragiele staat wederom vervoerd en ruim 2,5 jaar tentoongesteld in het Museum of Modern Art in New York.

---

<sup>52</sup> Idem, pp. 104-116.

In 1951 schonk Dreier het *Grand Verre* definitief aan het Philadelphia Museum of Art, waar ook de Arenbergs hun collectie met een heel aantal werken van Duchamp onder hadden gebracht. Voordat het werk daadwerkelijk tentoongesteld kon worden restaureerde Duchamp eerst een aantal elementen. Op sommige plekken was het looddraad losgeraakt en op een aantal plekken was het pigment tot poeder verdroogd. In de zomer van 1954 werd het monumentale maar kwetsbare werk eindelijk in het museum geïnstalleerd. Om het werk extra te beschermen werden de glazen panelen opgehangen tussen twee massieve aluminium palen die tot het plafond reikten. Het fragiele, niet verplaatsbare werk heeft in het museum een vaste plaats gekregen en staat hier tot op de dag van vandaag opgesteld.<sup>53</sup>

### **De ontcijfering van het Grand Verre**

Richard Hamilton (1922-2011) zag voor het eerst een exemplaar van *Groene Doos* in 1948, in de bibliotheek van Roland Penrose en hoewel hij erg onder de indruk was, begreep hij weinig van de inhoud. De aantekeningen waren ongeordend, in de Franse taal en bovendien raadselachtig geschreven. Hij nam contact op met Duchamp om aan te geven dat hij behoefte zag naar een volledige vertaling van de documenten en een commentaar. Hamilton hoopte dat deze vertaling ook als een soort sleutel tot het geheim van het werk zou leiden. Hamilton maakte ook een diagram van het *Grand Verre*. Duchamp stuurde de brief en het diagram door naar George Heard Hamilton (1910-2004), een hoogleraar kunstgeschiedenis aan Yale University, die zojuist een boekje had gepubliceerd met vertalingen van een selectie van de aantekeningen. George Hamilton wilde ook graag een complete vertaling en daarom werkten de twee Hamilton's gezamenlijk aan de eerste typografische versie van aantekeningen. Ze waren echter niet de enigen die werkten aan een schrijven over het werk van Duchamp. Al ruim vier jaar was Robert Lebel (1901-1986) in Parijs de eerste grote monografie over de kunstenaar aan het schrijven. Hierin verwerkte hij ook eigen interpretaties en transcripties van het *Grand Verre*. De publicatie van Lebel's monografie wekte grote belangstelling bij museumconservatoren en jonge kunstenaars in Europa. In 1960 was ook het boek van de Hamiltons gereed. Het was een typografische versie van aantekeningen voor het *Grand Verre* genaamd *Groene Boek*. Duchamp was laaiend enthousiast over het boek en vond dat de vertaling het grote vermogen van Richard Hamilton toonde om de aantekeningen te ontcijferen.<sup>54</sup>

In 1967 publiceerde Duchamp nog een laatste keer een aanvulling van 79 notities over het *Grand Verre*. Deze notities werden opgenomen in *A l'Infinif (In onbepaalde wijs)* (1967) bijgenaamd *Witte Doos*. Ook al waren de schrijfsels wederom elliptisch en vaak ook enigmatisch van karakter, ook deze documenten waren van cruciaal belang voor het begrijpen van het glazen werk. Ze dienden om de verschillende elementen te identificeren en er relaties tussen te kunnen leggen, maar ook om de betekenis van het geheel te kunnen begrijpen. Het is niet mogelijk om de vele aantekeningen samen

---

<sup>53</sup> Idem, pp. 129-132.

<sup>54</sup> Idem, pp. 214

te vatten in een paar woorden. Het *Grand Verre* is een complex werk. Wat gezegd kan worden is dat het werk is verdeeld in twee horizontale panelen. Het vrouwelijke deel, het domein van 'de bruid' aan de bovenkant en het mannen gedeelte, de vrijgezellen machine onder. De 'bruid' is een schematisch-symbolische weergave van het inwendige van een vrouw. Ze is opgehangen aan een soort ring. Deze is verbonden met een horizontale vlek of wolkachtige vorm. Deze vorm werd door Duchamp omschreven als de 'vlees-melkweg'. In de melkweg zijn drie vierkante uitsparingen, deze openingen duidde hij aan als de 'tochtzuigers'. Het lichte, enigszins rechthoekige en langwerpige figuur onder de bruid wordt omschreven als 'het gewaad van de bruid'. Het onderste paneel is door Duchamp beschreven als de 'vrijgezellenmachine'. Links achter een soort machine met een schoepenrad die 'de wagen' werd genoemd staan de vrijgezellen opgesteld. De machine is verbonden met een chocolademolen die staat op een Louis XV tafeltje. De vrijgezellen zijn volgens Duchamp zogenaamd gevuld met lichtgas dat via capillaire buisjes stolt en verandert in vlokjes. Deze vlokjes komen dan terecht bij een stelsel van zeven kegelvormen. Boven de vier ster-cirkelvormige figuren, de 'oogkundige getuigen', moest eigenlijk nog een bokswedstrijd komen waarvan Duchamp wel een voorstudie heeft gemaakt. Het *Grand Verre* is echter nooit voltooid.<sup>55</sup> Het werk vormt een diagram van ironische liefde bedrijvende machines van bijzondere complexiteit waarin de mannelijke en vrouwelijke machines alleen communiceren door middel van circulatieve systemen. Er vindt geen daadwerkelijk contact plaats tussen de afbeeldingen op de twee panelen.<sup>56</sup>

### **De verschillende interpretaties van het Grand Verre**

In de loop der jaren hebben vele kunstenaars, kunsthistorici en critici hun gedachten over het werk laten gaan. Ook Duchamp zelf heeft in zijn leven veel uitspraken over het *Grand Verre* gedaan. Sommigen logischer dan andere. Er is veel over het werk gespeculeerd en er worden referenties gemaakt naar de alchemie, Tarot Kaarten, Christelijk symbolisme en anderen zien er een spel in met perspectief en de vierde dimensie.<sup>57</sup> Zo schreef Rudy Kousbroek (1929-2010) in zijn boek *De logologische ruimte* de essay *De woordspeling als Machine*. Hierin zet hij een aantal verschillende theorieën uiteen die in omloop zijn over het *Grand Verre*. Zo schrijft hij over Andre Breton die een fascinerend essay schreef getiteld 'Phare de la mariee' in *Le surrealisme et la peinture* dat deze er een 'cynische, mechanistische interpretatie van het verschijnsel liefde' in zag. Zo schreef Breton:

*"We hebben te maken met een cynische, mechanistische interpretatie van het verschijnsel liefde; de transformatie van een vrouw van de staat van maagdelijkheid tot de staat van niet/maagdelijkheid genomen als thema voor een door en door onsentimentele speculatie,*

---

<sup>55</sup> Rudy Kousbroek, *De logologische ruimte, De woordspeling als Machine*, Amsterdam, 1984, pp. 163-164.

<sup>56</sup> Tate Modern Museum Londen, Reconstructie Richard Hamilton 1965-66 van: 'The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even, 1915-23', via website: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011/text-catalogue-entry>> (6 mei 2013)

<sup>57</sup> Idem.

*men zou zeggen afkomstig van een buitenaards wezen dat probeert om zich een dergelijke handeling voor te stellen...”*

Robert Lebel, vriend van Duchamp en schrijver van zijn monografie ziet in het *Grand Verre* de ‘Mythe van een steriele liefde’. Een interpretatie die hierop aansluit is van Arturo Schwartz (1924) die met behulp van allerlei psychoanalytische argumenten het *Grand Verre* in verband bracht met de incestueuze liefde die Duchamp voor zijn zusje Suzanne zou voelen. Volgens Schwartz was het glas een gecompliceerde weergave van een liefde die steeds onbereikbaarder werd naarmate de verwezenlijking dichterbij kwam. Sinds deze interpretatie kwamen steeds meer karikaturale verklaringen over het werk in termen van de Tarot, de Kabbala, de mandala’s, Maria Hemelvaart en meer. Duchamp bevestigde tegen Robert Lebel echter dat hij volstrekt ongeïnteresseerd was in dergelijke zaken als godsdienst en ook niet bekend was met alchemie.

Kousbroek legt in zijn essay duidelijk de nadruk op de invloed van de Franse schrijver Raymond Roussel (1877-1933) op het *Grand Verre*. Met name diens roman *Impressions d’Afrique* uit 1910 zou als belangrijke inspiratiebron voor Duchamp gediend hebben. Zijn motivatie vindt Kousbroek in een radio-interview van Duchamp met Richard Hamilton in 1959 waarin hij herhaaldelijk verwijst naar Roussel. Duchamp vertelt in het interview dat het een ontdekking voor hem was om in 1911 of ’12 in het boek *Impressions d’Afrique* van Roussel te zien hoe in woorden alles kan worden uitgevonden en onbestaande werelden kunnen worden geschapen. Zo vond Duchamp een inspiratiebron voor nieuwe activiteiten en probeerde naar eigen zeggen een totaal persoonlijke en nieuwe expressie te vinden in het *Grand Verre*. Zo blijken zowel beelden uit de romans van Roussel als onderdelen van het glas op isofone woordspelingen te berusten. Soms waren ze zelfs hetzelfde, bijvoorbeeld het woord ‘*Stoppage Etalon*’, wat zowel ‘standaard-stopwerk’ kan betekenen als ‘het stoppen van de hengst’, een erotische dubbelzinnigheid. Woordspelingen die Duchamp aan de hand van Roussels boek zelf heeft verzonnen zijn bijvoorbeeld ‘*eclairage*’ wat zoets betekend als lichtgas. Het woord heeft een dubbele betekenis want naast lichtgas draagt het ook de lading ‘verlichting’. En dit is nog een van de meest eenvoudige van een hele lijst woordspelingen en dubbele betekenissen die Duchamp in zijn aantekeningen en titel verwerkt heeft.<sup>58</sup>

### **Het transparante medium**

Ook over het gebruik van het materiaal glas in het *Grand Verre* van Duchamp is veel geschreven en discussie geweest. In een interview in 1959 met Duchamp vroeg Richard Hamilton of hij met het *Grand Verre* probeerde de spot te drijven met de causaliteit en het gebruik van het materiaal glas als een soort grap moest worden gezien. Duchamp reageerde hierop door te antwoorden dat het werk berust op het feit dat hij zo zijn twijfels had over de echte causaliteit.

---

<sup>58</sup> Kousbroek, 1984 (zie noot 55) pp. 160- 179.

*“Waarom niet ironisch gebruiken door een wereld te bedenken waarin de consequenties anders zijn dan in de gebruikelijke?”*

Duchamp gaat ook in op de ‘vierde dimensie’, in de jaren zestig een geliefd gespreksonderwerp. Zo zegt hij:

*“Al het driedimensionale is een projectie van onze wereld van een vierdimensionale wereld. Mijn bruid zou bijvoorbeeld een driedimensionale projectie van een vierdimensionale bruid kunnen zijn. Maar aangezien ze op het glas staat, dus vlak is, is mijn bruid een tweedimensionale weergave van een driedimensionale bruid die dan een projectie van het vierdimensionale zou zijn van de bruid op de driedimensionale wereld.”*

In hetzelfde interview met Hamilton noemt Duchamp ook een andere inspiratiebron:

*“Op de Franse dorpskermissen stond altijd een kraam waar je met ballen naar de hoofden van een mooi aangeklede bruid en bruidegom mocht gooien, tot de kop eraf rolde.”*

In 1966 interviewde de Franse kunstcriticus Pierre Cabanne (1921-2007) Duchamp uitvoerig. De gesprekken werden later gepubliceerd in het boek *Entretiens Avec Marcel Duchamp*. Duchamp zei tegen hem:

*“Het Grand Verre was al geen schilderij meer. Het was een schilderij op glas, zo u wilt, maar het was geen schilderij. Er kwam veel lood bij te pas en veel andere dingen. Het stond al ver af van het traditionele beeld van de schilder met kwast, palet, terpentijn. Dat beeld was al uit mijn leven verdwenen.”<sup>59</sup>*

Duchamp mat het formaat van het glaswerk echter niet af aan een venster of schilderij formaat. Hij gebruikte het formaat van een van zijn muren. Hij wilde dat het glas een oneindige weidsheid zou vrijgeven als een landschap of de zee. Het zou moeten lijken alsof er een muur opening. Hij probeerde de voorwerpen die hij op het glas tekende dubbelzinnig zichtbaar te maken, alsof ze een projectie waren uit een vierde dimensie. Door middel van het transparante medium werden ze gebroken en leek het alsof de afbeeldingen op het glas onder de huid gekeken konden worden. Ook de breuken die het *Grand Verre* door transport heeft opgelopen zijn door de kunstenaar verbonden met de betekenis van het transparante werk. Duchamp heeft dagenlang gewerkt aan de reparatie, maar de breuken zijn nog goed zichtbaar. De beschadiging draagt in zekere zin zelfs bij aan de

---

<sup>59</sup> Lien Heyting, ‘Een bruid op de kermis; Overzichtstentoonstelling van Marcel Duchamp in Antwerpen’ in: *NRC-handelsblad*, 27 september 1991.

waardering en fascinatie van het werk. Misschien wel zoals Wolfgang Becker in zijn boek *Broken Glass* beschrijft:

*“Iedere beschadiging van glas lijkt op bijzondere wijze gevaarlijk: door de bijna onzichtbare, doorzichtige muur dringt een vijandige werkelijkheid binnen.”<sup>60</sup>*

Of zoals Jan Hoet tijdens de vernissage in zijn openingstoespraak van de overzichtstentoonstelling van Marcel Duchamp in 1991 in Antwerpen riep:

*“Door het feit dat het glas gebroken is, begrijpen we de existentiële materialiteit van het glas.”<sup>61</sup>*

Een schone glasplaat, ongebroken is vrijwel onzichtbaar. Eventuele teksten, grafische tekens of schilderijen die erop staan krijgen vaak een zwevend, onwerkelijk karakter. Blijkbaar kan het vlakglas met breuken een spel met dimensies en de werkelijkheid aangaan.<sup>62</sup>

### **Inspiratiebron en voorbeeldfunctie**

Het *Grand Verre* was het eerste moderne glaskunstwerk dat ook conceptueel enorme diepgang had. Er zijn veel verschillende theorieën geschreven over het raadselachtige werk. Ondanks dat het werk nog steeds met een waas van mysterie wordt omgeven dient het voor velen binnen of buiten de glaskunst als inspiratiebron. Het glas dient ook voor meerdere schrijvers en glasliefhebbers als voorbeeld om het belang of de functie van het materiaal glas in de kunst te benadrukken. Niet voor niets dat er de afgelopen jaren regelmatig in boeken en artikelen met theorieën over hedendaagse glaskunst het voorbeeld van Duchamps glas aangehaald werd. Zo schrijft Saskia Monshouwer (1962) in haar Artikel *De Toekomst van de glasafdeling van de Gerrit Rietveld Academie* in perspectief over het werk. Het is volgens Monshouwer een belangrijk kunstwerk dat ondanks de titel waarschijnlijk niet met glaskunst in verband zal worden gebracht. Dit komt volgens Monshouwer doordat de nadruk bij het werk ligt op het concept en omdat het werk nog andere materialen bevat. Het werk dat tegenwoordig deel uitmaakt van de collectie van het Philadelphia Museum of Art, bestaat niet alleen uit glas, maar ook uit andere materialen als vernis, lood- en aluminiumfolie, stof, staal, looddraad en hout. Monshouwer gebruikt het voorbeeld van Duchamp om uit te leggen dat er regelmatig studenten aan de glasopleiding van de Rietveldacademie de ideeën van Duchamp gebruikten. Volgens Monshouwer speelt in deze voorbeelden het materiaal glas niet zozeer een rol, dan wel het concept dat de studenten baseren op Duchamp's werk. Een voorbeeld dat zij geeft is het werk van Jerome Harrington (1975) die in 2004 een glasarchief samenstelde dat bestaat uit ruim tachtig romans met het woord glas in de titel. Harrington noemde zijn werk *Shattered Glass*.

---

<sup>60</sup> Becker 2005 (zie noot 10), pp. 19-20.

<sup>61</sup> Heyting 1991 (zie noot 59)

<sup>62</sup> Becker 2005 (zie noot 10), p. 24.

Monshouwer meent dat bij dit voorbeeld de nadruk ligt op het concept en dit werk daardoor ook te herleiden is naar het werk van Duchamp.<sup>63</sup>

In tegenstelling tot Monshouwer ziet Adriano Berengo het *Grande Verre* wel als sprekend voorbeeld voor de glaskunst. Ook Adriano Berengo gebruikt het werk in zijn introductie van de tentoonstellingscatalogus *Glasstress 2011*. De catalogus gaat over de hedendaagse glaskunst tentoonstelling georganiseerd door Berengo tijdens de Biënnale van Venetië in 2011. Berengo gebruikt het voorbeeld om aan te geven waarom glas voor hem in kunst belangrijk is en hoe hij het idee van het *Grand Verre* zelf als inspiratie gebruikt om kunstenaars uit te nodigen en aan te moedigen met het materiaal te werken. In tegenstelling tot Monshouwer roemt Berengo de kwaliteiten van het materiaal en de mogelijkheden die het Duchamp geboden heeft om te werken met nieuwe ruimte belevingen en extra dimensies die het transparante glas hem gaven. Berengo begint zijn introductie als volgt:

*“Marcel Duchamp’s The Large Glass gives me the opportunity to reflect on the meaning of making and communicating art and on the role of the ‘things’ that have marked the course of history, or at least that of art. This work by Duchamp has always been appreciated tardily, perhaps because the artist did everything he could to not conform to the spirit and logic of his era. The work The Bride Stripped Bare by Her Bachelors – also known as The Large Glass – begun in 1915 and left unfinished, is the perfect embodiment of this artist’s entire philosophy: behind every work is the life of the person who made it, the tradition of the techniques used, a clear and penetrating vision of the world in which it is immersed, a disenchanting view of the work itself, experienced by the artist primarily through the inertial nature of a ‘thing’ that mirrors the world around it. These thoughts on art, conceived primarily as an area freed from the rules of a method, pushed me to follow my intuition to promote glass, the material I had chosen to work with, by going against tradition and presenting it as the ideal means with which to translate contemporary needs.”...“Returning to Duchamp’s The Large Glass, the work that inspired my thoughts, it is clear that the choice of glass as the support for creating this memorable work was certainly not accidental; rather it served as a technical device with which to subvert the custom and tradition of painting. The artist wanted to enter a whole new dimension, a transparency of space, taking the viewer beyond the commonplace to a place that the artist himself described as “invisible and unpredictable [...] something that could not be perceived with the eyes”. It is with this objective, this end in mind that the contemporary artists exhibiting in Glasstress 2011 have also labored to create their works.”<sup>64</sup>*

---

<sup>63</sup> Eliëns 2009 (zie noot 37), pp. 52, 62-64.

<sup>64</sup> Giubilei 2011 (zie noot 4) p. 7.

Interessant hoe twee schrijvers vanuit hun eigen perceptie het *Grand Verre* een plek geven. Monshouwer vanuit de veelal conceptuele waarde van de kunst van studenten van de Glasafdeling en Berengo die in zijn bedrijf en de door hem georganiseerde *Glasstress* tentoonstellingen juist de focus legt op de materialiteit van de kunst. Het *Grand Verre* wordt regelmatig door schrijvers over glas in de kunst gebruikt als voorbeeld, bijna als het creëren van een ideale genealogie van glas. Het *Grand Verre* geeft een zekere grandeur aan het materiaal. Door het beroemde en gewaardeerde glaswerk samen met eigen werk en visie in de ontstaansgeschiedenis van glas te plaatsen verwordt het tot een strategie om eigen initiatieven, als de *Glasstress* tentoonstellingen en de Rietveld opleiding in het hedendaagse glas, legitiem te maken. Het *Grand Verre* wordt door Berengo in zijn tentoonstellingstekst dus als een marketingstrategie gebruikt.



## 3.2 Pioniers in de moderne kunst met glas

### 3.2.1 Waarneming en reflectie

In navolging van Duchamp hebben meer kunstenaars zich door het vlak glas laten inspireren. Een voorbeeld is Gerhard Richter die zich in zijn werk sinds de jaren zestig met glazen ruiten bezig houdt. Richter stelt zich kritisch tegenover het *Grand Verre* van Duchamp. Hij noemt het werk van Duchamp geheimzinnigdoenerij en mist een sceptische houding ten opzichte van alles wat men kan zien en begrijpen. Toch hebben sommige werken van Richter overeenkomsten met het werk van Duchamp. Een voorbeeld is het eerste glaswerk van Richter *Vier Glasscheiben (1967)* (afb.28) maar ook het werk *6 Stehende Scheiben (2002)* (afb.29) uit een nieuwe serie van driedimensionale glasconstructies die de kunstenaar tussen 2002 en 2011 heeft gecreëerd. Het zijn respectievelijk vier en zes glazen panelen die zijn geassembleerd in stalen structuren. De opstelling van ruiten achter elkaar maakt dat de blik van de toeschouwer en ook de omringende ruimte en het licht dat op het werk valt veelvoudig gebroken wordt.



Afb. 28: Gerhard Richter, *4 Glasscheiben (4 glazen ruiten)*, 1967, glas, staal, Collectie van Annick en Anton Herbert, Gent, België.

Deze werken refereren net als het *Grand Verre* naar het idee van een schildersdoek als een raam naar de wereld. Het werk is als een reflectie van alles wat er zich zowel voor als achter afspeelt. De werken reflecteren zowel de galerie- of museumruimte maar ook de beschouwer. De sculpturen zijn zowel een schilderij, maar hebben ook een architecturale kant doordat ze zo duidelijke spelen met ruimte en afscheiding. Omdat de reflecties in de werken de werkelijkheid weerspiegelen maar ook vervormen ontstaat er een soort doolhof. Het werk van Richter speelt met de waarneming door glas, maar doordat het werk schoon en onbeschilderd of onbeschreven is, lijkt het vrijwel doorzichtig of misschien zelfs ondanks het spel met reflecties ook enigszins onzichtbaar. Hoe vol betekenis het

werk van Duchamp zit des te puurder is het werk van Richter. Diens materiaalgebruik vormt in het werk de essentie. Richters uitleg lijkt eenvoudig maar ook omslachtig. Het gaat vooral om de waarneming door glas en hij lijkt te willen zeggen dat het ook niet méér nodig heeft.<sup>65</sup>



Afb. 29: Gerhard Richter, *6 Stehende Scheiben (6 staande ruiten)*, 2002/2011, 252 x 238 x 281 cm, glass, staal, Marian Goodman Gallery, New York.

---

<sup>65</sup> Becker 2005 (zie noot 10), pp. 23-24.

### 3.2.2 Maatschappelijk bewogen glas

Naast Richter zijn er meer kunstenaars die vlakglas geschikt zagen als materiaal in hun kunst. Zo begon Joseph Beuys (1921-1986) vanaf de jaren zeventig glasplaten in zijn environments te gebruiken. Hij plaatste bijvoorbeeld in het werk *90.000 DM Raum* (1981) (afb.30) twee glazen platen tegen de muur die volgens hem voor het stralende licht van het vierde element lucht stonden. Beuys had net als Duchamp de gedachte dat mensen zich om voorwerpen en ook de glasplaten in zijn installatie heen konden bewegen en zo hun perspectief konden veranderen, de reflecterende doorzichtige werking van de platen geeft een werking met licht en lucht.<sup>66</sup>



Afb. 30: Joseph Beuys, *90.000 DM Raum*, 1981, installatie, mixed-media, tentoongesteld in Galerie Joellenbeck Keulen, Collectie Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Duitsland.

Het is echter onwaarschijnlijk dat Beuys het glas in zijn installatie verwerkt heeft met in gedachten het *Grand Verre* van Duchamp. Waarschijnlijker is het dat Beuys in zijn gedachten juist een tegengestelde bedoeling had met het neerzetten van de glazen platen. Beuys was een kunstenaar die in zijn werk de hele problematiek van de menselijke vrijheid en de verhouding tussen kunst en leven centraal stelde. Beuys zag kunst als een geheel van de samenleving en voelde zich ook medeverantwoordelijk voor wat er in de samenleving gebeurde. Beuys was revolutionair in het doorschouwen van de samenleving en discrepanties hierin. De kunst zag hij als een middel om een sociaal-therapeutische impuls te kunnen geven en problemen aan te kaarten en zelfs op te lossen. In de jaren vijftig maakte Beuys nog voornamelijk aquarellen en tekeningen maar trad in de jaren zestig naar buiten met heel ander werk. Naast zijn acties en sociaal-politieke activiteiten maakte hij werken die vaak een opstelling leken van readymades. Een voorbeeld is het eerder genoemde werk

---

<sup>66</sup> Idem, p.24.

*90.000 DM Raum*. De objecten en glazen platen in het werk zijn voor Beuys echter geen readymades maar tekens die ergens naar verwijzen, als gecombineerde aggregaten van krachten die iets veel complexers uitdrukken dan logische gedachten. Of zoals Wil Uitgeest in zijn boek *Twintigste eeuwse schilderkunst* zegt:

*“De beelden zijn moeilijk toegankelijk; als men er iets mee wil, dan moet men zich er echt in verdiepen. Ze zijn er niet om het oog te behagen maar om mee aan het werk te gaan, om toegang te krijgen tot hun innerlijke betekenisrijkdom.”*

Beuys zocht naar mogelijkheden om een zinvol antwoord te vinden op wezenlijke vragen zonder dat hier weer direct structuren uit ontstaan die tot systemen zouden leiden. Want systemen zou mensen hun vrijheid ontnemen. Systemen zouden voor de mens weer bepalen hoe ze moesten leven. Beuys wilde dat mensen in een maatschappij vrij zouden zijn, dus ook om te doen en laten en ook maken wat ze zelf willen. Uit dit idee komt ook Beuys werkstuk voort waarop geschreven staat: *‘Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet.’* (Het zwijgen van Marcel Duchamp wordt overschat). Beuys lijkt met het werk te willen aangeven dat zwijgen bij een kunstwerk geen diepgang creëert. De readymades vertellen geen verhaal en voegen niets toe aan de maatschappij. Het bereikt niets terwijl Beuys juist met zijn werk probeerde de vragen naar de verhouding tussen kunst en leven en de vraag naar vrijheid probeerde te beantwoorden in zijn werk. Beuys wilde niet zozeer de sociaal-maatschappelijke verhoudingen veranderen maar werken naar bewustwording: kunst als scholingsweg. Duchamp installeerde met zijn werk *fountain* in 1917 een urinoir in een museum. Een doodgewoon voorwerp werd binnen de muren plots een artistiek object met een zekere esthetische blik. Duchamp lijkt het museum nodig te hebben om zijn ‘antiekunst’ tot een kunstobject te verheffen. Duchamp reageerde in zijn werk met humor en spot op de ernst, de hypocrisie en de zogenaamde zinvolheid van de culturele tradities. Zijn readymades zijn te zien als spottend, expres inhoudsloos gemaakte dagelijkse elementen, benoemd tot kunst, een verhaal is niet te vertellen. Daarentegen wil Beuys dat er juist wel een verhaal achter zijn soms alledaagse objecten zit. Hij probeert in tegenstelling tot Duchamp de grenzen tussen kunst en leven te vervagen en schakelt tegelijkertijd de kracht van de kunst niet uit. Beuys beziet zijn werk serieus en met het geloof dat de kunst niet zomaar vrijblijvend kan zijn. Een kunstenaar heeft volgens Beuys wel degelijk de taak om verandering in de maatschappij te initiëren en laat dit in zijn eigen werk zien. In het *Grand Verre* ligt, ten overstaande van de veelbeschreven readymades van Duchamp, wel degelijk een diepe materialenmystiek verborgen die net als in Beuys zijn werk een maatschappelijk beeld geeft en betekenis vindt in zijn tijd. Zo vind het werk van beide kunstenaars, enigszins abstract, toch een overeenkomst bij elkaar.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Wil Uitgeest, *Aardschok, Bliksemflits: Twintigste-eeuwse schilderkunst- een verkenning van grensgebieden*, Zeist, 1999, pp. 157-188.

### 3.2.3 Glass as Idea as Idea

Ook Joseph Kosuth laat zich inspireren door het materiaal vlakglas maar werkt in tegenstelling tot Richter en Beuys niet met de waarneming dóór glas of met de betekenis van het object, maar op waarneming ván glas. Een van zijn eerste glaswerken was een plaat van glas die tegen de wand leunde met ernaast een label met de titel: *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall*. (1965) (afb.31)

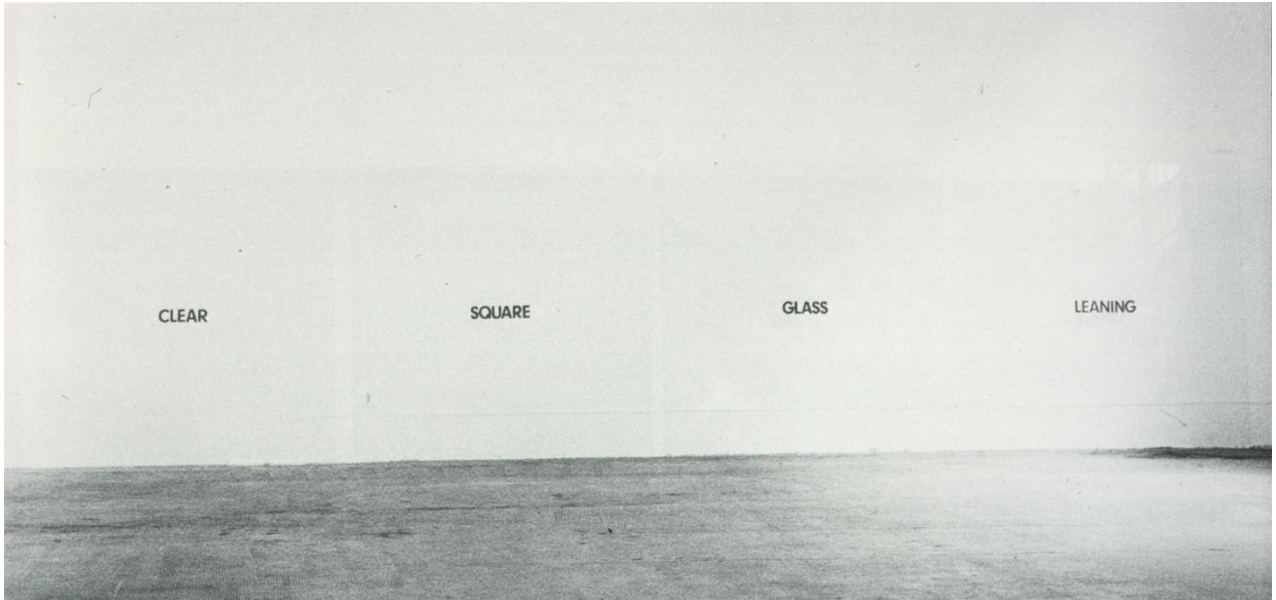


Afb. 31: Joseph Kosuth, *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall*, 1965, glazen plaat en metalen label, 200 x 200 cm en 20 x 20 cm, bewaarplaats onbekend.

Bij een ander werk plaatste Kosuth vier vierkante glasplaten tegen een muur met de woorden *CLEAR SQUARE GLASS LEANING* erop gedrukt. (afb.32) De glasplaten zijn wat er op staat geschreven, doorzichtig, vierkant, van glas en ze leunen. De teksten op de platen krijgen een zwevend karakter. Tijdens een interview met Jeanne Siegel op 7 April 1970 lichtte Kosuth het gebruik toe van glas in zijn werk. Zo verteld Kosuth in het begin van het interview hoe hij de keuze maakte om met glas te gaan werken. Hij vertelt dat hij besloot om achromatische kleuren te gaan gebruiken in zijn laatste schilderijen. Ook meent Kosuth dat de serieuze eerste werken van andere kunstenaars vaak ook in zwart, wit en grijs tinten werden vervaardigd. Wanneer je in je kunst een statement probeert te maken dan is er geen plaats voor kleur:

*“After I stopped doing paintings in the traditional sense, the first piece I did was one using glass because it was clear and there were obviously no compositional problems as far as choice or location or color. (I agree with Judd when he says that composition is old world philosophy. I think it presumes as it constructs an interior, magical space, which ultimately refers back to painting’s earlier religious use.) Also, I found that according to color psychology there was more of a transcultural response to achromatic color-black, white, and gray- than to the chromatic scale, which had a much more marked difference among specific individuals*

*as well as between cultures. So my last paintings were achromatic. It's interesting how the serious early work of most artists tends to be achromatic- early Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Flavin, Stella, Cubism. Broadway Boogie-Woogie could only be late Mondrian... when you're trying to make a statement there is no place for color."*



Afb. 32: Joseph Kosuth, *CLEAR SQUARE GLASS LEANING*, 1965, glazen platen, formaat en bewaarplaats onbekend.

Vervolgens gaat Kosuth specifiek op de keuze voor het glas in. Hij licht het ontstaan van zijn eerste werk met glas, *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall*, toe. Hij wilde compositie vermijden en noch een sculptuur noch een schilderij vervaardigen. Het glas moest een tussenvorm aannemen die schijnbaar een amorf, abstract en compositieloos geheel zou vormen. Zo zegt hij:

*"So I liked glass because it had no color to speak of, except for the color it reflected from its environment. There was always the problem of form, though. So I tried presenting it in different conditions- smashed, ground, stacked, and this led me in another direction. The first use of language began with this work. With the first glass piece it was the label which took on a great importance. That piece was just a five-foot sheet of glass which leaned against the wall, and next to it was a label with the title: Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall. I succeeded in avoiding composition, and I had succeeded in making a work of art which was neither a sculpture (on the floor) nor a painting (on the wall). I wasn't certain how 'abstract' it was, but it was certainly ambiguous. From the work with glass I began working with water, for most of the same reasons. Water had the advantage of being 'formless' as well as 'colorless'. Even now this seems too much like the simplistic meanderings of an art student, which I was, but it seemed like very heavy stuff at the time."*

Interviewster Jeanne Siegel gaat ook in op Kosuth's gebruik van woorden op en naast het glas. Op de vraag waarom hij de transitie maakte naar het werken met woorden antwoordde Kosuth het volgende:

*"Yes, both the use of words in my work and my interest in language in general began at that time- 1965. In the glass piece I mentioned and in other glass works, the use of words became increasingly important. One solution to the problem of form at the time was to make a division between 'abstract' and 'concrete' within the work itself, such as the work with three glass boxes I referred to a minute ago- one was filled with smashed glass, one with ground glass, and the other had stacked glass. And on each of these boxes the word 'glass' was lettered. This way, by reducing the concrete formal properties to the one abstraction 'glass', the work arrived at a kind of formless, colorless state as a physical 'device'(not unlike language) within that art system which was that work. So had the abstraction 'glass'."*

Kosuth zocht in zijn werk dus net als Duchamp naar een materiaal dat een soort abstracte vorm zou aannemen en het concept de boventoon zou laten voeren. Kosuth wilde net als bij het Grote Glas dat de omgeving van het werk in het glas gereflecteerd zou worden. Het zou zijn werk betekenis geven. Maar hij maakt in zijn werk niet echt gebruik van het gedachtegoed rondom Duchamp's *Grand Verre* maar vooral van diens readymades. Hij gebruikt het glas als een manier om zijn werk te abstraheren en het glas functioneert meer als kleurloze en vormeloze massa dat het concept van zijn werk kon dragen. De doodgewone platen en kubussen die glas worden, ondanks dat dit niet geheel de bedoeling is van Kosuth, net als de urinaal van Duchamp getransformeerd tot esthetisch kunstvoorwerp en verliezen hun oorspronkelijke betekenis. Duchamp vormde een grote inspiratie voor Kosuth, zo blijkt uit verscheidene interviews en teksten waarin hij het werk van Duchamp aanhaalt. Zo antwoordt hij in een interview op de vraag of hij beïnvloedt is door Duchamp het volgende:

*"The implications of Duchamp's work are vastly more profound than any artist I can think of. Certain aspects of his work have been slowly internalized, certainly, but I can't imagine how one could proceed with a radical re-thinking of art of this century without Marcel Duchamp providing a source for the tools which could make that possible. Duchamp has been there for others as a source, in various ways and for some time. Certainly Johns and later Morris and others kept his ideas alive, but that was because they used and got certain things from that work, while perhaps I'm getting other things from it. Like what, for example? Well, for one thing, in the idea of the unassisted readymades, there is a shift in our conception of art from*



*one of "What does it look like?" to a question of function, or "How does an object work as art?" which brings into question the whole framing device of context..."*<sup>68</sup>

In *Art After Philosophy* schrijft Kosuth meer over hoe Duchamp de taal van kunst heeft doen veranderen met zijn werk. Hij omschrijft hierin dat Duchamp als eerste vragen stelde over de functie van kunst en wanneer iets kunst is. Kosuth ziet Duchamp als degene die kunst een eigen identiteit heeft gegeven. De vorm van het kunstwerk wordt onderschikt aan het concept bij de readymades en bij veel ander werk van Duchamp. Deze verandering van 'appearance' naar 'conception' die Duchamp teweegbracht was volgens Kosuth het begin van de moderne en de conceptuele kunst. Duchamp heeft de taal van de kunst doen veranderen. Zijn readymades hebben de mogelijkheid gegeven om met heel andere soorten beeldtaal toch de 'taal van de kunst' te kunnen spreken.<sup>69</sup> Kosuth had indertijd ook het idee dat hij letterlijk met het gebruik van een taal een oplossing had gevonden in zijn problemen met het weergeven van zijn ideeën in kunst. Zo zegt hij hierover het volgende:

*"Language began to be seen by me as a legitimate material to use. Part of its attraction too was that by being so contrary to the art one was seeing at that time it seemed very personal to me. I felt I had arrived at it as a personal solution to personal art problems." "So then I used Photostats of dictionary definitions in a whole series of pieces. I used common, functional objects –such as a chair- and to the left of the object would be a full-scale photograph of it and to the right of the object would be a Photostat of a definition of the object from the dictionary. Everything that you saw when you looked at the object had to be the same that you saw in the photograph, so each time the work was exhibited the new installation necessitated a new photograph. I liked that the work itself was something other than simply what you saw. ... It meant you could have an art work which was that idea of an art work, and its formal components weren't important. I felt I had found a way to make art without formal components being confused for an expressionist composition. The expression was in the idea, not the form – the forms were only a device in the service of the idea."*

Kosuth beseftte dat het verkrijgen van een absoluut abstracte vorm niet mogelijk was. Niet met hout, metaal, niet in glas en niet met water. Dit was een reden waarom hij na zijn experimenten in glas en water overstapte en voornamelijk gebruik begon te maken van taal in combinatie met objecten. Hij bedacht dat het toevoegen van teksten aan voornamelijk functionele objecten, soms in combinatie met foto's wel het concept van het werk op de voorgrond zou kunnen stellen. Zo probeerde hij de formele componenten onbelangrijk te maken en het *idee* van een kunstwerk te creëren of zoals Kosuth zijn werk omschreef: 'Art as Idea as Idea'. Kosuth bleef wel werken met

---

<sup>68</sup> Joseph Kosuth, Gabriele Guercio, *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts, 1991, pp. 55-56.

<sup>69</sup> Idem, pp. 18-19.



vormen naast de tekst omdat het werk anders teveel expressionistisch zou zijn van compositie. Maar zijn gedachte dat expressie zat in het idee en niet de vorm, de vorm dient alleen het hulpmiddel voor het idee werd geboren tijdens zijn eerste experimenten met glas.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Idem, pp. 47-56.

## Hoofdstuk 4: Glas in de hedendaagse kunst

Beuys, Kosuth en Richter lieten zich inspireren door het materiaal glas en het *Grand Verre* van Duchamp, ze laten zien dat er verschillende expressie mogelijkheden zijn om glas in kunst te laten spreken. Zo zijn er ook hedendaagse kunstenaars die het materiaal glas nog steeds als inspiratiebron nemen of in hun werken terug laten komen. Waarom inspireert het materiaal glas Dan Graham nog steeds en blijft hij al jaren experimenteren met reflectie en waarneming in de glazen plaat. Pipilotti Rist gaat nog een stap verder en slaat de glazen plaat letterlijk aan stukken in een van haar films, ze laat de kracht van het gebroken glas zien. Waarin vinden Maria Roosen of Koen Vanmechelen telkens weer hun aantrekkingskracht tot het geblazen glas? Tot welke metaforen kan het glas worden verheven? Is het geanimeerde gekleide glas van Nathalie Djurberg nog glas of een experiment met vulkanisch obsidiaan glas nog steeds glaskunst? Het vierde hoofdstuk gaat verder in op de verschillende verschijningsvormen van het materiaal glas in de hedendaagse kunst. Onderzocht zal worden wat het materiaal conceptueel aan het werk toevoegt en wat de motivaties van de verschillende kunstenaars is geweest om juist voor dit materiaal te kiezen.

### 4.1 Een oeuvre van glas

De volgende twee kunstenaars, Maria Roosen (1957), Bernard Heesen en werken veelal of alleen met glas. De keuze voor glas hebben ze bewust gemaakt maar werken op geheel verschillende wijze en passen het op zeer verschillende manieren toe. Zo verwerkt Roosen het glas vaak tot installaties, Heesen werkt veel in toegepaste vorm en raakt met zijn werk de tak van de glaskunst. De kwaliteiten van het materiaal brengt in hun oeuvres mogelijkheden die aansluiten bij hun ideeën. Interessant is dat Roosen haar geblazen glaswerk uit laat voeren terwijl Heesen het helemaal zelf vervaardigt en zelfs een eigen glasstudio heeft. Roosen maakt vooral gebruik van de vloeibare kwaliteiten en textuur van glas en werkt net als Heesen in zijn latere werk graag met kleur.

#### 4.1.1 Maria Roosen

De Nederlandse kunstenaar Maria Roosen maakte in 1988 kennis met glas tijdens een workshop in glasstudio De Oude Horn in Acquoy. Haar wens was om met transparant materiaal te kunnen werken en het glas leende zich daar uitstekend voor. Sindsdien is glas haar belangrijkste materiaal en roze haar meest toegepaste kleur. In haar werken houdt ze zich bezig met thema's als erotiek, liefde en vruchtbaarheid.<sup>71</sup> Ze werd begin jaren negentig bekend met een reeks kannen van roze glas *Melkkannen* (1991-1992), wulps en robuust, gevolgd door glazen borsten en glazen knotsen. Daarnaast deed ze 'losse' projecten als een paar enorme sloffen voor de 'reus van Rotterdam' *Pantoffels voor de Reus van Rotterdam* (1992), een houten babykerkje dat ze voor de manifestatie

---

<sup>71</sup> Piet Augustijn, *De Oude Horn en de emancipatie van het glas*, Asperen, 2007, p. 46.

Sonsbeek 9 ophing aan de Arnhemse Eusebiuskerk genaamd *Mirakel* (2001) en voorzag ze de vuurtoren van het Belgische Blankenberge van een 'pruik' van oranje scheepstouw, *Pruikentoren* (2003). In deze werken laat ze voorliefde zien voor voorwerpen die door schaal- of materiaalkeuze buitenissig zijn.<sup>72</sup> De kern van Roosens werk is volgens kunstcriticus Hans Den Hartog Jager (1968) het prikkelen van de verbeelding, soms mild, soms stekelig. Dit is al meer dan vijftien jaar haar handelsmerk. Ze is naar Den Hartog Jagers mening niet direct op een vaste stijl of vaste vorm te betrappen. Roosen noemt zichzelf ook wel een 'zoekende' kunstenaar die altijd het juiste materiaal, de juiste vorm wil vinden bij ieder idee, toch lijkt het glas een hoofdrol in te nemen in haar werk.<sup>73</sup> Zo vlijde ze twee glazen borsten neer in een Chesterfield-fauteuil *Chesterfield* (1996), stopte twee andere in bed *Bed* (1994) (afb. 33) of hing ze in grote getale bij elkaar als bessen aan een tak *Bessenborsten* (2009). Ook haar inzending voor de Biënnale van Venetië in 1995 bestond uit werk met glas; twee reusachtige Spiegelborsten waren bevestigd aan een pruimenboompje simpelweg *Spiegelborsten aan de pruimenboom* (1996) genaamd. Roosen haar werk zweeft tussen het moederlijke en erotiek en zo ook tussen beschermen en verleiden. In een interview zei ze eens:

*"Ik combineer het geestelijke en het lichamelijke, het mannelijke en het vrouwelijke. Ik probeer een totaliteit uit te drukken."*<sup>74</sup>



Afb. 33: Maria Roosen, *Bed*, 1994, glas, textiel, hout, 60 x 200 x 120, Maria Roosen.

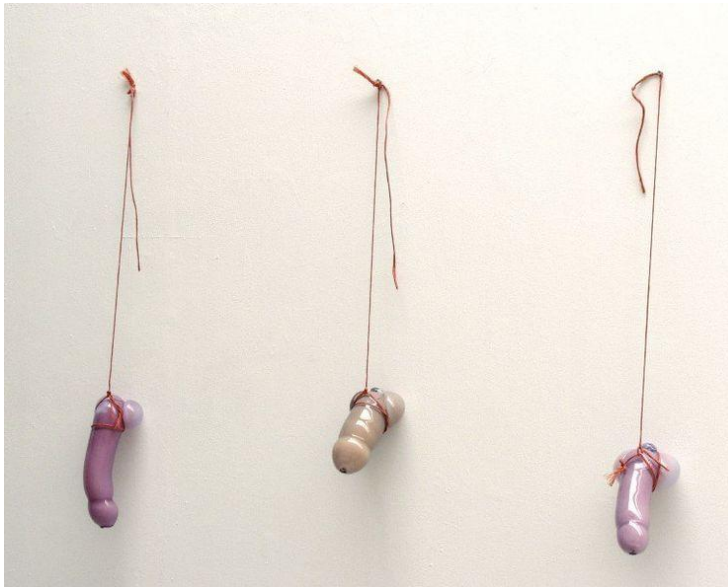
Andere bekende werken in glas zijn *Roosenkrans* (2008), een gigantisch glazen sieraad bestaande uit blauwe kralen met een zwarte plak erop, als boze ogen uit het Oosten, die Roosen bedacht voor een van de beelden in *De Vleeshal* in Middelburg.

<sup>72</sup> Hanne Hagenars, Wim Van Mulders, *Maria Roosen: Monster*, Amsterdam 2009, pp. 19-44.

<sup>73</sup> Hans Den Hartog-Jager, 'Maria's' in: Jennifer Allen, *Maria Roosen: Maria's*, Amsterdam 2005, pp. 137-138.

<sup>74</sup> Augustijn 2009 (zie noot 71), p. 46.

Recentere projecten in glas zijn *Jean, Pierre & Claude* (2004) glazen 'lullen' opgehangen met minimale touwtjes aan een muur (afb. 34) en *Gewassen Bomen* (2007-2009) waarbij geblazen amorfe zwammen in glas zijn bevestigd op een stuk boom.<sup>75</sup>Roosen maakt regelmatig gebruik van expliciete terminologie als 'lullen', 'tieten' en 'piemels' of 'kont' in de titels van haar werken, haar boeken en uitspraken. Deze zijn in deze paragraaf over haar en haar werk vaak letterlijk overgenomen om dichterbij de expressie en betekenis van haar werk te kunnen blijven.



Afb. 34: Maria Roosen, *Jean, Pierre, Claude*, 2004, glas en touw, 120 x 140, Maria Roosen.

### **De kunst van samenwerken**

Samenwerken is langzaam een onvervreemdbaar onderdeel van Roosens werkwijze geworden. Roosen maakt vaak gebruik van een proces waarbij ze een idee bedenkt, het concept uitwerkt en plannen maakt. Daarna laat ze haar werk vaak uitvoeren. Ze begeleidt en inspireert de makers van haar gebreide, geblazen en getimmerde werken. Roosen vond deze werkwijze pas relatief laat, ze was al 34 toen ze exposeerde met haar eerste glazen kannen waarmee ze bekend werd. Dit kwam omdat ze eerst is opgeleid als tekenleraar en daarna naar de kunstacademie ging. Op haar 27<sup>e</sup> verloor ze haar geliefde en raakte ze helemaal vast en verzandde ze in een zwaar rouwproces. Ze is toen op advies van haar haptonoom aquarellen gaan maken om haar emoties er uit te schilderen. Nadat de emoties eruit waren kon ze intuïtiever werken en de composities loslaten. Ze merkte dat ze met haar werk in het atelier vragen kon oplossen die ze in het dagelijks leven niet aankon. Maria ging hier steeds verder in, van schetsboek tot steeds groter formaat, soms vellen van een paar vierkante meter waar ze een hele bak verf over uit goot. Dit werkte voor haar heel bevrijdend. Ze is daarna al vrij snel begonnen met het maken van objecten in glas. Dat lag een beetje in het verlengde van het zoeken naar grenzen. Maria vroeg zich af of ze het vloeibare van een aquarel ook kon vangen in andere materialen. Ze had op de academie wel eens met glas gewerkt en vond dat altijd heel mooi.

<sup>75</sup> Hagens 2009 (zie noot 72), pp. 19-52.

Ze schreef zich in voor een cursus glasblazen en ging met een groep naar een glasblazerij waar ze konden zien hoe het werkte en op het einde een object naar keuze kon laten blazen. Maria koos voor een transparante bol, dat vond ze het allermooiste. Geen kleur of gekke vormen. De bolvorm vind Roosen een prachtig symbool van de hele wereld. Al is er volgens haar voor de glasblazers niks aan. Voor hen is zo'n bol de basisvorm waaruit ze voorwerpen maken. Ze voelde na de workshop echter niet de aandring om zelf het glasblazen te gaan leren. Zo zegt Roosen:

*“Nee, echt helemaal niet. Ik bedoel, ik heb het wel geprobeerd, ik heb meegewerkt in het glasatelier, deurtjes opendoen, dingen aangeven... Maar om het goed te leren, echt goed, dat kost je jaren. En het was mijn doel helemaal niet. Voor mij werkt het net zo goed, beter misschien wel, als ik het proces van blazen aanstuur, richting geef.”*

Vanaf dat moment is het uitbesteden van Roosens werk begonnen. Het was misschien wel een soort onthechting omdat ze de jaren na de dood van haar geliefde veel 'arbeidsintensief' werk gemaakt had waaruit ze veel troost had gehaald en merkte, mede doordat het niet mogelijk was om technieken zelf genoeg te beheersen, dat samenwerken en het uit handen geven van werk voor haar veel kon toevoegen aan een kunstwerk. Het kost Roosen geen moeite om het als haar werk te beschouwen want het beginidee is altijd van haar. Ze bepaalt zelf het uitgangspunt en de uitwerking. Door haar eigen ideeën met die van anderen samen te voegen ontstaat volgens Roosen een soort chemische reactie die ze zelf niet helemaal in de hand heeft. Er komt uiteindelijk iets uit dat uniek is en dat haar laat zien waar ze zelf benieuwd naar is en wat van terug krijgt. Roosen maakt veelal gebruik van materialen die voortkomen uit de natuur. Eenmaal onttrokken worden ze omgevormd daar handwerkslieden tot andere vormen. Ze gebruikt graag glas, wol, goud, metaal en hout omdat dit erg kneedbare materialen zijn die vele vormen aan kunnen nemen. Deze vormen zijn vaak enigszins surrealistisch doordat ze herkenbare voorwerpen maakt die afwijken in formaat en kleur. Zo maakte ze een houten miniatuurkerk vast aan een grote bestaande kerk, maakt ze enorme formaat glazen zaadcellen of meterslange wollen zonnebloemen.<sup>76</sup> Het is opmerkelijk dat Roosen, zonder zelf glasblazer te willen zijn, toch hoofdzakelijk met glas werkt. Ondanks dat Roosen gebruik maakt van verschillende materialen bezit het glas een dominante positie in haar oeuvre. Roosen:

*“Op een gegeven moment ben ik met glas gaan werken. Ik vertrek van een intuïtief gevoel of een idee die beide op hun gaafheid en frisheid, zeg maar originaliteit getest worden. Dan begin je eraan en kom je onderweg allerlei dingen tegen en dat speelt allemaal een rol. Het realisatieproces is net zo belangrijk als het resultaat. ... Ik heb glas gekozen als materiaal maar niet als doel, slechts als middel. Ik onderzoek wat het meest geschikte materiaal is voor mijn verschillende ideeën. Uiteraard weet ik nu hoe glas en textiel werken, welke processen ze uitlokken en dat heeft al betekenis op zich. Glas is bijvoorbeeld vreselijk duur en ingewikkeld*

---

<sup>76</sup>Jennifer Allen e.a. *Maria Roosen: Maria's, 'Ze is er in alle maten'*, Amsterdam 2005, pp. 146-148.

*om te maken. Ik maak in de eerste plaats beelden, ik ben beeldhouwer. Het kan ook een tekening, aquarel, bouwwerk, installatie of een glazen bol zijn. Maken is voor mij synoniem voor leven.”<sup>77</sup>*

In haar werkproces met het glas begint ze meestal nog steeds met een aquarel. Daarmee gaat ze naar de glasblazer voor wie de aquarel een soort uitgangspunt is. De glasblazer maakt het werk terwijl Roosen er bij blijft. Ze denkt mee en probeert zo nodig het proces te sturen. Volgens Roosen was ze in het begin erg betrokken en stond ze vreselijk mee te schreeuwen en te doen maar heeft ze tegenwoordig geleerd wat meer afstand te nemen, dingen van tevoren te bespreken en tijdens het werk hoogstens nog wat opmerkingen te maken. Al is ze volgens zichzelf wel wispelturig. Zo heeft ze de ene keer geen behoefte aan letterlijke beelden en dan ineens weer wel. Roosen werkt veel met glasblazer Bernard Heesen in glasstudio De Oude Horn maar ze doet ook regelmatig een beroep op Tsjechische glasblazers bijvoorbeeld voor het werk *Boomsieraad (Orgie)* (2008) (afb. 35). Ze verteld:

*“Zo bedacht ik pas dat ik gewoon eens een lul en tieten en een kont van glas wilde, en die dan samen ophangen in een netje, als een soort orgie van glas. Van die lullen had ik geen aquarel gemaakt, ik ging gewoon naar de glasblazer en zei: ‘jongens, vandaag gaan we lullen maken.’ Dat is natuurlijk lachen, vooral als ik zeg dat ze het naar eigen inzicht mogen doen. Dan ontstaat er meteen zo’n sfeertje dat ik leuk vind. Een soort saamhorigheid. Het zijn ook hele goeie lullen geworden.<sup>78</sup>...Toen ik die lullen maakte, heb ik de glasblazers, een pure macho mannenwereld, de opdracht gegeven ze zo realistisch mogelijk te maken. Ik had tekeningen bij me en dan liep ik van het ene team naar het andere en dan accentueerde ik details: hier zit een gleufje dat het puntje wordt en die ballen zijn geen tennisballen want die moeten een beetje afhangen. Toen gingen ze bij zichzelf kijken hoe het was. Ze vertelden gore grappen en het werd een nogal hilarische, hanige toestand. Ik benadruk dat het gaat om het uitdagen en het verleiden. Doch tevens is het ontzettend belangrijk dat ik een beeld oproep dat potentie en kracht bezit: het beeld wekt energie op. Bovendien zijn die piemels ontzettend leuk om te maken. Wanneer de glaspasta heet is, dan worden die opgeblazen dingen heel soepel en buigzaam. Ze bungelen aan de blaaspijp, je moet draaien en dan zwiept dat door de lucht: om ze langer te maken moet je zwiepen. Het glasblazen is ook heel mooi, omdat je de vorm letterlijk ziet groeien en dat is een eigenschap die piemels in zich hebben. Soms is het een kleine piemel en dan wordt het weer een parmantig iets.”<sup>79</sup>*

---

<sup>77</sup> Hagnaars 2009 (zie noot 72), pp. 6-9.

<sup>78</sup> Den Hartog Jager 2005 (zie noot 73), p. 142.

<sup>79</sup> Hagnaars 2009 (zie noot 72), p. 13



Afb. 35: Maria Roosen, *Boomsieraad (Orgie)*, 2008, geblazen en verzilverd glas, staaldraad, Gemeente Apeldoorn Sprengpark.

De tekeningen die Roosen vaak maakt noemt ze wel eens glasblazen met aquarel. Tijdens het aquarelleren wordt de kleurmassa opgezogen door een hoeveelheid vloeistof, vertrekend vanuit die pigmenten en water is het schilderen als leven inblazen. Zo wordt er bij het glasblazen een klein plukje glas gehaald, wordt er lucht ingeblazen en daarna keilt men er nog een beetje glas overheen. Zo groeit het glas dat je vervolgens groter kan blazen, kan vormen, trekken, duwen, slingeren en zwiepen. Dat zijn de eerste directe handelingen bij het glasblazen en zo ontstaan er teuten, slierten en belletjes.<sup>80</sup>

### Eigenschap en kleur

Het materiaal glas heeft voor haar een mooie dubbelheid. Roosen zegt over het materiaal:

*“Glas is gestolde materie die toch heel dicht bij het vloeibare blijft. Het is heel breekbaar, kwetsbaar, terwijl een glazen voorwerp toch vele duizenden jaren oud kan worden. Er wordt nog steeds glas opgegraven uit de tijd van de Romeinen. Daarom noem ik glas ook wel gestolde energie: het kan eeuwen blijven bestaan maar ook, ineens, pats, weg zijn. Ik weet nog, de eerste keer dat een van mijn kannen brak. Een kan tikte tegen een ander en ineens pats, pats, waren er vijf kapot, vreselijk was dat. Toen leerde ik meteen dat roze glas heel gevoelig is. Dat bleek per kleur nogal te kunnen verschillen.”<sup>81</sup>*

Maria Roosen speelt ook met die kennis. De verschillende kleuren glas gaan iets anders voor haar betekenen. Een voorbeeld is haar *Bellenrek*, een werk dat is opgenomen in de Rabobank kunstcollectie, waarin 140 glazen ‘proefbelletjes’ in verschillende kleuren hangen genaamd *Paren* (2002) (afb. 36).<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Idem, p. 15.

<sup>81</sup> Idem, p. 13.

<sup>82</sup> Rabobank Kunst Collectie Maria Roosen, *Paren*, 2002:

[http://www.rabokunstcollectie.nl/content/kunstenaars/1951\\_1965/maria\\_roosen/paren.jsp](http://www.rabokunstcollectie.nl/content/kunstenaars/1951_1965/maria_roosen/paren.jsp) (10 mei 2013)





Afb. 36: Maria Roosen, *Paren*, 2002, glas en metaal, 150 x 415 x 70 cm, Rabobank Kunst Collectie.

Het zijn belletjes die ze in de glasblazerij gebruiken om de kleur te testen. Ze blazen dan een klein belletje om te zien hoe de kleur zich gedraagt. De vorm van de belletjes wordt voor een belangrijk deel bepaald door de eigenschappen van het glas en lijken volgens Roosen net zaadjes of spermatozoiden. Zo blijft rood glas heel hard en de bel heel klein maar de tabakskleur was zacht en werd met een kleine zwiep van de blaaspijp al heel lang. De roze is gebroken en heeft ze met plakband weer aan elkaar gezet en opgehangen.<sup>83</sup> Maria maakt veel gebruik van roze tinten in haar glaswerk. Zoals bijvoorbeeld in het werk *Melkkannen* (1991-1992), de kannen bezitten afwisselend een gedempt rozig of doffer bruinig coloriet en zijn gevuld met melk. De roze kleur verwijst volgens Roosen naar lichamelijkeheid en geeft het werk een naturalistische, tragische dimensie. Wim Mulders omschrijft in het boek *Monster* over het werk van Roosen dat het lijkt alsof de kannen door de roze en bruinige kleuren gaan leven. Ze bevatten bulten en butsen en sommigen kannen lijken verouderd te zijn en de deuken van het leven in zich te dragen.<sup>84</sup> Voor Maria is roze een kleur die met het begin, de oorsprong van het leven te maken heeft. De kannen gaan volgens haar over “het leven ontvangen en schenken” en daaruit voort kwam ook haar idee om verse melk in de kannen te gieten. Zo transformeerden de kannen zich tot levend organisme en kregen letterlijk en figuurlijk een inhoud. Roosen ziet melk als eerste levensbehoefte, het eerste wat je krijgt. Het roze glas verwijst naar het lichaam en de lichaamssappen en is tegelijkertijd een gestolde vloeistof en beweging.<sup>85</sup> Toch was het in eerste instantie niet vanzelfsprekend dat Roosen met zoveel kleur zou gaan werken. Toen ze voor het eerst in een glasblazerij kwam had ze zich juist voorgenomen nooit met kleur te gaan werken. Haar eerste bol was zwart; ze zag deze als de vrouwelijke tegenhanger van het mannelijke vierkant

<sup>83</sup> Hagnaars 2009 (zie noot 72), p. 13.

<sup>84</sup> Idem, p.5.

<sup>85</sup> Idem, p.6.



van Malevich. Ze vond kleur in eerste instantie vies en kitscherig. Het was pas met de roze melkkannen dat ze inzag dat kleur noodzaak werd. Het roze pigment van glas is zo zacht dat de kannen vloeibaar leken en dit gaf voor Roosen een aparte poëtische dimensie aan de ontdekking van kleur. Alleen al de namen die de verschillende kleuren glasstaven hebben als Flamingo-Rot, Granat-Rot, Kirschen Rot, Erdberen-Rot, Zitronen-Gelb of Hyazinth-Violett gaven inspiratie.<sup>86</sup> Haar nieuwste kannen krijgen zelf vrouwelijke namen mee in de installatie *Isabelle, Charlotte, Marlene, Juliette, Georgina, Cecilia* (2009) (afb. 37).



Afb. 37: Maria Roosen, *Isabelle, Charlotte, Marlene, Juliette, Georgina, Cecilia*, 2009, geblazen glas, variërende afmetingen (ca. 65 cm), Rabobank Kunst Collectie.

### **Teasing en liefde in glas**

Roosen gebruikt in haar werk gegevens als kont, piemels, spermatozoïden en borsten. Ze vindt dat seksuele organen heel pragmatisch en dus recht toe recht aan benoemd moeten worden. Dit komt dan misschien wel hard en direct over maar ze vindt juist de directheid belangrijk. Het is niet altijd even expliciet bedoeld. Roosen zoekt vaak naar een tussenvorm, bijvoorbeeld:

*“Ik maak een borst met zo’n lange teut en dat is duidelijk een afgeleide van een borst. Het is belangrijk dat een object verschillende lagen blootlegt. Natuurlijk piemels als Jean, Pierre & Claude, die aan een koortje hangen met een lul in halve erectie, dat moet ook zo zijn: Ik kan er niet iets anders van maken. De directheid is bedoeld om een beetje te plagen, een confrontatie uit te lokken, het is vooral teasing.”*

---

<sup>86</sup> Idem, pp.13- 14.

Het begrip teasing is in menselijk contact dubbelzinnig; het bezit een plagerig, speels en vriendelijk aspect maar probeert, en irriteert of kwetst soms ook. Toch zijn de werken van Roosen niet bedoeld als erotische fantasieën en reduceert volgens haar mensen niet tot lustobjecten.

Ze probeert met haar kunstwerken juist niet over seks maar over 'liefde' te vertellen. Het gaat over liefde geven, warmte schenken, over vruchtbaarheid. Roosen ziet haar werk als drager van de liefde omdat ze de stereotypen van de seksindustrie achterwege laat. Ondanks dat haar werk sterk leunt tegen discussies over seks, geslacht en gender kiest ze toch voor het laatste. Gender gaat volgens Roosen niet over de verschillen tussen de geslachten maar over overeenkomsten. Ze zegt hierover:

*"Ik verkies gender, omdat je de borsten kunt zien als ballen en het mannelijke en vrouwelijke kunnen in hun verschijningsvormen bijzonder stoer zijn, ondanks het besef dat ballen en borsten teder, fragiel en kwetsbaar zijn."*<sup>87</sup>

Glazen borsten komen veelvuldig terug in het oeuvre van Roosen. Ze hangt borsten in verschillende, uitdagende kleuren aan een 'kapstok'. De gekleurde of verzilverde borsten krijgen soms gezelschap van gehaakte en gebreide borsten die verwijzen naar de evolutie van het vrouwenlichaam.

De kapstok met borsten beschouwt Roosen als een dominante sculptuur; een totem. Deze totem heeft volgens haar met levenservaring te maken en met ouder worden. In borsten zit een levensverhaal en ze meent dat wanneer je jong bent, je daar niet aan denkt omdat het nog allemaal rechtop staat. Roosen wordt ook geassocieerd met de spiegelende borsten omdat ze, sinds ze deze aan een pruimenboompje bevestigde in het Nederlandse Paviljoen tijdens de Biënnale van Venetië in 1995, regelmatig in wisselende gedaanten is blijven maken. Zo heeft ze voor het werk *Servische Spar* (1995) een grote klassieke kerstboom uitgezocht. De grijsgroene naalden zijn echter afgevallen na het kerstfeest en nadat Roosen de boom maandenlang buiten had laten staan tuigt ze hem opnieuw op. Dit keer kreeg de armetierige boom alleen een spiegelende rode borst, als een laatste achtergebleven kerstbal. De borst lijkt een laatste redmiddel, een druppel of traan. Of misschien wel een laatste vuurtje op de wereld waaraan je je kunt warmen, dat is nodig volgens Roosen, omdat in datzelfde jaar bij de inname van de Bosnische stad Srebrenica de deportatie en moord van duizenden moslimmannen en -jongens tot gevolg heeft. Een VN-bataljon moet toezicht houden maar kan niet anders dan het laten gebeuren terwijl Nederland toekijkt. De kale boom met de kerstbal lijkt een reactie op het Servische drama, de belofte van kerst als feest van vrede is kaal en armetierig als een uitgeholde belofte. Een borst als een prothese die de wereld beter zou moeten maken, kan voeden en misschien kan overleven.(afb. 38)<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Idem, p. 9.

<sup>88</sup> Idem p. 31-32.



Afb. 38: Maria Roosen, *Servische Spar*, 1995, dode spar op standaard en glazen borst, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Zo vrouwelijk, zacht erotisch en kwetsbaar als het glaswerk van Roosen is zo direct en hard tekenen de glazen lichaamsdelen en installaties van Asa Jungnelius (1975) zich hier tegenover af. Jungnelius is een in Stockholm geboren kunstenares die wel bewust de discussie over de seksindustrie, porno en man- vrouw verhouding in haar glaswerk opzoekt. Ook Jungnelius werkt hoofdzakelijk met glas en gebruikt dit rond thema's als gender, consumptie, identiteit, smaak en esthetiek. Haar werk blijft in tegenstelling tot het werk van Roosen minder humoristisch, onschuldig en zacht. Ze laat minder aan de verbeelding over en toont letterlijk in mallen geblazen glazen vrouwelijk genitaliën in het werk *Snippan (The Vagina)* (2004). (Zie afb. 39)



Afb. 39: Asa Jungnelius, *Snippan (the vagina)*, 2004, malgeblazen en verzilverd glas, 50 x 22 23 cm, bewaarplaats onbekend.

Ze maakt installaties waarin ze glazen fallussen ophangt tussen andere materialen die erotische connotaties met zich meedragen als kettingen, leer en bont in bijvoorbeeld het werk *Watch out, I'm out to get you* (2008).<sup>89</sup> Roosens glaswerken lijken stilistisch op lichaamsdelen maar ze zorgt er in haar werk voor dat de vertrouwde verband met het menselijk lichaam kwijt is. Roosen laat haar glazen fallussen bijvoorbeeld in een serie van drie stuks bungelen aan dunne draadjes aan een muur. En hoewel ze de lichaamsdelen expliciet weergeeft, verwijst ze impliciet naar de kijkers die in haar overdrijvingen vooral geprikkeld worden om de relatie te zien met hun eigen lichaam en beleving.<sup>91</sup>

### **Conclusie: Glas in de kunst van Maria Roosen**

Glas is voor Roosen het belangrijkste materiaal in haar oeuvre, al combineert ze het regelmatig met andere materialen als breiwerken, metaal en hout. Deels ligt het wonderlijke van Roosens werk in de schaalveranderingen in haar werk en anderzijds in de bewerkingen van de materialen, vaak door handwerklieden gemaakt. Glazen kannen, borsten en penissen zijn vormen die regelmatig in haar werk terugkomen en Roosen gebruikt het menselijk lichaam als een toetssteen voor haar hele oeuvre. De glazen vormen, kannen en bollen die Roosen maakt vertonen vaak gelijkenissen met lichaamsdelen of worden vermenselijkt door ze aan te kleden met bijvoorbeeld een wollen trui. Roosen is begonnen met glas nadat ze zich af vroeg of ze het vloeibare van een aquarel ook kon vangen in andere materialen. Ze had op de academie wel eens met glas gewerkt en vond dat altijd heel mooi en na een workshop glasblazen begon ze haar ideeën in glas uit te laten voeren door glasblazers in de Nederlandse glasstudio De Oude Horn in Acquoy of in glasfabrieken in Tsjechië. Haar wens om met transparant materiaal te werken werkte ze in glas uit. Het materiaal glas heeft voor Roosen een mooie dubbelheid. Een kan van roze glas verwijst bijvoorbeeld naar het lichaam en de lichaamssappen en is tegelijkertijd een gestolde vloeistof in beweging. Ze ziet de breekbaarheid en kwetsbaarheid van het materiaal en maakt hier gebruik van. Ze noemt glas ook wel gestolde energie omdat het eeuwen kan bestaan maar ook zo kapot kan gaan. Ook de verschillende kleuren glas vormen voor Roosen een uitdaging omdat ze allemaal anders uitblazen. Het zachte roze glas bleek heel gevoelig en ook van deze kwaliteit maakt ze gebruik in haar werk. Het materiaal en de kleuren geven een lichamelijke aan haar werk. Roosen ziet zichzelf niet als glaskunstenaar, ze maakt immers ook gebruik van andere materialen in haar oeuvre, maakt haar eigen werk meestal niet zelf en werkt niet in traditionele vormen. Ze ziet zichzelf als een beeldend kunstenaar met groene vingers; ze stuurt processen aan en laat dingen groeien. Ze komt zelf met een idee en roept vervolgens hulp in van vakmensen om haar ideeën uit te werken.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Asa Jungnelius, 'Objects', website: <<http://asajungnelius.se/objects/#>> (10 mei 2013)

<sup>90</sup> European Glass Contest 2012, 'Asa Jungnelius', website:

<<http://www.europeanglasscontext.com/catalogue/sweden/%C3%A5sa-jungnelius>> (10 mei 2013)

<sup>91</sup> Den Hartog Jager 2005 (zie noot 73), p.138.

<sup>92</sup> Idem, p. 144.

#### 4.1.2 Bernard Heesen

De Nederlandse kunstenaar Bernard Heesen (1958) volgde oorspronkelijk een opleiding tot architect maar werkt nu al ruim 25 jaar met glas. Zijn relatie met glas heeft hij vooral te danken aan het werk van zijn vader Willem Heesen (1925-2007). Deze richtte in 1977 glasstudio De Oude Horn (afb. 40) op, de eerste onafhankelijke glasstudio in Nederland, na een carrière van dertig jaar als ontwerper van gebruiks- en sierglas bij de Glasfabriek Leerdam. In 1984 stopt Bernard met zijn studie Architectuur in Delft om zijn vader te helpen in De Oude Horn. Vader en zoon hebben vanaf dat moment samen studio De Oude Horn groot gemaakt. Willem Heesen wordt geroemd als een van de meest veelzijdige van alle Nederlandse Glaskunstenaars. Willem Heesen heeft als een van de eersten de weg van het 'functionele glas' naar het 'vrije glas' afgelegd in Nederland. Ook Bernard wordt geroemd als een van de beste glasblazers en een van de meest eigennuttige kunstenaars van Nederland. Hij is echter niet geïnteresseerd in de mooiste kleuren of perfecte vormen. Hij houdt zich met name bezig met experimenteren en het onderzoeken van de eigenschappen van glas en door grenzen op te zoeken van wat technisch mogelijk is in het geblazen glas. Vooral in zijn eerste jaren liet Bernard zich leiden door het grillige karakter van vloeibaar glas en maakte veel alledaagse voorwerpen als bekers, glazen en schalen. In de loop van de jaren is hij echter steeds beeldender gaan werken, haalt inspiratie uit oude encyclopedieën, maakt installaties en heeft in 2005 onder andere een groot glazen carillon ontworpen voor de nieuwbouwwijk Leidsche Rijn in Utrecht. Het is een dertig meter hoge *Zingende Toren* geworden met 50 zelfgeblazen, kristallen glazen klokken (2009) (afb. 41).<sup>93,94</sup> Als glasblazer voert Bernard ook veel werk uit voor kunstenaars als Maria Roosen, Marijke van Warmerdam en Tony Cragg (1949). Heesen speelt een ironisch spel met de moderne categorieën van kunst en kitsch, ambacht en industrie, originaliteit en kopie, unieke stukken en series, verzamelaar en consument, de smaak van de elite en de massa. Hij is een van de eerste kunstenaars die in deze tijd weer nadrukkelijk de 19de eeuwse stijl rehabiliteert die lang door velen verafschuwde werd.<sup>95</sup>



Afb. 40: De Oude Horn, Acquoy. Voormalig watergemaal en sluis, glasstudio Bernard Heesen.

<sup>93</sup> Augustijn 2009 (zie noot 71), pp. 6-7.

<sup>94</sup> Beschrijving en foto's van werk, *De Zingende Toren*, Bernard Heesen, op website: <<http://www.dezingendetoren.nl/nl/kunstenaar>> (12 mei 2013)

<sup>95</sup> European Glass Contest 2012, 'Bernard Heesen', website: <<http://www.europeanglasscontext.com/catalogue/netherlands/bernard-heesen>> (12 mei 2013)





Afb. 41: Bernard Heesen, *Zingende Toren*, 2009, stalen frame, geblazen kristallen carillon, aansturingssysteem, klavier en keyboard, Gemeente Utrecht Winkelcentrum Vleuterweide.

### **De oprichting van de Oude Horn**

Tot midden jaren zestig was het voor beeldend kunstenaars niet mogelijk om zelfstandig aan een oven met glas te werken. Een kunstenaar was aangewezen op de glasindustrie en in Nederland betekende dit met name de Glasfabriek Leerdam. De doorbraak van de Studio Glas beweging bracht hier verandering in. Zoals in hoofdstuk één is uitgelegd kwam in Amerika rond 1960 de vrije, niet van de industrie afhankelijke glasproductie op gang nadat Harvey Littleton het idee had ontwikkeld om zelf glas te gaan smelten in een kleine oven. Aanvankelijk werd dit idee in Nederland sceptisch ontvangen maar Sybren Valkema (1919-1996) pakte het op en ontwikkelde in Nederland de eerste Studio glasovens, legde de basis voor de Studio Glasbeweging ofwel in Nederland genaamd het Vrije glas en startte tevens de glasopleiding aan de Rietveld Academie in Amsterdam. Willem Heesen nam kennis van deze ontwikkelingen en nam het besluit te stoppen met zijn werk als ontwerper bij de glasfabriek Leerdam. Hij verklaarde:

*“Ik geloofde eerst helemaal niet in die vrije beweging en dacht dat er niet veel van terecht zou komen. Ik had echter ook problemen met het werken op de fabriek, omdat er voor mij op den duur iets aan ontbrak. Vanaf het moment dat de Studio Glasbeweging vastere vormen begon aan te nemen, was ook het hete glas beschikbaar voor de glaskunstenaar.”*

Willem Heesen werd in zijn geloof in de Vrije of Studioglas Beweging niet alleen gesteund door het succes van Valkema maar ook door zijn contacten met internationale glaskunstenaars. Op 1 juli 1977 nam Heesen ontslag bij de glasfabriek om samen met ir. W. (Dick) Nije, directeur verpakkingsglas, een glasstudio te beginnen in een oud watergemaal aan de Linge, De Oude Horn in Acquoy . Aanvankelijk was het plan om de glasstudio uit te laten groeien tot een werkplaats waar liefst vijftien blazers aan het werk zouden zijn en waarvoor Heesen de ontwerpen zou verzorgen. Maar technisch en praktisch leverde dit grote problemen op omdat de benodigde kennis ontbrak. Ook omdat de Glasfabriek De Oude Horn als directe concurrent zag en zijn (ex-)medewerkers verbood ook maar een voet over de drempel te zetten. Zijn vrijheid bracht Heesen wel een complete uitbarsting van creativiteit en ontwikkelde aanvankelijke strakke, harmonieuze vormen met sobere kleuren. Artistiek en technisch gezien ging het na verloop van tijd beter met de glasstudio maar financieel kregen ze het niet rond. Nije werd door Heesen uitgekocht en zijn beide zonen, Willem Jr. en Bernard sprongen in 1982 bij om de ovens beter te construeren. Geleidelijk werd de functionaliteit van het glas opzij gezet en kwamen er steeds meer experimenten met het materiaal. Heesen begon vrije objecten te ontwikkelen en langzaam ontstonden volgroeide kunstobjecten met verschillende thema's en uiteenlopende technieken. In de beginperiode van zijn studio avontuur zei Heesen:

*“De vaasvorm, doe me dat niet aan, dan hou ik er morgen mee op.”*

Maar later kwam hij terug op deze uitspraak:

*“Daar ben ik op teruggekomen. Ik zeg nu: goed is goed, of dat nu een kom, een vaas of een schaal is. Als ik er mijn verhaal maar in kwijt kan. Reeds bij de eerste experimenten kwam ik tot de conclusie dat het makkelijker is een vrije vorm te maken dan de ideale en de zuivere. Toen ik tot dat laatste wel in staat was, kon ik die weer verlaten om de vrije vormen te maken.”*

De glasbeweging is voor Willem Heesen en vele anderen een belangrijke stimulans geweest om zelf te gaan experimenteren met glas. De lijn van kunstenaar en glasmaker tot glas werd verbroken en de kunstenaar kon zelf met het materiaal aan het werk gaan. Niet langer is het glas verbonden met het functionele en de weg stond open naar experiment met materiaal en vormgeving.<sup>96</sup>

### **In de voetsporen van zijn vader**

De pioniersjaren van De Oude Horn gingen grotendeels aan de toen 20-jarige Bernard voorbij. Zo werd de eerste tijd in de weekenden een Oostenrijkse glasmaker overgevlogen om te werken. Bernard studeerde toen nog bouwkunde aan de Technische Hogeschool in Delft. Bernard maakte zijn

---

<sup>96</sup> Augustijn 2009 (zie noot 71), 7-23.

studie echter niet af, maar sprong vlak voor zijn afstuderen samen met zijn oudere broer Willem zijn vader bij, toen het niet goed ging met De Oude Horn. Bernard legt uit:

*“Ik stond voor een praktische keuze: afstuderen óf helpen glasblazen. De tent ging zowat failliet. Een compagnon moest worden uitgekocht, mensen gingen weg en mét hen de technische kennis. De ovens waren van dubieuze kwaliteit; het dak erboven werd zó heet dat de boel in mekaar zakte.’, „Mijn broer Willem nam de technische kant op zich, zoals de bouw van nieuwe ovens, en ik ging mijn vader assisteren bij het glasblazen.”*

Bernard had nog geen enkele ervaring met glasblazen, maar ontdekte al gauw de bijzondere kanten van het glasblazersvak en besloot zich op glas toe te leggen. Zijn affiniteit ermee bleek snel:

*“Het mooie is dat je binnen een uur tastbare resultaten hebt. Je kunt je eigen weg gaan. Glas is zo'n mooi spul, zulk verleidelijk materiaal wanneer het gloeiend aan de pijp hangt. Tot m'n verbazing vind ik glasblazen elke dag nog leuk om te doen. ... Ik leerde mezelf het glasblazen door met een klont gloeiend glas aan de pijp naar buiten te lopen, en maar slingeren totdat het glas als een dunne draad aan de pijp hing.”<sup>97</sup>*

Na een aantal jaren experimenteren en een eerste tentoonstelling samen met zijn vader werd de manifestatie *Glas 86* georganiseerd wat de studio een belangrijke impuls gaf. Kunstenaars van diverse disciplines werden uitgenodigd om hun ontwerpen in De Oude Horn uit te laten voeren door meester Glasblazers Lino Tagliapietra, Petr Novotny (1952) en Bill Morris (1957), daarin bijgestaan door Bernard Heesen en andere assistenten. Voor Bernard was dit een enorme verrijking van zijn kennis. De manifestatie had invloed op zijn denken over glas, de dingen die daarna op De Oude Horn gemaakt werden en de manier van omgang met kunstenaars:

*“Mijn eerste stukken waren onbeholpen. In 1986 ben ik begonnen om zelf dingen te maken. Dat was een heftige kennismaking, vooral met al die bekende glasblazers die binnen gehaald werden. Glas 86 was belangrijk voor mijn eigen ontwikkeling, net zoals de tocht naar de Etna dat was. Dat zie ik nog steeds als de start van mijn glasblaasperiode.”<sup>98</sup>*

Na afloop van *Glas 86* ging Bernard op expeditie naar de Etna, de grootste 'glasoven' ter wereld. Hij ging op zoek naar de vloeibare, hete lava om die met een blaaspijp tot bollen te blazen. Hij wilde de bollen daarna dan in het levende, steeds veranderende vulkaanlandschap als transparante tekens achterlaten. Echter, de hitte maakte het bereiken van de lava met de vereiste temperaturen om te

---

<sup>97</sup> Rob Witteveen, 'Sprakmakende glasstudio van Willem en Bernard Heesen 30 jaar - 'Oude Horn máákt wel school', in: *Algemeen Dagblad*, 25 januari 2008.

<sup>98</sup> Augustijn 2009 (zie noot 71), pp. 35, 55.



kunnen blazen onmogelijk en er ontstonden slechts steenklompen. Teleurgesteld maar geïnspireerd keerde hij naar De Oude Horn terug om zich vanaf dat moment volledig op het hete materiaal toe te leggen. De Etna-expeditie kan volgens Bernard ook wel gezien worden als het startpunt van zijn kunstenaarschap.<sup>99 100</sup> Een andere kunstenaar die dankzij zijn reis naar vulkanen geïnspireerd raakte door het gitzwarte vulkanische obsidiaan-glas is de Fransman Jean-Michel Othoniel (1964). Othoniel werkt al vanaf begin jaren negentig met glas en is vooral bekend om zijn installaties die er veelal uitzien als sieraden. (Zie afb.) De glazen werken zien er soms uit als enorm formaat kettingen en knopen van geregen glazen kralen als bijvoorbeeld het werk *Large Self-Supporting Knot* (2011). Hij schreef in 2009 een boekje *Why Glass?* over zijn reis naar het zuiden van Italië waar hij onder de indruk raakte van de vulkanen bij Sicilië. Hij beschrijft in het boek zijn reis langs de vulkanische eilanden en hoe hij de nog steeds werkzame vulkaan Stromboli beklimt en over het strand van het naburige eiland Lipari loopt. Hier ontdekt hij in het zand het vulkanisch puimsteen en het negatief ervan; minuscule stukjes pure zwarte obsidiaan glas, grote stukken zijn zeldzaam. Afhankelijk van de vloeibaarheid van de lava en de kracht waarmee de vulkaan het uitspuugt verandert het hete lava in wit puimsteen of zwart glas. Terug in Parijs onderzoekt Othoniel in samenwerking met het Internationale Onderzoek Centrum van Glas in Marseille of het mogelijk is de witte puimsteen te veranderen in vulkaanglas. De ovens in Marseille zijn echter niet sterk en heet genoeg en het experiment wordt voortgezet in Parijs aan het Saint Gobain onderzoekscentrum. Hier lukt het om het materiaal vloeibaar te krijgen en smelt Othoniel het glas in twee bronzen mallen die op mini vulkanen lijken. Twee kleine zwarte vulkanen van glas kwamen uit het experiment. Volgens Othoniel heeft het experiment met het obsidiaan glas hem een plek in de gesloten wereld van glasmakers gegeven. Jarenlang bestudeerde hij glasblazers wanneer ze aan het werk waren. Nu begreep hij het materiaal zo goed dat hij de mogelijkheden inzag om de glasblazers aan te sturen en als zijn handen te fungeren. Het zwarte glas heeft Othoniel in tegenstelling tot Bernard niet ertoe gedreven om zelf de blaaspijp ter hand te nemen maar wel om met nog meer enthousiasme het materiaal te ontdekken en zich meer een te voelen met de glasblazers wanneer ze zijn werk uitvoeren. Othoniel schrijft in zijn conclusie:

*“After all those years of watching the glass blowers work like a little peeping tom hiding in the studio, spying on them for two years without ever saying a word, to slip right into their virile gestures, I have discovered that it was indeed possible for me to take pleasure in directing them, once I knew their craft. Even if this first glass was black, neither transparent nor particularly appealing, I pushed them to give shape to my sculptural desires. In order to recognise myself in that touch, which was not physically my own, I had to become them. And bound in the limits of their bodies, they offered me the chance to eroticise their blowing. Ever*

---

<sup>99</sup> E. Adriaansz, ‘Maat, gewicht en Eros: Glaskunst van Bernard Heesen en Maria Roosen in Leerdam.’, in: *Het financieel dagblad*, 11 mei 1994.

<sup>100</sup> Augustijn 2009 (zie noot 71), p. 59.

*since, I explore with the greatest of pleasure a material as reversible and slippery as glass. A material where my desires crystallise.*<sup>101</sup>

### **Experiment en proces**

In de jaren na zijn Etna-expeditie begint Heesen de grenzen van het materiaal glas te verkennen. Hij wordt hierin niet gehinderd door glastraditie maar gunt zichzelf volstrekte vrijheid in de thematiek van zijn objecten. Het experiment speelt hierin een belangrijke rol. In meerdere interviews zegt hij:

*“Zonder me te bekommeren om de esthetiek van het materiaal draai, slinger en blaas ik erop los. Ik merk dat ik het prettig vind gedachteloos aan het werk te zijn, dingen te maken vanuit de primaire eigenschappen van het materiaal. Ik wil zo direct mogelijk glasblazen, me niet bekommeren om een rechte wijngelk of meer of minder belletjes in het glas. Alle vormen ontstaan dan ook vanuit het blazen; het werken met het materiaal, het proces van het glasmaken, vind ik het belangrijkste en het meest interessant.”*

Als voorwerpen Bernard intrigeren vanwege functie of vorm, blaast hij ze na in eigen stijl, robuust, rauw en rommelig. Of iets mooi is interesseert hem niet maar het moet wel iets te melden hebben, ergens over gaan. De eerste werken van Bernard zagen eruit als beschadigde beeldbuizen in vieze bruine kleuren, gevolgd door blokvormige en gestapelde constructies, vrolijke damestasjes, zwabbers, wiebelende wijnglazen, bokalen en dikke bierpullen. Maar eind jaren negentig, Bernard heeft in 1993 het bedrijf van zijn vader overgenomen, had hij het materiaal in de vingers en zocht hij nieuwe inspiratie. Zo herontdekt hij zijn eigen verzameling met 19<sup>e</sup> eeuwse encyclopedieën met gravures van honderden uiteenlopende (gebruiks)voorwerpen en begint ze na te blazen. Het was het begin van de encyclopedische gewrochten, barokke objecten die zijn gebaseerd op afbeeldingen uit de 19<sup>e</sup> eeuwse boeken maar waar Bernard een eigen draai aan heeft gegeven. Hij laat zich volledig inspireren door de vormen op zich zoals in zijn *Gouden Gewrochten* (2009) (afb. 42).

---

<sup>101</sup> Jean Michel Othoniel, *Why Glass*, Parijs 2009, pp. 29-47.



Afb. 42: Bernard Heesen, *Gouden Gewrochten*, 2008, geblazen glas, afmetingen variërend, Bernard Heesen.

Heesen doet meer dan simpelweg kopiëren; hij verkleint, vergroot de voorwerpen en speelt met de grenzen van goede smaak. De objecten zijn veelal rijk aan ornamentale toevoegingen en hebben flamboyante kleuren.<sup>102</sup> Eco Dijksterhuis schrijft in 2001 in het *NRC-Handelsblad* een artikel over Bernard's encyclopedische kunst. Hierin omschrijft Dijksterhuis Bernard als de Jeff Koons van de glaskunst omdat zijn lust tot versieren en verfraaien geen grenzen kent. Het verzamelen van de encyclopedieën is voor Bernard meer dan een hobby omdat hij avond aan avond urenlang in de naslagwerken op zoek is naar gravures van natuurkundige apparatuur, huishoudelijke gadgets en architectonische curiosa. De meeste voorwerpen worden al lang niet meer gemaakt omdat ze niet functioneel genoeg waren of hun vormgeving niet meer wordt gewaardeerd. Maar Heesen ziet deze voorwerpen juist als 'objectief lelijk', een lelijkheid waaraan hij verslingerd is. Als een Jeff Koons van de glaskunst blaast hij in *De Oude Horn* met zijn glas de in vergetelheid geraakte objecten nieuw leven in. Een voorbeeld is een bokaal die oorspronkelijk bedoeld was om struisvogeleieren in te bewaren. Heesen trekt met zijn glazen versies alle kitschcliche's uit de kast en vergroot ze en vermenigvuldigt ze. Het resultaat is bijvoorbeeld een enorm ei dat gevat is in een groteske monstrans met een krullerige deksel met daarop een forse vogel met rode snavel en helder witte ogen, alles van glas. Zo barok zijn ook zijn arabesken, felgekleurd, met feestelijke patronen, spiraaltjes, ribbels, met engeltjes en andere figuren.<sup>103</sup> De laatste jaren komen allerhande voorwerpen uit Bernards werkplaats. Van glazen stenen, zachte stapelingen, een Boheems woud, schimmelvazen,

<sup>102</sup> Augustijn 2009 (zie noot 71), pp. 59-63..

<sup>103</sup> Edo Dijksterhuis, 'Kunst uit de encyclopedie', in: *NRC-Handelsblad*, 22 maart 2001.

dilatometerflesjes, murrine vazen, vette vazen, fijnzinnig vormgegeven vazen, opnieuw verbeterde snotvazen, veelkleurige soepterrines, zwarte arabesken, ornamentele kelken, gouden gewrochten, encyclopedische arabesken zoals Arabesk (kikker) (2006) (afb. 43) en het servies van Miss Dodds. Zijn productie loopt volgens conservator Job Meihuizen uiteen van totale 'kunst' tot absolute rommelzooi van glas.<sup>104</sup>



Afb. 43: Bernard Heesen, *Arabesk (kikker)*, 2006, geblazen glas, 160 x 25 x 25 cm, Achmea Kunstcollectie.

De objecten die Bernard maakt zijn soms brutaal, weerbarstig en vooral ook humoristisch. Het zijn on-gebruiksvoorwerpen want de handtasjes, zwabbers en arabesken zijn niet gemaakt in toegepaste zin. De traditie van Leerdam heeft hij in zijn werk helemaal losgelaten. Alleen in vloeibare vorm is het glas voor Bernard echt interessant:

---

<sup>104</sup> Job Meihuizen, Brutto Gusto galerie, 'Bernard Heesen: Bricabracomania'. Website: <[http://www.bruttogusto.com/text\\_history/HeesenE.php?id=23](http://www.bruttogusto.com/text_history/HeesenE.php?id=23)> (12 mei 2013)

*“Ik voel mij niet gehinderd door de functionalistische traditie van het Leerdam-glas, die je bijvoorbeeld terug ziet in het feit dat er voor elke bloemsoort een andere vaas werd ontworpen”, zegt hij. ‘Bovendien houd ik eigenlijk niet van afgekoeld glas. Het is koud, glad, glimmend, hard en breekbaar, allemaal eigenschappen die tegengesteld zijn aan hoe het is als het uit de oven komt. Daarom maak ik objecten waaraan je de oorspronkelijke amorfe structuur van het materiaal kunt aflezen. Vloeibaar glas is het mooiste dat er is, je kunt het knippen, buigen en scheuren zonder dat het breekt”<sup>105</sup>*

Naast het creëren van eigen glas werkt Bernard nog regelmatig voor kunstenaars, zij dienen voor hem als belangrijke inspiratiebron:

*“Het doet je fris tegen het glas aankijken, dwingt je ook na te denken over de inhoudelijke kanten van het maken van kunst. Die contacten bieden me veel vrijheid voor mijn eigen werk, omdat vooral de interactie tussen zo’n kunstenaar en mij me enorm stimuleert. Kunstenaars maken geen gebruik van datgene wat ze aantreffen, maar willen altijd over grenzen heen. Op technisch gebied hoeven ze me niets te vertellen, want ik beheers het materiaal door en door. Maar vooral de inhoudelijke kant boeit me; de onderlinge communicatie daarover brengt ook mij steeds weer verder. Je leert veel van elkaars standpunten, dat is ook voor mijn zelfvertrouwen van groot belang. Ik ben glasblazer, maar voel me eerder vrij kunstenaar.”<sup>106</sup>*

Hoogtepunten in zijn ontwikkeling waren onder andere de tentoonstelling *Glazen Gewrochten* in 2003 in het Haagse Museum Mesdag. Tussen de collectie van het museum werden Bernard’s glazen zwarte arabesken, roze theepotten, hagedissenkannen en suikerscharen neergezet. Voor de objecten in deze tentoonstelling had hij zich laten inspireren door de afbeeldingen uit de catalogus van de Wereldtentoonstelling van 1851 in het Crystal Palace in Londen. En in het voorjaar van 2005 maakt Bernard voor het Frans Hals Museum in Haarlem stillevens van glas. De glazen stillevens van vazen, bokalen en flessen sloten mooi aan bij de geschilderde stillevens in het museum en gaven een nieuwe kijk op de interieurs van de stijlkamers. Ook in 2005 kreeg Bernard de opdracht voor de uitvoering van een kunstwerk in de nieuwbouwwijk Leidsche Rijn in Utrecht. Een dertig meter hoge *Zingende Toren* met een uniek glazen carillon werd geïnstalleerd. Er zijn honderd glazen klokken en 780 bollen voor de buitenkant geblazen. In 2007 staat Bernard op nr. 57 van de Elsevier meest succesvolle kunstenaars in Nederland. Hij begon als eenvoudig glasblazer maar zijn werk wordt tegenwoordig over de hele wereld tentoongesteld. Zijn werk is ondanks de onconventionele vormgeving en humorvolle uitstraling een eigentijdse aanvulling geworden op de glastraditie.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Dana Linssen, ‘Niets mooier dan vloeibaar glas’, in: *NRC-Handelsblad*, 18 september 1997.

<sup>106</sup> Augustijn 2009 (zie noot 71), p. 55.

<sup>107</sup> Idem, pp. 73-77.

### **Conclusie: Glas in de kunst van Bernard Heesen**

Glas is voor Bernard Heesen het hoofdmateriaal in zijn werk. Nadat zijn vader Willem Heesen in 1977 glasstudio De Oude Horn oprichtte, de eerste onafhankelijke glasstudio in Nederland, legt hij als een van de eersten in Nederland de weg af van het 'functionele glas' naar het 'vrije glas'. Bernard begon in 1984 in eerste instantie bij zijn vader te werken om het bedrijf te redden maar begon al snel zelf glas te blazen en eigen werk te maken. Heesen probeert met zijn glaswerk de grenzen van het materiaal te verkennen. Al zijn werk ontstaat vanuit het glasblazen en heeft vaak de vorm van toegepaste kunst of gebruiksvoorwerpen maar zijn niet bruikbaar. Heesen ziet zijn werk als vrije vormen, al hebben ze de vorm van een kom of vaas, het belangrijkste is dat het werk wel ergens over gaat. Hij laat zich inspireren door vormen maar verkleint, vergroot de voorwerpen en speelt met de grenzen van goede smaak. Het vloeibare glas is het mooiste dat er is voor Heesen. Hij probeert dan ook de amorfe structuur van het glas in zijn eindproducten zichtbaar te maken, het proces van het werken met glas is dan ook erg belangrijk. Zijn objecten zijn veelal rijk aan ornamentele toevoegingen en kleur, spelen met kitsch-cliché's en hebben een heel eigen uitdrukking gekregen. Heesen heeft de functionalistische traditie van het Leerdamse glas losgelaten en ziet zichzelf niet alleen als glasblazer maar ook als vrij kunstenaar. Toch wordt zijn werk, ondanks de onconventionele vormgeving en humorvolle uitstraling, als een aanvulling gezien op de glastraditie. Heesen zijn werk kan geplaatst worden in de ontwikkelingen van de Studio Glas Beweging. Ondanks dat hij de functionele glastraditie heeft losgelaten sluit zijn werk toch aan bij de traditie van het Studioglas en de glaskunst met zijn oeuvre waar het materiaal en techniek vooropstaan en dat alleen uit glas bestaat.

## 4.2 Het venster van glas

De volgende twee kunstenaars, Dan Graham en Anselm Kiefer hebben beide in hun kunstwerken vlakglas gebruikt. Het vlakke glas wordt door Graham gebruikt vanwege de reflectieve en glanzende eigenschappen en is vooral bekend om zijn glazen paviljoens terwijl Kiefer het materiaal verwerkt in zijn installaties en het glas inzet in de vorm van vitrines of het vlakglas tot scherven slaat.

Graham verkend met zijn paviljoens van vlakglas ruimte- en lichtbeleving de grens tussen architectuur en beeldende kunst. Zo dienen voor Graham juist de transparantie en spiegeling als belangrijkste kwaliteiten en mogen toeschouwers in zijn glazen paviljoens rondlopen, maar lijkt Kiefer zijn werk juist af te willen schermen achter de glazen vitrines.

### 4.2.1 Dan Graham

De Amerikaanse kunstenaar Dan Graham (1942) is een autodidact die vanaf de jaren '60 veel verschillende disciplines heeft verkend. Hij heeft zich onder andere bezig gehouden met architecturale constructies, muziek, film, video, performance en publicaties. Het begon allemaal met de hedendaagse kunst galerie *John Daniels Gallery*, waar hij als art director in New York kennis maakte met enkele groten uit de Amerikaanse kunst waaronder, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Carl Andre en Donald Judd. Door hen raakte hij geïnspireerd en begon tussen 1965 en 1970 verschillende minimal-tekeningen te maken voor kunsttijdschriften en artikelen en kunstkritieken te schrijven. Na zijn tekeningen, artikelen en fotografie begon Graham aan performances en film. De concepten van Graham zijn grotendeels gefocust op het waarnemen, de beleving van tijd en ruimte, de relatie tussen object en beschouwer, tussen privé en openbaar en tussen kunst en dagelijkse werkelijkheid. De ervaring die hij in de eerste tien jaar als kunstenaar op had gedaan resulteerde in 1976 in een van zijn meest bekende werken *Public Space/Two Audiences* (1976) (afb. 44) dat hij op de Biënnale van Venetië presenteerde. Een rechthoekige witte ruimte die door een glazen wand in tweeën werd gedeeld en waarvan de achterwanden van de ruimtes bedekt zijn met spiegels. Bezoekers konden beide ruimtes betreden en aan de ene kant werden ze bekeken, de andere kant diende voor de toeschouwers. Vanaf *Public Space* begon Graham zich te concentreren op architecturale modellen, paviljoens en video's. Vanaf 1982 is hij zich vooral gaan richten op zijn buitenpaviljoens waar hij met name bekend van is geworden. De paviljoens houden het midden tussen architectuur en sculptuur en worden meestal opgesteld in de openlucht. Graham vervaardigt de paviljoens uit industriële materialen als roestvrij staal, spiegels en glas. Door de transparantie van de bouwwerken gaan ze vaak op in de omgeving. De weerkaatsing van het licht op het glas en de reflecties van de omgeving en mensen nabij het werk bepalen de karakters van de paviljoens. De weerspiegelende en tegelijkertijd doorschijnende glazen ramen spelen een spel met de waarneming van de bezoeker. Het spel met waarneming komt ook terug in veel ander werk van Graham.<sup>108109</sup>

---

<sup>108</sup> Renee Steenbergen, 'De toeschouwer geschilderd; De Reflectieschermen van Dan Graham', in: *NRC*



Afb. 44: Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976, twee kamers, glazen paneel, spiegel, licht, geïnstalleerd op de Biënnale van Venetië Italië, Dan Graham.

### **Van seriële structuren tot lichamelijk onderzoek**

Het vroege werk van Graham laat zich vooral kenmerken door een documentair en analytisch karakter. Een voorbeeld is het werk *Schema* (1966-67) waarin Graham de inhoud van verschillende Amerikaanse tijdschriften tot statistische data verwerkte. Het schema gaf aan welke elementen in een tijdschrift geteld moesten worden, van het aantal woorden per pagina, aantal zinnen tot de afbeeldingen en kleurgebruik. Het schema kon toegepast worden voor elk willekeurig tijdschrift en zou zo steeds in nieuwe contexten geplaatst worden. Graham probeerde met het werk iets te produceren dat simpelweg een pagina zou worden in een tijdschrift, verwisselbaar, beschikbaar voor de massa en gerelateerd aan het tijdschrift waar het in zou verschijnen. Graham zag het werk een beetje als de strepen van Daniel Buren omdat het refereert aan zijn context - het tijdschrift - als plaats, als pagina, als wegwerpartikel en informatie.<sup>110111</sup> Hetzelfde analytische karakter toonde hij met het werk *Homes for America* (1966-67) waarin hij foto's toonde van huizen in voorsteden van de lagere en middenklasse. De foto's werden vergezeld van stukjes tekst, een parodie op de neutrale toon van een journalistieke reportage, waarin hij verschillende types van de banale, door massaproductie tot stand gekomen huizen in voorsteden beschreef, die besteld konden worden uit catalogi met al hun kenmerken. Graham probeerde met het beschrijven van de architectonische structuren en patronen de betekenis uit de foto's weg te halen en alle ongunstige en expressieve

---

*Handelsblad*, 21 mei 1993.

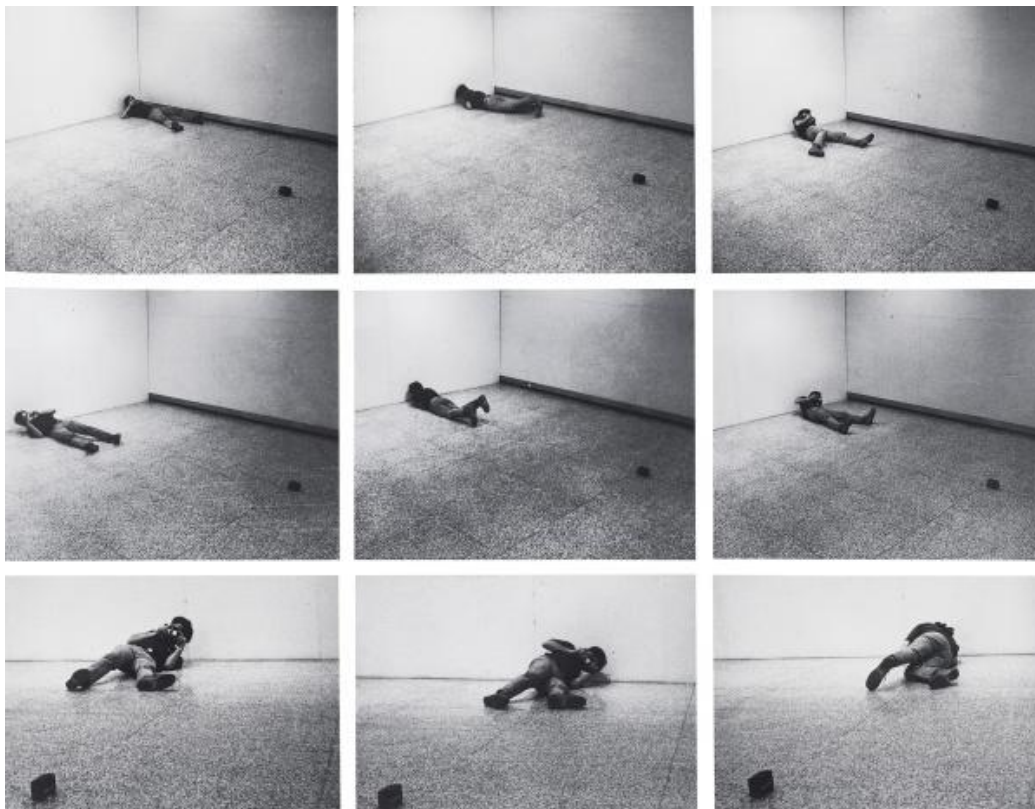
<sup>109</sup> Sandra Spijkerman, 'Duizelingwekkende ruimtes van Dan Graham; Toeschouwers worden elkaars etalagemateriaal', in: *Trouw*, 28 november 2001.

<sup>110</sup> Tessa Verheul, 'Overweldigend overzicht Dan Graham in het Whitney (NYC)', 24 september 2009, *Metropolis M*, via website: <<http://metropolism.com/reviews/dan-graham-in-het-whitney/>> (15 mei 2013)

<sup>111</sup> Birgit Pelzer, *Dan Graham*, Londen 2001, pp. 9-11, 43.



connotaties te verwijderen. De huizen werden gecontextualiseerd en verbreed tot het minimalisme door de seriële structuren van de kleine blokjes tekst. Graham wilde laten zien dat het mogelijk was om Minimal Art te maken die was gerelateerd aan een echte sociale situatie die gedocumenteerd kon worden. Zijn minimalistische rasterstructuren waren als een parodie op de sociale analyse van het Amerikaanse naoorlogse woningbouwbeleid.<sup>112113</sup> In *Homes for America* toonde Graham voor het eerst zijn interesse in Architectuur. Maar in de film en performances die hij in de tien jaar hierna gaat maken staat het menselijke lichaam, psychologie en interactie meer centraal. In het werk *Roll* (1970) (afb. 45) toont hij twee films op tegenovergestelde wanden. De eerste is gefilmd terwijl Graham over de grond rolt met de camera in zijn hand en de tweede camera is opgesteld op de grond en documenteert het rollen. Er is een contrast te zien tussen de beweging van het lichaam op de vloer en de film die stilstaat. Graham onderzoekt het dialoog tussen statische en bewegende ruimte.



Afb. 45: Dan Graham, *Roll*, 1970, performance, foto zilver-print eigendom Deborah Bell Photographs New York.

In een ander werk *Body Press* (1970-1972) gaat Graham nog een stap verder met het lichaam incorporeren in zijn kunst. Wederom heeft hij twee films gemaakt die tegenover elkaar opgesteld worden. De films tonen een naakte man en vrouw die rug-aan-rug in een cilinder met holle spiegels staan waarin ze zichzelf weerspiegeld kunnen zien. De films laten een langzame ontdekking zien van

<sup>112</sup> Idem, pp. 10-13, 38-39.

<sup>113</sup> David Garcia, 'Dan Graham, Videospiegels', *Metropolis M*, 2001/2-No6, via website: <<http://metropolism.com/magazine/2001-2-no6/dan-graham/>> (15 mei 2013)

de lichamen door het oog van de camera. De film toont fragmenten van de beelden van de reflecterende lichamen. Het zijn de eerste experimenten die Graham met spiegels uitvoert. Het zijn performances en spiegelsculpturen met een focus op het publiek.<sup>114</sup>

### **Waarneming en weerspiegeling in glas**

De films en performances die Graham uitvoerde in de jaren zestig en zeventig werden langzaam vervangen door video installaties. De live-video werd midden jaren zeventig een essentieel component in zijn werk. Spiegelwanden en afgesloten ruimtes werden gebruikt om nieuwe perspectieven te creëren met betrekking tot gedrag in de sociale ruimte. Door gebruik van spiegels en glas als muur, ruimtelijke afscheiding en scherm kon hij enkele, dubbele of driedubbele ruimtes creëren waar interactie tussen raam, spiegel, video en toeschouwer plaatsvond. Ook de opkomst van de combinatie video en architectuur werd zichtbaar in zijn werk, aangezien architectuur de kunstvorm is die bewust omgaat met het gedrag van de gebruiker. Met zijn spiegellende installaties komt ook de directe interactie met het publiek. Een van zijn sterkste werken creëert Graham echter zonder video of camera. Een van Graham's bekendste spiegellende werken is *Public Space/ 2 Audiences* (1976), een werk voor de 37<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië. In dit werk is een rechthoekige ruimte in tweeën gedeeld door een muur van glas. Tegenover de geluidsdichte glazen muur bevindt zich in de ene ruimte een spiegel en in de andere een gewone witte muur. Allebei de ruimtes hebben een aparte ingang en zo zijn er twee groepen publiek nodig. Beide groepen kunnen het visuele gedrag van het andere publiek waarnemen maar niet horen. Zo worden ze zich meer bewust van hun eigen verbale articulatie. De bezoeker bevindt zich dus in een dubbele positie waarin hij zowel zichzelf bekijkt in de spiegel als tegelijkertijd bekeken wordt door publiek aan de andere kant van de spiegel. Het geeft een intense verbeelding van een nieuwe vorm van reflexiviteit, wederzijdse waarneming en waarneming van onszelf. Dit maakt des te zeer duidelijk dat Graham een kunstenaar is voor wie de perceptie van zijn werk, de psychologische en de sociale samenhang die hij creëert met zijn kunstconcepten, het onderwerp is. De kunstenaar zegt zelf over het werk dat het tevens een hommage is aan Mies van der Rohe en aan El Lissitzky's dubbele ruimtelijke werken. Het geluidsdichte glas refereert ook naar specifieke sociale werkelijkheid als vliegveld verkeerstorens, douane gebieden en kinderdagverblijven. De materialen, glas en spiegels, werken op een esthetisch niveau en hebben tegelijkertijd een functionele en sociale functie tegen indringing en in de waarneming.<sup>115116</sup>

---

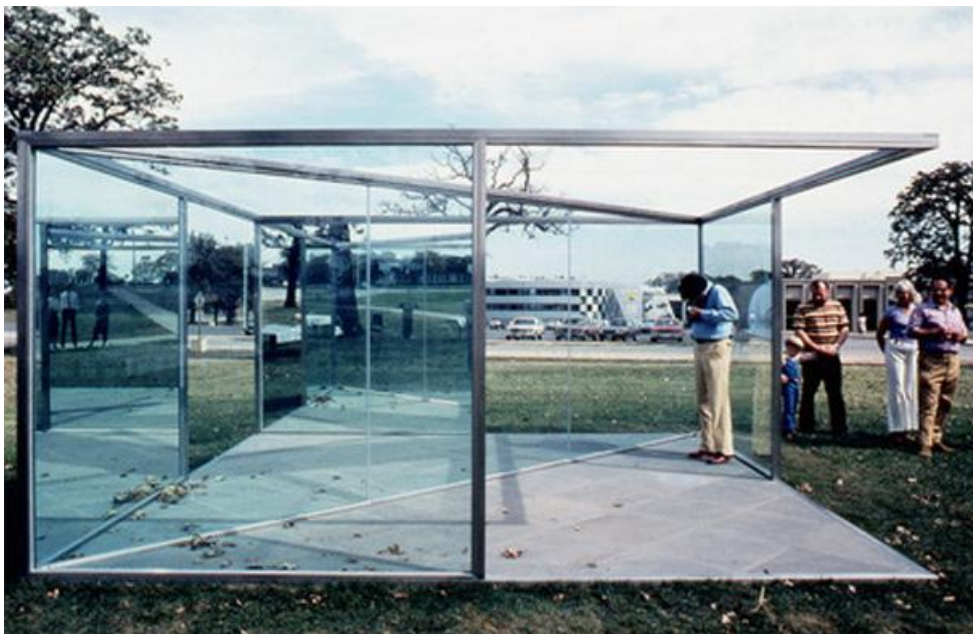
<sup>114</sup> Pelzer 2001 (zie noot 111), p.46.

<sup>115</sup> Pelzer 2001 (zie noot 113)

<sup>116</sup> Pelzer 2001 (zie noot 111), p. 58.

## Het paviljoen van glas

Wat gebeurt er als er in plaats van 'the white cube' of een etalage, een werk een kleinschalige solide vorm krijgt met alleen transparante oppervlakken, als een glazen kubus? Het resultaat is een vereenvoudiging, een beschouwend glazen structuur, een 'abrigement' – Graham noemt het een paviljoen – een basisconstructie die het hem mogelijk maakt om te focussen op de definitie van projectie.<sup>117</sup> In de laatste fase van zijn oeuvre lijkt Graham het lichaam, dat in eerdere spiegelsculpturen afzonderlijk werd benaderd, aan een maatschappelijke context te verbinden. De paviljoens zijn architectonische, geometrische installaties van glas en spiegels die de ervaring van de ruimte beïnvloeden.<sup>118</sup> Het eerste paviljoen dat Graham in de publieke ruimte bouwde was het *Paviljoen/ Sculptuur voor Argonne* (1981) (afb. 46).



Afb. 46: Dan Graham, *Pavilion/Sculpture for Argonne*, 1981, tweezijdige spiegel, glas, stalen frame. Argonne National Laboratory, Argonne.

Het werk bevat in zijn algemeenheid al de elementen die in latere paviljoens te zien zijn, transparante en spiegelende glazen ramen in een stalen constructie. De vierkante basis van Graham's eerste paviljoen is diagonaal verdeeld door een paneel van transparant glas waardoor twee gelijke driehoekige ruimtes zijn ontstaan. De ruimtes zijn ononderbroken en aaneensluitend en tegelijk gespiegelde versies van elkaar. Ze kunnen van binnen en buiten uit beleefd worden. De wanden zijn een combinatie van rug aan rug staande spiegels, transparante glazen platen en openingen. De reflecties in de spiegels en het glas zijn afhankelijk van de omgeving en de constante variaties in licht zorgen ervoor dat de wanden de ene keer transparant ogen en andere momenten reflecteren en ondoorzichtig zijn.

---

<sup>117</sup> Idem, p.65

<sup>118</sup> Verheul 2009 (zie noot 110)

Het werk bracht Graham naar zijn ontdekking van dubbelzijdige, lichtreflecterende, halftransparante spiegelen oppervlakken die hij vervolgens in vele verschillende vormen paviljoens toe ging passen. Het werk sloot volgens hem aan op het gebruik van de spiegels in zijn eerdere werk:

*“It was then that I discovered double-sided mirrors and I wanted to use them in my work and in architecture. I think that the mirror was of interest to me because I was always doing doubles.”*

Het geraffineerde spel van spiegels en glas, het volume van de ruimtes, de bewegingen van licht en water, de weerspiegeling van de stad, park en natuur om het paviljoen heen, het effect van de schuine en rechte vlakken en de in- en omheen lopende toeschouwers zorgt voor een constante veranderende beleving voor de bezoeker. De lichamen van de bezoekers en objecten om het paviljoen worden ruimtelijk door de verdubbelde reflectie in de glazen ramen. Tegelijkertijd zorgen de reflecties van de omgeving in het paviljoen ervoor dat de werken enigszins opgaan in het panorama. Birget Pelzer meent in *Double Intersections: The Optics of Dan Graham* dat hij gebruik maakt van veel associaties uit de architectuurgeschiedenis. Graham haalt volgens Pelzer doorlopend variërende elementen aan uit een lange reeks van associaties rond het paviljoen: the Griekse mythen van Arcadia, een schuilkamer, de landelijke tuin met zijn origine in de eeuwenoude begraafplaatsen, barokke en rococo paviljoens, Marc-Antoine Laugier's de primitieve hut en Jean Jacques Rousseau's concept van de terugkeer naar de natuur tot allegorieën van de Engelse tuin, de negentiende eeuwse belvédère, tijdelijke paviljoens opgebouwd voor wereld exposities, De Stijl gebouwen, stadsparken en bushokjes. Het staal en het halfreflecterende glas, die in elkaar op lijken te gaan, zijn tevens materialen die gerelateerd worden aan bedrijfsgebouwen, aan de stad als een kinetische, zichzelf weerspiegelende ruimte. Graham's paviljoens geven zo zegt Pelzer, substantie aan de paradox van de modernistische mythe van transparantie: glas verbergt evenveel als het laat zien.<sup>119</sup>



Afb. 47: Dan Graham, *Skateboard Pavilion*, 1989, architectonisch model, staal, tweezijdig gespiegeld glas, aluminium, hout, graffiti, 55 x 57 x 51 in., Maria Goodman Gallery, New York.

<sup>119</sup> Pelzer 2001 (zie noot 111), pp. 65-66.

### Tussen kunst en ontmoetingsruimte

Sommige van Grahams paviljoens hebben ook een functionele rol en zijn gesitueerd in de publieke ruimte. Soms dienen de paviljoens zelfs als plek voor dagelijkse activiteiten zoals zijn ontwerpen voor het *Skateboard Paviljoen* (1989) (afb. 47) of een kinderspeelplaats. Soms zijn ze geplaatst in stiltegebieden, een landschap of een speelveld of zijn ze opgetrokken in de entree van een museum, vliegveld, winkels of cafés. Graham plaatst ze in open en gesloten ruimten en de paviljoens zijn er in volwassen- en kindermaten. De werken zijn er in vele verschillende vormen en zijn allemaal transparant en reflectief. Ze vragen om interactie en activeren op verschillende manieren de voorbijgangers, het licht of de context van een stad, buitenwijk of open veld.



Afb. 48: Dan Graham, *Two 2-way Mirror Ellipses, One Open, One Closed*, 2001-2012, 230 x 350 x 748 cm, Lisson Gallery Londen.

Graham combineert soms de verschillende vormen en voegt cilinders, diamantvormen, kubussen, piramides of prisma's samen of plaatst verschillende vormen in elkaar om nog meer diepte en reflectie te creëren. Een voorbeeld is de elipsvorm in het werk *Two 2-way Mirror Ellipses, One Open, One Closed* (2011-2012) (afb. 48). Soms combineert Graham de spiegelende platen in combinatie met water, schuifdeuren, uitsnijdingen of heggen. Ook gebruikt hij bestaande iconen als grondvorm, bijvoorbeeld zijn hartvormig paviljoen en een Davidster paviljoen zoals *Star of David Pavilion for Schloss Buchberg* (1991-1996) (af. 49).





Afb. 49: Dan Graham, *Star of David Pavilion for Schloss Buchberg*, 1991-1996, tweezijdige spiegel, aluminium, plexiglas, Collectie Schloss Buchberg, Gars en Kamp Oostenrijk.

In het interieur van zijn paviljoens creëerde Graham een interactie tussen een speelruimte en een tentoonstellingsruimte. Soms installeerde hij televisies en kussens en zijn *Model for Gift Shop/Coffee Shop* (1989-1991) bevatte zelfs twee afzonderlijke ruimtes met comfortabele zitplaatsen. Graham maakte van zijn glazen installaties dus zelfs ontmoetingsplaatsen, zoals bijvoorbeeld *Two-way Mirror Cylinder inside Cube and Video Salon*, (1989-91) (afb. 50). Het werk fungeert eigenlijk als een atrium op het dak van het instituut met een wijds uitzicht over Manhattan en de Hudson rivier.

Het paviljoen kan bezocht worden en tevens worden er video's getoond en performances gegeven in en om het paviljoen en zo krijgt het een extra sociale functie. Voor Graham representeert het atrium, met de karakteristieken van vele bedrijfsgebouwen, een wereld in een wereld. Het fungeert volgens hem als een tijdelijk toevluchtsoord dat de buitenkant samenbrengt met de binnenkant, omdat zijn werk door de transparantie en reflectie van binnen en buiten juist de grens tussen binnen- en buitenkant vervaagt. Graham zegt hierover:

*“In all my work – whether in the fields of video, film and performance or in the sculptural/ architectural pavilions – geometric forms are inhabited and activated by the presence of the viewer, and a sense of uneasiness and psychological alienation is produced by a constant play between feelings of inclusion and exclusion.”*



Afb.50: Dan Graham, *Two-way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon*, 1989-1991, glas, hout, staal, Rooftop Park, Dia Center for the Arts, New York.

### De architectuur en reflectie in glas

Grahams kunst is zowel esthetisch als functioneel. Zijn werken zijn vaak parodieën en tegelijkertijd kritisch en hebben altijd een dubbele laag. Het creëert een interactie tussen de conventionele noties van entertainment en architectuur; architectuur en kunst; kunst en massamedia.<sup>120</sup> Mies van der Rohe en Graham zijn aan elkaar verbonden door het idee van het paviljoen. Mies heeft in Barcelona in 1929 voor de internationale wereldtentoonstelling het Duitse paviljoen ontworpen. Er werd echter niets tentoongesteld, het paviljoen werd een tentoonstelling over tentoonstellen, alles dat was tentoongesteld was een nieuwe manier van kijken. De bezoekers werden geconfronteerd met hun eigen reflecties in de donkere glazen wanden en zagen de wolken, lucht en bomen om hen heen. De glazen wanden fungeerden als een soort spiegels. In zowel Mies's als Graham's paviljoens zien de bezoekers zichzelf geëtaleerd. In plaats van de beschouwing van objecten of kunstwerken zien ze zichzelf in de ruimte van de tentoonstelling. Het paviljoen is simpelweg een ruimte waar mensen zichzelf ontmoeten, een ruimte voor letterlijke en figuurlijke reflectie. Graham heeft in 1979 een essay geschreven over *Video, Architectuur en Televisie*. Hierin omschrijft hij ook hoe hij het glas als glazen afscheiding inzet in zijn werk en hoe dit de blik van de observeerder verandert:

*“Window glass alienates ‘subject’ from ‘object’. From behind glass, the spectators view is ‘objective’, while the observed subjectivity is concealed. The observer on the outside of the glass cannot be part of an interior group’s ‘intersubjective’ framework. Being mirror-reflective, glass reflects the mirror image of an observer, as well as the particular inside or outside world behind him, into the image of the space into which he is looking.”*

<sup>120</sup> Idem, pp. 65-75.

Graham gaat ook in op de reflectieve kwaliteit van glas en hoe dit binnen en buiten van elkaar scheidt:

*“Abstractly, this reflectiveness of glass allows it to be a sign of signifying, at the same time, the nature of the opposition between the two spaces and their common mediation. The glass in the window through its reflectiveness unites, and, by its physical impenetrability, separates inside and outside. Due to its reflective qualities, illumination within or without the space divided by the glass produces either complex reflections, non-reflective transparency or opacity.”*<sup>121</sup>

Graham heeft al meer dan vijftig paviljoens gecreëerd. In zekere zin spelen al Graham's paviljoens in op de originele verrassing van glazen architectuur, eindeloos onderzoekt hij het enigma van glas dat eigenlijk niet helemaal transparant is.<sup>122</sup> De paviljoens zijn glazen installaties die niet zozeer bedoelt zijn om naar te kijken dan wel om er van binnen uit de wereld te beschouwen. Door middel van fine-tuning van zijn allereerste paviljoen heeft Graham een netwerk van optische glazen instrumenten ontwikkeld, door glas observeren we de wijze waarop we zien en veranderen daardoor de manier waarop we kijken.<sup>123</sup>

### **Conclusie: Glas in de kunst van Dan Graham**

Na vele verschillende disciplines te hebben verkend als tekeningen, artikelen en fotografie begon Graham vanaf de jaren zeventig te experimenteren met waarneming, beleving van tijd en ruimte, de relatie tussen object en beschouwer, tussen privé en openbaar en tussen kunst en dagelijkse werkelijkheid. Zo plaatste hij een spiegellende glazen wand in een rechthoekige ruimte die bezoekers van twee kanten konden betreden in het werk *Public Space/Two Audiences* (1976). Vanaf 1982 begon Graham zich vooral te concentreren op architecturale modellen, paviljoens en video's. De paviljoens houden het midden tussen architectuur en sculptuur en worden meestal in de openlucht opgesteld. Door de transparantie gaan ze vaak op in de omgeving. De weerkaatsing van het licht op het glas en de reflecties van de omgeving en de toeschouwers bepalen de karakters van de paviljoens. De weerspiegeling en tegelijkertijd de doorschijnendheid van de glazen ramen spelen een spel met de waarneming van de bezoeker. Het glas en de spiegels in Graham's werk werken op esthetisch niveau maar hebben tegelijkertijd een functionele functie in de waarneming. Het staal en het halfreflecterende glas, die in elkaar op lijken te gaan, zijn tevens materialen die gerelateerd worden aan bedrijfsgebouwen, aan de stad als een kinetische, zichzelf weerspiegellende ruimte. Graham's paviljoens geven substantie aan de paradox van de modernistische mythe van transparantie: glas verbergt evenveel als het laat zien. Graham heeft al meer dan vijftig paviljoens gecreëerd die inspelen op de originele verrassing van glazen architectuur. De paviljoens zijn glazen

---

<sup>121</sup> Idem, p. 126. Dan Grahams essay: *Video, Architecture and Television*, 1979.

<sup>122</sup> Marianne Brouwer, Rhea Anastas, *Dan Graham: Works 1965-2000*, Düsseldorf 2001, pp. 193-194.

<sup>123</sup> Idem, pp. 203, 207.

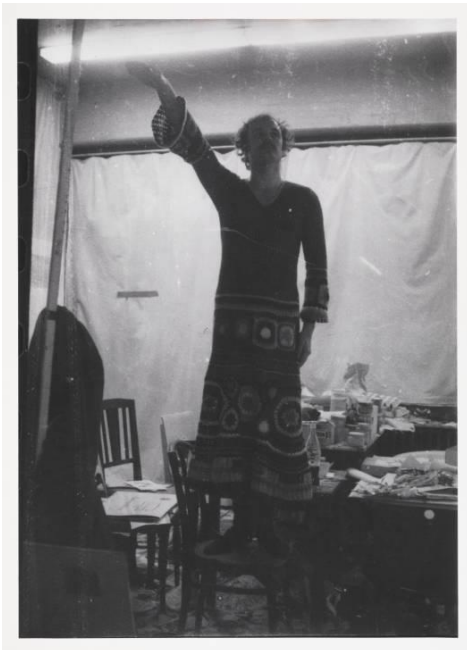


installaties die niet zozeer bedoelt zijn om naar te kijken dan wel om er van binnen uit de wereld te beschouwen. Doormiddel van fine-tuning van zijn allereerste paviljoen heeft Graham een netwerk van optische glazen instrumenten ontwikkeld, door glas observeren we de wijze waarop we zien en veranderen daardoor de manier waarop we kijken. Graham gebruikt het vlakglas vanwege de reflectie en transparantie van het materiaal. Terwijl rond 1920 glas en staal de hoofdingrediënten vormden in de moderne architectuur werd het vlakglas niet meteen omarmd door kunstenaars. Glas betekende voor architecten licht, ruimte en optimisme en realiseerden futuristische ideeën, maar kunstenaars experimenteerden zelden met het spiegelende materiaal. Hetzij verlaat, Graham heeft het vlakglas verkend op zijn architecturale kwaliteiten. Zo verbindt hij met zijn paviljoens de ontwikkeling van vlakglas als, architecturaal, industrieel en tevens kunstzinnig materiaal.

#### 4.2.2 Anselm Kiefer

Al meer dan drie decennia wordt Anselm Kiefer (1945) internationaal gezien als een van de meest succesvolle naoorlogse Duitse kunstenaars. Net als Joseph Beuys (1921-1986) en Gerhard Richter (1932) heeft hij een grote invloed gehad op de nationale kunst maar ook op zijn tijdgenoten in het algemeen.<sup>124</sup> Anselm Kiefer werd eind jaren zestig in Duitsland en Nederland bekend met een serie performances, foto's en schilderijen waarin hij speelde met het recente Duitse verleden, *Occupations* (Bezettingen) (1969). Hij liet zich gekleed in een rijbroek met laarzen, op beladen historische plaatsen fotograferen terwijl hij de Hitlergroet bracht.<sup>125</sup> In die tijd van stilzwijgen over het Duitse verleden werd de provocerende daad uitgelegd als fascistisch, typerend voor de gevoeligheid van die jaren.<sup>126</sup> Kiefer:

*“After the Second World War, as a matter of principle, having an interest in mythology was looked upon with suspicion. It became clear just how dangerous it could be for politicians to make use of myths and to abuse and interpret them as justifications and templates for behaviour. But is it not even more dangerous to bury the myths in the collective subconscious, so to speak, rather than to continue working on them in a way that everyone can see?”<sup>127</sup>*



Afb. 51: Anselm Kiefer, *Occupations (Heroic Symbols)*, 1969, zwart/wit foto, 760 x 540 mm, Tate Modern Londen.

<sup>124</sup> Matthew Biro, *Anselm Kiefer*, Londen 2013, p.6.

<sup>125</sup> Dirk Limburg, 'Spelen met de vernietiging; De mythische kunst van Anselm Kiefer in een documentaire en expositie', in: *NRC Handelsblad*, 22 oktober 2010.

<sup>126</sup> Dirk Limburg, 'De natuur als medeschepper; Anselm Kiefer kan alles verklaren', in: *NRC Handelsblad*, 8 juni 2007.

<sup>127</sup> Marina Warner, Anselm Kiefer, *Anselm Kiefer: Next Year in Jerusalem*, Londen 2011, p. 197.

Net als zijn inspirator Joseph Beuys vindt Kiefer dat kunst in de maatschappij moet wortelen. Hij speelde met het Duitse schuldbesef omdat hij wilde dat het land zijn verleden onder ogen zou zien.<sup>128</sup> Niet verwonderlijk aangezien de kunstenaar opgroeide tussen de ruïnes van het nazitijdperk en als kind speelde tussen de bakstenen van een gebombardeerd huis. De oorlog en vernietiging zijn dan ook belangrijke thema's in zijn werk.<sup>129</sup>

### Maatschappij in melancholie

Kiefers schilderwerk is sterk expressionistisch ook in materiaal behandeling, hij gaat aan de slag met alles wat voor handen is, planten, bladeren, klei, prikkeldraad, ijzer, lood, glas, schellak en verf. Zijn oude atelier (afb. 52), een verlaten zijdefabriek *La Ribaute*, in het Zuid-Franse Barjac dat hij een paar jaar geleden heeft verlaten voor een nieuw atelier in een buitenwijk van Parijs, besloeg een enorm complex zo groot als een paar voetbalvelden. In vijftien jaar veranderde hij dit in een werkplaats, opslagplaats, openluchtatelier, museum en beeldentuin. Hij groef onderaardse gangen en liet kelders bouwen en richtte betonnen torens op (afb. 53).<sup>130</sup>



Afb. 52: Anselm Kiefer's studio in La Ribaute, Barjac, Frankrijk.

Het is kenmerkend voor zijn werk om met natuurlijke vergankelijke materialen te werken, het oogt meestal somber en vervallen, maar verval is volgens Kiefer het begin van een nieuwe periode. Doormiddel van zijn melancholieke en monumentale schilderijen van donkere landschappen, lege interieurs en verlaten akkers, sculpturen, boeken, land-art en grote installaties stipt Kiefer thema's uit deze tijd aan als oorlog, religie en politiek, en ook bredere historische en mythologische thema's. Daarvoor put hij uit diverse bronnen van moderne wetenschappers en klassieke Duitse filosofen tot onbekende Russische futuristen en middeleeuwse mystici. Griekse mythen, de bijbel, Germaanse sagen en new-age theorieën over oerkrachten zijn allemaal bouwstenen van zijn universum.

---

<sup>128</sup> Limburg 2007 (zie noot 126)

<sup>129</sup> Limburg 2010 (zie noot 125)

<sup>130</sup> Limburg 2007 (zie noot 126)

Kiefer maakt geen kunst om kunst maar wil altijd iets beweren of uitleggen. In Kiefers denken en werken zit hetzelfde sjamaanachtige als Beuys, niet verwonderlijk aangezien deze op de kunstacademie waar hij studeerde een van zijn docenten en raadgevers was. Net als Beuys vindt hij dat kunst in de maatschappij moet wortelen. Door de rijkdom aan kennis en het ondoorgroendelijke van alle referenties die Kiefer maakt in zijn schilderijen en installaties heeft zijn werk een mystiek aspect en is nooit volledig te bevatten.<sup>131 132</sup>



Afb. 53: Anselm Kiefer, *La Ribaute*, betonnen torens op oude werkterrein Kiefer, Barjac, Frankrijk.

### **Materialiteit en kwetsbaarheid**

Kiefer's werken getuigen van een ongekennde materialiteit. Gebroken glas, verbrokken beton, roestig ijzer, uitgedroogde en zwart besmeurde bloemen, bladgoud, as, aarde en verf zijn materialen waar hij 'landschappen' van maakt. Sommige van zijn schilderijen zijn beter 'wandsculpturen' te noemen gezien de grootte van wel twintig vierkante meter of meer. Soms hangt Kiefer op een achtergrond van een geschilderd landschap van gebarsten klei, verf en stof een loden schilderspalet of opgeslagen boek. Ook voor de tentoonstelling *Next Year in Jerusalem* (Volgend jaar in Jeruzalem) heeft Kiefer in de Gagosian Gallery in New York in 2010 een theatrale tentoonstelling vol artistieke, industriële, gevonden, zelfgemaakte objecten. In zijn nieuwe werk vermengen schilderijen, sculpturen en de vormgeving van de omgeving zich met elkaar. Kiefer voegt elementen als film,

---

<sup>131</sup> Limburg 2010

<sup>132</sup> Limburg 2007

performance en fotografie samen tot een gesamtkunstwerk, een totaalkunstwerk.<sup>133</sup>

De tentoonstelling is gecentreerd rond een stalen container die alle zevenenzestig foto's bevat van zijn werk *Occupations* uit 1969 (afb. 54). De foto's, waarop Kiefer zelf te zien is terwijl hij de Hitlergroet maakt, zijn opnieuw afgedrukt en hangen in de stalen constructie aan dikke metalen haken. De foto's zijn alleen zichtbaar door de open deuren van de container. Deze indrukwekkende structuur bevat Kiefer's provocatieve daad, letterlijk en figuurlijk, om te herinneren aan wat er is gebeurd en nog steeds kan gebeuren in de wereld. De container is als de binnenkant van een brein en geweten.



Afb. 54: Anselm Kiefer, *Occupations*, foto's: 1969, installatie: 2010, staal, hout, verf, foto's, Gagosian Gallery, Anselm Kiefer.

De ruimte rond de container is door Kiefer tot een labyrint van vitrines van glas en staal getransformeerd. Elke vitrine is een scène met organische en anorganische materialen – katoenen jurken, struiken, een vliegtuigromp, videobanden en verbrande boeken. Ze lijken op antieke relikwieën waarvan de titels direct op het glas van de vitrine zijn geschreven. Kiefer refereert in deze werken naar de historisch en rituele connotaties van zijn gekozen materialen, vooral lood. In de glazen vitrine met de tekst *Valentinus*, genoemd naar de gnostische theoloog uit de tweede eeuw; zijn loden emmers en kettingen geplaatst naast diamanten en metaaldraad die de associatie oproepen met middeleeuwse alchemie. In *Schechina* staat een lichaamsloze witte jurk, gevormd naar een onzichtbare vrouwelijke figuur, doorboord met glazen scherven en genummerde glazen schijven, referenties naar de tien Kabbalistische tekens van spirituele aanwezigheid (afb. 55).<sup>134</sup> Zelfs Kiefers schilderijen zijn ingepakt in glas en staal. Op drie loden ramen waarop het heilige sparrenwoud van *Trinity* (2010) is afgebeeld ogen de bomen als zuilen van verkoolden pilaren en donkere aarde. Kiefers

<sup>133</sup> Roberta Smith, 'A Spectacle With a Message', in: *The New York Times*, 19 november 2010.

<sup>134</sup> Gagosian Gallery, info Anselm Kiefer, website: <<http://www.gagosian.com/artists/anselm-kiefer>> (18 juni 2013)



verbeelding van het verkoolde woud legt het misbruik ervan bloot. De vitrines geven een ondoordringbare aura aan de werken. Kiefer probeert het griezelige gevoel op te wekken van herhaling van Hitlers complot en duistere praalvertoning.<sup>135</sup>



Afb. 55: Anselm Kiefer, *Die Schechina*, 2010, beschilderde jurk, glazen scherven, staal, glazen schijven, glas en staal vitrine, 455 x 210 x 210 cm, Gagosian Gallery.

De glazen vitrines doen de tentoonstelling lijken op een archief van het menselijk brein, de kostbare kennis achter grote gesloten ramen. Het glas laat wel de herinneringen maar niet het materiaal door. Andersom gezien kunnen de enorme vitrines ook als schuilplaats dienen, de door glas omgeven materialen zijn verscholen in de grote kasten (afb. 56). Kiefers monumentale materiële archief geeft vorm aan een wijde range van culturele mythes en metaforen, van het Oude en Nieuwe Testament tot de Kabbala, van eeuwenoude Romeinse historie tot de poëzie van Ingeborg Bachmann (1926-1973) en Paul C elan (1920-1970). Door de materialen op deze dramatische wijze te presenteren probeert Kiefer ons te attenderen op onze complexe geschiedenis, oude gebeurtenissen, dood en de kosmos, de kwetsbaarheid van het heilige en spirituele te midden van de onophoudelijke vernietiging

<sup>135</sup> Erica H. Adams, 'Door het glas, Anselm Kiefer: Eindspel of Am Anfang?' in: *Fjoezz*, glasmagazine (2011), nr. 1, pp. 6-7.

van de wereld.<sup>136</sup> De titel van de tentoonstelling, betekent ‘de volgende keer in het paradijs’, Jeruzalem als metafoor voor een toekomstige stad en haar tempel, om herbouwd te worden als de Messias komt.<sup>137</sup> De enorme vitrines hebben ook wel wat weg van glazen gebouwen die verhalen van vergankelijkheid en vernietiging in zich dragen, door Kiefer als een nieuwe stad neergezet om metaforisch aan te sluiten bij de titel van de tentoonstelling.



Afb. 56: Anselm Kiefer, *Next Year in Jerusalem*, Gagosian Gallery, New York.

### Scherven in de nacht

In 1990 maakte Kiefer het werk *Chevirat Ha-Kelim (Breaking of the Vessels) (het breken van de vaten)* (afb. 57), een grote metalen boekenkast, met drie planken, gevuld met enorme loden boeken. De boeken worden gescheiden door platen glas die van de plank af lijken te vallen. De vloer onder de boekenkast is bezaaid met glazen scherven. De installatie vindt zijn betekenis in de Kabbala en Joodse religie. Volgens de Kabbala, een tak van het Joodse mysticisme, zijn toen de wereld werd gecreëerd de attributen van God, zijn wijsheid, kracht en genade verdeeld over tien vaten. De vaten waren echter niet sterk genoeg en braken tijdens de schepping in stukken en brachten een kosmische catastrofe, het kwaad kwam in de wereld. Dit verhaal is een equivalent voor de val van Adam en Eva of de ondergang van de Tempel van Jeruzalem. De vorm van de boekenplanken refereert met het diagram van de tien vaten zoals het in de Kabbala vaak aangeduid wordt. De gebroken scherven herinneren aan het breken van de vaten en tegelijkertijd aan wat nooit

<sup>136</sup> <<http://www.gagosian.com/artists/anselm-kiefer>> (18 juni 2013)

<sup>137</sup> Adams 2011 (zie noot 135), p. 5.

vergeten mag worden; de Kristallnacht. De Kristallnacht vond plaats van negen op tien November 1938 toen Nazi's in heel Duitsland de ruiten van vele Joodse winkels, synagogen en huizen insloegen en hun bezittingen vernielden. Kiefer zorgt met de scherven in de installatie dat er herinnerd wordt aan de slechtheid van de mens en het kwaad dat de Joden werd aangedaan in de Kristallnacht en Holocaust.<sup>138139</sup>



Afb. 57: Anselm Kiefer, *Shevirat Ha-Kelim (Breaking of the Vessels)*, lood, ijzer, koperdraad, houtskool, gebroken glas, 378 x 836 x 518, Saint Louis Art Museum.

Kiefer is niet de eerste die glazen scherven gebruikt om te refereren aan oorlog en geweld. In 1968 liet Wolf Vostell (1932-1998) in zijn bijdrage *Elektronischer dé-coll/age-happening-raum* (1968) voor de Biënnale van Venetië een ruimte vol glasscherven leggen en de bezoekers op het glas stappen. Het geluid van het stappen op glas werd gecombineerd met verschillende bewegende reflectors, diaprojectors en televisies met ruis. Ook stond er een installatie van een bewegende hark met hieraan bevestigd een bedlaken waar schoenen en lepels aan waren gebonden die sloeg op de glazen scherven. Met de synesthetische assemblage probeerde Vostell herinneringen aan concentratiekampen, de Westwal en de Vietnam oorlog tegenover de atmosfeer van het alledaagse Midden-Europese leven te plaatsen.<sup>140</sup> Vostell is niet de enige, rond 1968 wordt overal in de Midden-

<sup>138</sup> David Bonetti, 'Moving the kiefer', in: *St. Louis Post-Dispatch*, 10 augustus 2003.

<sup>139</sup> Robert W. Duffy, 'A sculpture sparked by myth museum's new work by Kiefer draws from Jewish; mystical tradition', in: *St. Louis Post-Dispatch*, 21 juli 1991.

<sup>140</sup> Becker 2005 (zie noot 10), pp. 32-35.



Europese cultuur een gedenkwaardige vernielzucht zichtbaar in kunst, happenings, Fluxus-concerten, demonstraties en acties. In de schilderkunst richten kunstenaars zich tegen de conventionele schildering, Lucio Fontana (1899-1968) sneed zijn doeken kapot, Niki de Saint Phalle (1930-2002) schoot verbommen op haar doeken en Gunther Uecker (1930) sloeg er spijkers in. Heinz Mack (1931) bevestigde in het werk *Hommage a Arman* (1966) scherven spiegel- en transparantglas in een met aluminium omlijste houten doos. Het 'splinterbeeld' liet de ruimte die het weergaf veelvoudig gebroken lijken. Ook de Zero-Kunstenaars in Düsseldorf en de Fluxus-groepen rond Vostelle en Nam June Paik (1932-2006) in Keulen namen daden van vernieling op in hun acties en performances. Kunstenaars in Amerika begonnen vanuit de beweging van Conceptual en Process art ruimtes uit afval en oud ijzer te creëren. De jaren zeventig kenmerken zich door de vele materiaalexperimenten die het radicale en creatieve denken vanuit het nulpunt weergaven. Zo maakte Barry Le Va (1941) in de Kasseler Documenta van 1972 een groot environment van glas als onderdeel van een serie *Layered Pattern Acts*. Hij stapelde honderd glasplaten in verschillende maten, laag voor laag op elkaar. Sommige legde hij voorzichtig neer, andere liet hij vallen en breken. Voor een andere installatie *On Center Shatter or Shatterscatter* (1968-71) gooide hij vijf platen glas op elkaar. In het werk *Set I A Placed, Set II A dropped B dropped, Set III A placed B dropped, Set IV placed* (1968) (afb. 58), te zien op de 55ste Biënnale van Venetië in de tentoonstelling over glas *Fragile*, stapelde hij lagen van gebroken glasplaten, stalen staven en vilt. Le Va experimenteerde met materialen en activiteiten die kwaadaardig, schadelijk en gewelddadig waren wanneer ze geassocieerd worden met het lichaam. Daarom experimenteerde hij met glas, het materiaal had een aura van geweld en de installaties gaven volgens Le Va, net als in het werk van Kiefer, een soort plaats delict waar de toeschouwer uitgenodigd wordt te zoeken naar aanwijzingen.<sup>141 142</sup>



Afb. 58: Barry Le Va, *Set I A Placed, Set II A dropped B dropped, Set III A placed B dropped, Set IV place*, 1968, vilt, glas, aluminium, 183 x 183 cm, Sannabend Gallery New York.

<sup>141</sup> Anna Albano, Mario Codognato, Marino Nicola, *Fragile?*, Milaan 2013, p. 109.

<sup>142</sup> Becker 2005 (zie noot 10), p. 40.

## Van Gogh onder glas

In 2011 kreeg Kiefer de opdracht van het Rijksmuseum om een werk te maken dat geïnspireerd was op *De Nachtwacht*, een groepsportret van klovenierschutters, van Rembrandt van Rijn uit 1642. Kiefer bleek zich bij het uitwerken van de opdracht in het geheel niet te hebben laten inspireren door Rembrandt maar door een kunstenaar van één museum verder: Vincent van Gogh. De installatie van Kiefer *La Berceuse (for Van Gogh)* (afb. 59), het slaapliedje, is vernoemd naar een gelijknamig schilderij van Van Gogh uit 1888. Het schilderij geeft een vrouw weer die op een stoel zit met een touwtje in haar hand om een kinderbed mee te wiegen. Oorspronkelijk had Van Gogh het plan om naast het werk nog twee zijluiken te schilderen waarop zonnebloemen te zien waren, maar dit is nooit gebeurd.



Afb. 59: Anselm Kiefer, *La berceuse (for van Gogh)*, 2010, 400 x 150 x 150, drie vitrines, zonnebloemen, stoel, Rijksmuseum Amsterdam.

De installatie van Kiefer is wel een drieluik, namelijk drie enorme rechthoekige glazen vitrines van vier meter hoog, met in de middelste een fragiel klapstoeltje en aan weerszijden lange zwarte zonnebloemen die met de koppen naar beneden hangen. De glazen vitrines zijn als ruimtelijk schilderdoek gevuld met objecten. De grote installatie werd geplaatst tegenover *De Nachtwacht*. De verwijzing naar het werk van Van Gogh kan bijna niet explicieter, al gebruikt Kiefer regelmatig zonnebloemen in zijn werk. De reden voor de referentie aan van Gogh's werk maakte Kiefer niet bekend. Dwarsheid, subliem eerbetoon of een uitdaging van het ene iconische kunstwerk naar het andere? Ludo van Halem, conservator Moderne kunst van Het Rijksmuseum in Amsterdam zag wel verbanden:

*“Het gaat over licht en donker. Kiefer heeft voor zonnebloemen gekozen, heliotropen die zich naar het licht keren. En het glas speelt een rol. De functie van glas, het beschermt, vormt een grens, en laat toch licht en warmte door voor wat er achter het glas is. Je kunt dit als metafoor zien voor de kunst, die gedijt in een eigen wereld.”*

Van Halem ziet de glazen vitrines als metafoor voor de kunst die floreert in een eigen wereld. Het glas beschermt volgens de conservator het werk.<sup>143</sup> Al hebben de vier meter hoge vitrines ook wel wat weg van doodskisten en komen de lange zwarte stelen van de verdorde dode zonnebloemen enigszins overeen met de speren die de schutters in *De Nachtwacht* vasthouden. Kiefer heeft met zijn monumentale werk wel meteen drie grote kunstenaars in één ruimte geplaatst, Rembrandt, Van Gogh en zichzelf.

### **Conclusie: Glas in de kunst van Anselm Kiefer**

Kiefers werk heeft een ongekennde materialiteit, hij gebruikt eigenlijk alles wat voor handen is als klei, prikkeldraad, lood, verf, zand en glas. Hiervan maakt hij melancholieke en monumentale schilderijen van donkere landschappen, interieurs, maar ook sculpturen, boeken en grote installaties. Soms voegt hij elementen als film, performance en fotografie samen tot een groot gesamtkunstwerk. Kiefer's thema's lopen uiteen van oorlog, religie tot politiek en maakt zijn werk altijd om iets te beweren of uit te kunnen leggen. Kiefer maakt in sommige van zijn werken gebruik van enorme glazen vitrines die als een labyrint een tentoonstellingsruimte vullen, zoals in zijn tentoonstelling *Next Year in Jerusalem* (2010). Alle installaties en schilderijen van Kiefer zitten dan in een vitrine, als relikwieën of als een archief van het menselijke brein of als de bladzijden uit een boek van het verhaal dat Kiefer tracht te vertellen. De vitrines geven een ondoordringbaar aura aan de werken en niet duidelijk is of Kiefer de werken af wil schermen of juist de toeschouwer. De vitrines kunnen een schuilplaats zijn voor de materialen maar ook symbolisch de mens beschermen voor onze complexe geschiedenis en oude gebeurtenissen waar Kiefer over vertelt. De kunstwerken worden door de enorme glazen vitrines op dramatische wijze gepresenteerd en hebben ook wat weg van een glazen stad die metaforisch bij de titel van de tentoonstelling aansluit. De vitrines hebben ook wel wat van een doek weg, een doek waarin objecten geplaatst kunnen worden. Een glazen ruimte die gevuld kan worden zoals een doek beschilderd wordt. De glazen scherven gebruikt Kiefer ook regelmatig in zijn werk, zo vulde hij voor het werk *Chevirat Ha-Kelim* een grote metalen boekenkast met loden boeken en glazen platen. De vloer eronder is bezaaid met scherven. De scherven staan symbool voor het breken van de vaten in het Joodse scheppingsverhaal. Het kwaad kwam in de wereld. De scherven staan tevens symbool voor de Kristallnacht die plaats vond van negen op tien november 1938 toen Nazi's in heel Duitsland de bezittingen van Joden vernielden. De scherven herinneren aan het kwaad dat de Joden werd aangedaan. De scherven van Kiefer symboliseren oorlog en geweld, twee grote thema's in zijn werk. De scherpe glazen platen worden geassocieerd met geweld en plaats delict, een gegeven waar al tijdens de jaren zeventig door meerdere kunstenaars mee geëxperimenteerd werd. Kiefer heeft het glas echter niet meer als experiment ingezet maar is zich ten volle bewust van de lading die het scherpe breekbare materiaal met zich mee kan dragen.

---

<sup>143</sup> Wieteke van Zeil, 'Analyse de opmars van hedendaagse kunst in musea voor oude kunst', in: *De Volkskrant* 6 mei 2011.

### 4.3 Een uitstap in glas

De volgende twee kunstenaars, Djurberg en Rist werken beiden gewoonlijk niet met glas. Rist staat vooral bekend om haar kleurrijke en expressieve video-installaties en Djurberg om haar klei-animaties. Allebei hebben ze een enkele keer in hun oeuvre de keuze gemaakt om glas te gebruiken in hun kunstwerken. Bij zowel Djurberg als Rist resulteerde dit niet alleen letterlijk of fysiek in het tentoonstellen van glas in hun kunst, als wel het opnemen van video, geluid en animatie van glas en deze elementen toepassen in hun kunstwerken. De kunstenaars laten zien dat glas ook buiten het geblazen glas, spiegellende vlakglas of in toegepaste vorm zoals bij Roosen of Graham op een geheel eigen wijze en met eigen symboliek in hun kunst verwerkt kan worden. Glas kan naast fysiek ook metaforisch gebruikt worden, de uiteenspattende glazen autoruiten in de video *Ever Is Over All* (1997) van Rist zijn hier een mooi voorbeeld van of het rinkelende geluid van brekend glas dat Djurbergs installatie *A World of Glass* (2012) begeleidt.

#### 4.3.1 Nathalie Djurberg

De Zweedse kunstenaar Nathalie Djurberg (1978), woonachtig in Berlijn, werkt voornamelijk met klei- en houtskoolanimaties. Haar animaties worden sinds 2001 aangevuld met experimentele muziek, die als soundtrack dienen voor de films en installaties van componist Hans Berg. De animaties van Djurberg lijken op het eerste gezicht vaak lief en onschuldig maar de 'sprookjes' worden vaak al gauw gruwelijk en ontsporen tot heftige taferelen en eindigen met de dood, seks en geweld. Haar geanimeerde verhalen lijken op fabels en tonen menselijke figuren en dieren van klei in thema's als obsessie, macht, genot, begeerte en geweld.<sup>144</sup> Met haar werk *The Experiment* (2009) (afb. 60) stond ze op de 53<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië in 2009 waar ze werd onderscheiden met een zilveren Leeuw voor meest belovende kunstenaar. Het werk toonde een filmisch drieluik van klei-animaties, *Greed, Forrest and Cave*, die waren opgesteld in een enorm omgevingskunstwerk. De bezoekers dwaalden door een oerwoud vol exotische bloemen en planten, begeleid door de elektronische compositie van Berg. Eén van de animaties, *Greed*, gaat over machtswellust en seksuele ontmoetingen. De film toont hoe de geanimeerde kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders jonge naakte vrouwen belagen.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Museum Boijmans van Beuningen, persbericht: 'Overzicht van animatiefilms van Nathalie Djurberg en Hans Berg: Snake Knows it's Yoga' (2011), website: <<http://www.boijmans.nl/nl/10/press/pressitem/217>> (28 mei 2013)

<sup>145</sup> Lucette ter Borg, 'Dans met slang en kikker; Die lijkt lief en onschuldig maar eindigt in macht, begeerte en geweld', in: *NRC Next*, 21 maart 2011.



Afb. 60: Nathalie Djurberg, Hans Berg, *The Experiment*, 2009, Mixed-Media-Installation, 3-kanaal-Video-Projectie, Museum für Neue Kunst, Sammlung Goetz, Nathalie Djurberg.

In Nederland is ze vooral bekend dankzij de tentoonstelling *Snakes Knows It's Yoga* in Museum Boijmans van Beuningen in 2010. Hierin werd de installatie *Snakes Knows It's Yoga* bestaande uit 42 sculpturen van plexiglas stolpen met gekleurde tl-buizen en figuren uit Djurbergs animaties getoond (afb. 61). De ruimte werd verder gevuld met experimentele muziek van Berg en twee video-installaties projecteerden Djurbergs animaties op de wanden. De ene film toont een naakte jonge vrouw die een kikker kust en likt en zo in hogere sferen raakt, als een sjamanistisch ritueel of een psychose (afb. 62).<sup>146</sup> De andere film laat een magere man in meditatie zien die wordt gehypnotiseerd door een slang. De slang verleidt, omsingelt, speelt eerst maar overmeestert uiteindelijk de yogi en rukt zijn ledematen één voor één af. Ook de mannetjes en vrouwtjes van klei in de perspex stolpen lijken op allerlei manieren gekweld, doorboord of gevierendeeld.<sup>147</sup> De installatie lijkt te gaan over de angst voor de dood en destructie. Ze onderzoekt de vraag hoe en waarom we pijn lijden en afzien. De vernietiging en drama die Djurberg verbeeld is typerend voor haar werk.<sup>148</sup>

<sup>146</sup> Anna van Leeuwen, Kunstbeeld: interview Nathalie Djurberg en Hans Berg, 5 maart 2011, via website: <[http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/15732/Interview\\_Nathalie\\_Djurberg\\_en\\_Hans\\_Berg.html](http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/15732/Interview_Nathalie_Djurberg_en_Hans_Berg.html)> (29 mei 2013)

<sup>147</sup> <<http://www.boijmans.nl/nl/10/press/pressitem/217>> (28 mei 2013)

<sup>148</sup> Kristin Schrader, 'Snakes Knows it's yoga; Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg', Nürnberg 2011, p. 7.





Afb. 61: Overzicht tentoonstelling *Snake Knows it's Yoga*, Museum Boijmans van Beuningen, 2011.



Afb. 62: Film-beeld, vrouw likt kikker, *Snake Knows it's Yoga*, 2011, Boijmans van Beuningen.

### Stop-motion en muziek

Door middel van stop-motion animatie creëert Djurberg haar films. Dit is een arbeidsintensieve techniek waarbij de opnames beeld voor beeld opgenomen worden. Haar figuurtjes, gemaakt van gekleurde plasticine, worden voor elk beeld een beetje herkneden tot de juiste houding. Door de beelden achter elkaar te zetten ontstaat er een schokkerige animatie met een wiebelig decor. Soms zijn de hulpdraden voor het decor nog zichtbaar of zijn er barsten in de plasticine van de poppen te zien. Djurberg corrigeert dit niet, ze probeert er juist een nog kwetsbaarder en menselijker beeld mee te verkrijgen. Ook het licht en de muziek zijn voor haar belangrijke elementen. Ze werkt veel met kleurrijk licht, zo creëert ze sfeer rondom en in haar installaties en de begeleidende muziek van Hans Berg zorgt voor nog een extra laag.<sup>149</sup> Haar werk bestaat vaak uit totaal installaties, licht, film, muziek en beelden. Het bezoeken van een installatie van Djurberg is als het binnengaan van een nieuwe wereld. De ritmische muziek lijkt vaak een klein onderdeel van haar werk maar voor Djurberg

<sup>149</sup> <<http://www.boijmans.nl/nl/10/press/pressitem/217>> (28 mei 2013)

is de soundtrack juist heel belangrijk want het bepaald op subtiele wijze de beleving en interpretatie van het visuele gedeelte voor de toeschouwer. De installaties lijken door het weergalmende geluid een afgesloten ruimte te worden, als een kamer of een lichaam.<sup>150</sup> Daarnaast zijn Djurberg's geanimeerde films eigenlijk te vergelijken met stille films, als een soort pantomime spel tonen de figuren hun expressie alleen door mimiek, gebaren en lichaamsbewegingen. De muziek bevat geen stemmen of uitleg maar begeleidt de beelden en creëert een nieuwe, vaak vervreemdende en mysterieuze laag in de beleving van het werk.<sup>151</sup>

### **Destructieve klei-animatie**

De films van Djurberg bevatten veel poppen die mensfiguren en dieren verbeelden. Het creëren van haar poppen is een veelomvattend en tijdrovend werk. Het proces van het ontwikkelen van de karakters en de scènes geeft de kunstenaar een samenhang met het materiaal omdat ze constant haar handen om het materiaal heeft wanneer ze de vorm van de poppen verandert om ze tot leven te wekken op het scherm. Djurberg heeft er haar handelsmerk van gemaakt om niet te werken met perfecte expressie. Haar universum is juist onaf en 'lelijk', omdat dit het werkproces aan de toeschouwer toont en tegelijkertijd de karakters hun speciale uitstraling geeft. Djurbergs werk doet ook denken aan een poppentheater en de klei-animaties die vaak op televisie aan kinderen getoond worden. Haar figuren en scenario's zijn dan misschien wel gemaakt met de creatieve energie van een kind en haar verhalen zijn verleidelijk maar absoluut niet bedoelt voor kinderen.<sup>152</sup> Djurberg:

*"Ik ben altijd al geïnteresseerd geweest in morele kwesties, in goed en kwaad. Dat het materiaal er lief uitziet, geeft mij de mogelijkheid dingen te doen, die ik anders niet zou kunnen. En voor het publiek werkt het net zo, je blijft kijken, omdat je minder op je hoede bent."*<sup>153</sup>

Haar destructieve, poreuze en grove esthetiek komen samen met zeer brute realiteit waarin seksueel misbruik, geweld en machtsmisbruik de hoofdrol spelen. Kinderen, volwassenen, zwarten, witten, dikke mensen, dunne mensen, iedereen is slachtoffer en dader en soms zelfs allebei tegelijk.<sup>154</sup> Tijdens haar eerste werken identificeerde Djurberg zich vooral met de slachtoffers die ze animeerde. Pas later realiseerde ze zich dat ze zelf ook dader is:

*"Om de poppen te kunnen animeren, moet ik hun bewegingen zelf eerst uitproberen. Ik moet een bepaalde connectie voelen, anders is het werk niet oprecht. In mijn vroege werk identificeerde ik me vooral met de slachtoffers, pas later realiseerde ik me dat ik allebei ben:*

---

<sup>150</sup> Jeremy Lewison, Djurberg's fables, in: tent. cat. *Nathalie Djurberg with music by Hans Berg: A world of Glass*, Camden Arts Centre, File Note #65, 2011, p. 1.

<sup>151</sup> Schrader 2011 (zie noot 148), p.15.

<sup>152</sup> Schrader 2011 (zie noot 148), pp. 110-111.

<sup>153</sup> Leeuwen 2011 (zie noot 146)

<sup>154</sup> Schrader 2011 (zie noot 148), pp.110-111.

*zowel dader als slachtoffer. Daarmee is de grens tussen goed en kwaad in mijn werk minder scherp geworden, wie dader is en wie slachtoffer, is minder duidelijk. We zijn allemaal goed en slecht.*"<sup>155</sup>

## **A World Of Glass**

Voor haar tentoonstelling *A World of Glass* in het Camden Arts Centre in Londen in 2012 heeft Djurberg het medium glas en zijn materialiteit verkend. Ze probeert de breekbaarheid van het glas dreigend weer te geven met de donkere ruimtes en mysterieuze doorzichtige glazen vormen, daarnaast tracht ze verlangens bloot te leggen in de installatie door animaties te tonen waarin kleifiguren met hun eigen verlangens experimenteren, soms in combinatie met glas. Bij binnenkomst van de expositie zijn er twee verduisterde zalen met donkere wanden zichtbaar. In allebei de kamers staan tafels vol met op glas lijkende objecten, vazen, schalen, urnen en tafelgerei (afb. 63). De meeste materialen die Djurberg gebruikt in haar werk als klei, stof en zelfs de muziek hebben een sterke vervormbaarheid en vloeibaarheid in zich, maar in *A World of Glass* ligt haar focus op glas, een erg weerbarstig materiaal dat tegelijkertijd kwetsbaar en dreigend is. Djurberg ziet het glas als een metafoor in haar project voor kwetsbaarheid en transparantie. Zo zegt ze:

*"What this entire project is about is fragility and transparency. And while it can be perceived as threatening in the way that it stands on the table, for me, it is almost like a shipwreck that has been washed up on a beach and reassembled again. It is almost apocalyptic. That is also how I made them, taking things that I could find, glasses, plates and bowls, assembled them, worked on them with clay and then had them moulded and casted."*

Hans Berg legt op zijn beurt uit hoe Djurberg gevonden glazen en voorwerpen samen met klei omvormde tot voorwerpen die nadat ze in glas gegoten ineens getransformeerd waren tot hele nieuwe kwetsbare fragiele objecten. De installatie en films met glas tonen de kwetsbaarheid van de wereld. Het element van de breekbaarheid van glas in de films is volgens Berg ook metaforisch terug te zien in de fragiliteit en transparantie van het verstand:

*"There were all these found ugly parts, some things were just a pile of clay, made with the hands, and then you stuck glass on it, but then through casting, it is turned into this crystal clear, fragile figure. I think that's where you will find a connection between the frightening and hard stuff, and how fragile everything looks when it is transformed. I think that glass has so many different layers, it is about, like the title suggests how the world is really fragile, but*

---

<sup>155</sup> Leeuwen 2011 (zie noot 146)



*then the films are also about the fragility of the mind or the the transparency of the mind. At the same time that it is fragile, the large amount of glass almost makes it baroque as well.*<sup>156</sup>



Afb. 63: Tafel met glas, tentoonstelling *A World of Glass*, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.

Naast de tafels met glazen objecten worden in beide kamers ook tegelijkertijd twee animaties afgespeeld en klinkt begeleidende muziek. De muziek klinkt als het tikken op ijs en alsof er op glas geslagen wordt. Het lijkt ook wel wat weg te hebben van een wijze van communicatie, zoals mensen opgesloten in gevangenissen, die niet met woorden mogen praten met elkaar maar wel geluiden kunnen produceren door te tikken of slaan op hekken en glas.<sup>157</sup> Hans Berg heeft voor de soundtrack geluiden opgenomen terwijl hij trommelde en tikte op glazen, vazen en water en deze samples gebruikt voor de muziek. Djurberg vindt de muziek erg belangrijk want het maakt het concept met het glas nog sterker, alles wordt omgeven door het glas:

*“What the music also does is bring the concept of the glass out everywhere. You can stand in the corner and still hear the glass clinging. It really does serve to immerse you in glass.”*<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Michelle Schultz, ‘World of Glass: A Conversation with Nathalie Djurberg and Hans Berg’, 3 november 2011, *Daily Serving*, International publication for contemporary art, via website: <<http://dailyserving.com/2011/11/world-of-glass-a-conversation-nathalie-djurberg-and-hans-berg/>> (28 mei 2013)

<sup>157</sup> Lewison 2012 (zie noot 150), p. 4.

<sup>158</sup> Schultz 2011 (zie noot 156)

## Animatie en glas

De vier animatiefilms die in the ruimtes getoond worden– *My body is a house of glass*; *Monster*; *Didn't you know I'm made of butter?*; en *I'm a wild animal*- delen allen het thema seksuele ontdekking en het verkennen van ongetemde krachten die drijven tot verlangens en de kwetsbare precaire natuur van rite-de-passage, ofwel overgangrituelen die verschillende fases in het leven en de seksualiteit beleving markeren. Djurberg's wereld is bevolkt met archetypes. De stier, de wolf, de roofvogel, de eland, de krokodil, de zwarte vrouw en de witte vrouw bevolken haar fabels, ze werkt verder in de traditie van de 17<sup>e</sup> eeuwse Franse fabeldichter Jean de La Fontaine, wiens verhalen stoutmoedig politiek en ingenieus moraliserend waren. Doordat de animaties karakters bevat van dieren lijken de films ook overeen te komen met volksverhalen maar dragen juist geen moreel oordeel maar proberen de toeschouwer zelf zijn mening te laten vormen en betekenis te geven. Het onderscheidt tussen de dieren en mensen in de animaties is vervaagd.<sup>159</sup> Djurberg vindt dieren soms best veel op mensen lijken. Ze gebruikt de dieren soms als metafoor om een karaktereigenschap uit te drukken:

*"I think we are more similar than we think, at least at some level. But using animals is mainly a way to express something, sometimes it is easier to work with a metaphor than to work with an actual person and sometimes that's stronger. If you use a puppet that is a human being, there is so much baggage that comes with how it looks and the clothing."*<sup>160</sup>



Afb. 64: Film-beeld tentoonstelling *A World of Glass*, verveelde zwarte vrouw animatie, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.

<sup>159</sup> Lewison 2012 (zie noot 150), pp. 4-5.

<sup>160</sup> Schultz 2011 (zie noot 156)



Afb. 65: Film-beeld tentoonstelling *A World of Glass*, kamer van glas animatie, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.

In de animaties voor de tentoonstelling *A World Of Glass* worden heel verschillende verhalen getoond. Een naakte zwarte vrouw zit samen met verschillende dieren, een vogel, zwijn en vos opgesloten in een ijs- en glasachtige kamer (afb. 64 en 65). Ze zit op glazen meubilair naast een glazen tafel en aan de wanden staan glazen vitrines vol doorzichtige objecten. Er liggen her en der dierenvallen op de grond, gevaarlijk uitziende scherpgestelde metalen vallen met scherpe tanden. De vrouw bengelt haar been er speels en uitdagend boven. De vos rent naar haar been en bijt het eraf. Het valt blijkbaar zo in de smaak dat hij haar andere been ook grijpt en afscheurt. In een andere animatie probeert een man met wilde dieren te spelen. Dit blijft echter niet zonder consequentie als de man door een krokodil wordt opgegeten. De derde animatie toont een naakte witte vrouw, gezeten op een stoel naast een tafel vol glaswerk. Ze is gemaakt van boter en verleidt een stier haar te likken tot ze langzaam oplost (afb. 66). De vierde animatie laat een stier zien die rondloopt in een kamer waarin dezelfde glasobjecten staan die de toeschouwer van de expositie op de tafels ziet staan. De stier snijdt zichzelf aan het glas en de film eindigt bloederig (afb. 67). De wezens brengen zichzelf allemaal in gevaar met hun wilde acties maar kunnen allen toch de verleiding niet weerstaan.



Afb. 66: Film-beeld tentoonstelling *A World of Glass*, vrouw van boter animatie, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.



Afb. 67: Film-beeld tentoonstelling *A World of Glass*, stier met scherp glas animatie, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.

De tegenstelling tussen de fragiele schitterende glazen objecten en de gruwelijke scènes laten de tegenstelling tussen het heftige verlangen en het lijden zien, thema's die ook verkend zijn door George Bataille (1897-1962) toen hij schreef en discussieerde over de transgressie van taboes in relatie tot de soms gewelddadige driften die seksualiteit op kan roepen. Het moraal bij Djurham ontbreekt echter, haar verhalen hebben een open einde. Het leven is niet zwart of wit, de thema's die ze gebruikt zijn misschien afschuwelijk maar tegelijkertijd bevatten ze schoonheid en fijngevoeligheid. Het glinsterende glas speelt hierin een zelfde dubbelrol.<sup>161</sup> Verleidelijk glanzend worden de bezoekers net als de karakters naar de objecten toetrokken als ekstern naar glimmende voorwerpen. Maar tegelijkertijd heeft het glas een gevaarlijke scherpte, glas is breekbaar en scherven kunnen verwonden, zoals de stier in de animatie die zichzelf snijdt. Daarnaast kan het glas afsluiten, afschermen of zelfs opsluiten, zoals de geanimeerde witte vrouw in de glazen kamer opgesloten lijkt. Misschien kan de doorzichtigheid van het materiaal als een metafoor van leegheid van bestaan dienen, net als de glazen kamer in de animatie. Het glas van en in de kamer biedt weinig bescherming en uitdaging, de witte vrouw lijkt zo verveelt dat ze de verleiding niet meer kan weerstaan, haar wil is niet sterk genoeg en het risico neemt haar heen ten prooi te laten vallen aan een dierenklem. Het glas lijkt zo fragiel maar het is uiteindelijk de mens die het meest kwetsbaar is.

### **Conclusie: Glas in de kunst van Djurberg**

Djurberg werkt voornamelijk met stop-motion klei- en houtskoolanimaties die worden aangevuld met experimentele muziek van componist Hans Berg. Haar werk bestaat meestal uit totaal installaties van ruimtes gevuld met muziek, licht, film en soms sculptuur. Voor haar *tentoonstelling A*

<sup>161</sup> Lewison 2012 (zie noot 150), p. 4.

*World of Glass* (2012) heeft ze het medium glas en zijn materialiteit verkend. Een expositieruimte bestaande uit twee zwarte kamers waar in beide tafels staan vol met op glas lijkende objecten, vazen en schalen. Opvolgend spelen vier van Djurberg's animaties en klinkt mysterieuze muziek, als het tikken en slaan op ijs en glas. In de tentoonstelling ligt de focus op glas, een metafoor in haar project voor kwetsbaarheid en transparantie. De glazen voorwerpen tonen volgens Djurberg de kwetsbaarheid van de wereld en de breekbaarheid van het glas in de films staat voor de fragiliteit van het verstand. De animaties vertonen verschillende verhalen waarin de wezens allemaal een verleiding niet kunnen weerstaan en daardoor zichzelf in gevaar brengen. In de animaties speelt het glas soms een rol, een gebroken glas verwondt en leidt tot een bloedbad, een vrouw lijkt opgesloten in een glazen kamer. Het glas is gevaarlijk, scherp en breekbaar maar lijkt ook als metafoor voor leegheid en verveling te dienen in de animaties. Wat Djurberg lijkt te willen zeggen is dat glas fragiel is en scherven gevaarlijk maar de geest van de mens is uiteindelijk het meest kwetsbaar. Djurberg's glas staat metafoor voor de kwetsbare menselijke geest.

### 4.3.2 Pipilotti Rist

De Zwitserse videokunstenaar Pipilotti Rist (1962) werd geboren als Elisabeth Charlotte Rist maar op haar negentiende versmolt ze haar bijnaam Lotti met die van haar jeugdheldin Pippi Langkous tot haar nieuwe naam Pipilotti. Na haar studies aan de kunstacademies in Wenen en Bazel begon ze samen te werken met lokale musici en ontwierp achtergronden voor hun podia en performances. Eind 1980 sloot ze zich aan bij de vrouwelijke folk-punk band *Les Reines Prochaines* en kreeg een groeiende interesse in muziek en video. Ze begon met het maken van een soort muziekvideo's zoals de video *I'm Not The Girl Who Misses Much* uit 1987 (afb. 68).



Afb. 68: Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, film-beeld uit video, 1986, Pipilotti Rist.

Dit is een versneld afgespeelde opname waarin de kunstenaar zelf in een zwarte jurk met ontblote borsten in een vervaagd beeld, bijna maniakaal danst en een regel tekst herhaalt uit '*Happiness is a Warm Gun*' van de Beatles. Het werk draagt kenmerken van de MTV-achtige muziekvideo, maar was volgens Rist geen kritische reflectie op de video zender die een paar jaar hiervoor was begonnen met het non-stop uitzenden van muziekvideo's. Het werk is volgens Rist een reflectie van de hedendaagse popcultuur in het algemeen.<sup>162</sup> In 1996 neemt ze het werk *Sip My Ocean* (afb. 69) op waarin ze onderwaterbeelden toont van haarzelf rondzwemmend en van koraal en zeewier, met begeleidende muziek waarin ze zelf een desperate versie zingt van Chris Isaaks erotische clip *Wicked Game*.<sup>163164</sup> Niet veel later breekt ze definitief door op de Biënnale van Venetië in 1997 wanneer ze de Premio 2000 prijs ontvangt voor aanstormend talent. Hier liet ze ook een van haar meest bekende werken zien, *Ever is Over All* (1997). Een video-installatie waarin een vrouw te zien is die in een zomerjurk over straat loopt en met een metalen bloem de glazen ruiten van geparkeerde auto's aan diggelen slaat, later meer over dit werk. Haar installaties, waar ze zelf meestal ook in verschijnt, combineren elementen van performance kunst, poëzie, muziek en sculptuur, ze omringen de toeschouwer als

<sup>162</sup> Peggy Phelan, Hans-Ulrich Obrist, Elisabeth Bronfen, *Pipilotti Rist*, Londen 2001, p. 12

<sup>163</sup> Idem, pp. 34-36.

<sup>164</sup> Karel Ankerman, 'Suikerzoet en scherp als glas', in: *Financieel dagblad*, 17 december 2011.



een totaalinstallatie met veel kleur en in elkaar overvloeiende beelden, biologerend en betoverend, sensueel en provocatief, soms ondeugend en geestig. Rist's films en installaties onderzoeken thema's en beeldspraak van geboorte en dood, familie en liefde, het lichaam en de natuurlijke wereld.<sup>165</sup>



Afb. 69: Pipilotti Rist, *Sip My Ocean*, 1996, video installatie foto gemaakt: Fundacio Joan Miro, Barcelona, Hauser en Wirth, Pipilotti Rist.

### **Bewegend schilderij op glas**

Rist ontdekte op de kunstacademie in Wenen al haar voorliefde voor video. Ze zag de mogelijkheden die de techniek bood en vond het prettig dat ze alle stappen van camera werk tot montage zelf kon doen. Rist ziet video als een bewegend schilderij op glas, omdat video ook een ruwe, onvolmaakte kwaliteit heeft die op een schildering lijkt.

*"I often say that video is like a painting on glass that moves, because video also has a rough, imperfect quality that looks like painting. I do not want to copy reality in my work; 'reality' is always much sharper and more contrasted than anything that can ever be created with video. Video has its own particular qualities, its own lousy, nervous, inner World quality, and I work with that."*

---

<sup>165</sup> Lucette ter Borg, 'Neerploffen in de piepjes en plopjes; Videokunstenares Pipilotti Rist toont in Bijmans Van Beuningen een wervelende show', in: *NRC next*, 11 maart 2009.

Rist probeert met haar video's niet de realiteit weer te geven maar juist een nieuwe wereld te creëren, beelden worden door haar vaak bewerkt en ze gebruikt cameratechnieken als bijvoorbeeld een fisheye perspectief in het werk *Sip My Ocean* (1996) om vervreemdende of dromerige beelden te krijgen. De realiteit is voor haar te scherp en ze wil juist gebruik maken van de specifieke kwaliteiten die het medium haar biedt.<sup>166</sup>

### **Pionier in videokunst**

Nam June Paik (1932-2006) was een pionier in het gebruik van video als een nieuw medium in de kunst en een belangrijk voorbeeld voor Rist. Paik onderzocht de eigenschappen van het medium televisie en de mogelijkheden die de machine-kabel-ruimte met elkaar verbonden.<sup>167</sup> Een bekend werk van Paik is *Tv-Buddha* (1974) (afb. 70) waarin hij reflecteert op het medium televisie. Een camera staat opgesteld tegenover een 18<sup>e</sup> eeuws Boeddhabeeld, het gefilmde beeld verschijnt met behulp van een gesloten televisiecircuit (CCTV) live op een televisiescherm dat tegenover het beeld is opgesteld. Er ontstaat een gesloten netwerk waarin heden en verleden met elkaar worden verbonden.<sup>168</sup> Paik's Boeddha geeft een technologische interpretatie van het Zen Boeddhisme en suggereert een oneindige cyclus van leven, dood en wedergeboorte en tevens de verbondenheid tussen het spirituele en technologische.<sup>169</sup> De eenheid in het werk wordt alleen verstoord wanneer bezoekers binnen het bereik van de camera lopen en in beeld verschijnen. Paik stelt met het werk vraagtekens bij het vermogen van de massamedia tot zelfbeschouwing maar raakt ook de essentie van het fenomeen televisie. Hoe verhoudt het medium zich tot de toeschouwer en is deze gedoemd tot passief kijken of mag deze participeren?<sup>170</sup> Rist gebruikt net als Paik ook de 'fouten' van het medium televisie en de tekortkomingen van het materiaal: strepen, ruis, versnellingen en vertragingen en onscherpe beelden en vervormingen van de lens. Maar terwijl Paik de eigenschappen van het medium onderzocht zonder zelf ooit in beeld te verschijnen of bewust de ruis te creëren worden de nagebootste storingen in de films van Rist een integraal element in het ritme van haar muziek en films. Paik werd geconfronteerd met de razendsnelle opkomst van het medium dat hij wilde onderzoeken en Rist groeide op met het nieuwe communicatie middel en maakt juist gebruik van de MTV-achtige ontwikkelingen die het medium door heeft gemaakt.<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup> Phelan 2001 (zie voetnoot 162), pp. 10-15.

<sup>167</sup> Idem, p. 15.

<sup>168</sup> Stedelijk Museum Amsterdam, collectie: Nam June Paik: *Tv-Buddha* (1974), via website: <<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/1545-tv-buddha>> (29 mei 2013)

<sup>169</sup> Tate Modern Museum, Londen, Nam June Paik, 'Room Guide: Section 3, Meditation & Manipulation', via website: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/nam-june-paik/nam-june-paik-room-guide/nam-june-paik-section-3>> (29 mei 2013)

<sup>170</sup> (zie noot 168) <<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/1545-tv-buddha>> (29 mei 2013)

<sup>171</sup> Alice Smits, 'Pipilotti Rist; Opgewekt, niet feministisch', *Metropolis M*, 2001-No5, via website: <<http://metropolism.com/magazine/2001-no5/pipilotti-rist/>> (30 mei 2013)





Afb. 70: Nam June Paik, *Tv-Buddha*, 1974, video-installatie, gesloten circuit, 18<sup>de</sup> eeuwse Boeddha-beeld, 160 x 215 x 80, Stedelijk Museum Amsterdam.

### Glazen filter

Rist haar installaties hebben met Paik's werk gemeen dat ze allebei proberen de toeschouwer in het werk te betrekken. Eerst kijk je naar de beeldbuis, het scherm of de projectie, maar wanneer je je concentreert op de scènes dan kan het volgens Rist voelen alsof je in de beeldbuis bent, achter het glas of in de muur. Je vergeet alles om je heen en concentreert totaal op de beeldbuis, het zuigt je erin mee. Paik liet met zijn werk zien hoe dit kon gebeuren en stelde vragen omtrent de gevolgen van het medium televisie, Rist probeert met haar video's de toeschouwers ook bewust te maken van het medium.<sup>172</sup>

*"Film represents both the way the eye works and our subconscious. I love the idea that we can be watching television for two hours, and be aware only of the images we are seeing – not the glass and plastic that is projecting them."<sup>173</sup>*

Rist is zich bewust van het medium dat haar films uitzendt en het glas en plastic dat de projectie mogelijk maakt. Of zoals film recensent Kevin Toma (1974) in *Glas en film* schrijft: Film en glas horen in zekere zin bij elkaar, zonder glas geen lamp en dus geen licht; zonder glas geen camera- en projectorlenzen en geen televisiescherm of computermonitor. Toma meent dat als elke film als een venster op de werkelijkheid gezien kan worden, het is hoe dan ook een venster met driedubbel glas van camera, lens en televisiescherm. Pas wanneer er iets op de camera spat of gesmeerd wordt

<sup>172</sup> Phelan 2001 (zie voetnoot 162), p. 15.

<sup>173</sup> Laura Barnett, 'Pipilotti Rist: 'We all come from between our mother's legs'', *The Guardian*, 4 september 2011, via website: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/sep/04/pipilotti-rist-exhibition-hayward-gallery>> (30 mei 2013)

beseft de toeschouwer dat je de wereld aan de andere kant waarneemt door een filter: een filter van glas.<sup>174</sup> Rist maakt gebruik van deze kennis en in het werk *Open My Glade* (2000) (afb. 71) drukt ze herhaaldelijk haar gezicht op een glazen plaat. Ze wrijft haar uitbundig opgemaakte gezicht over het glas en smeert haar make-up helemaal uit. Het werk werd getoond op een elektronisch reclamebord in Times Square in New York en op deze manier plaatste Rist video tussen de stedelijke drukte. Toeschouwers zagen voor 60 seconden ieder uur een vrouw haar gezicht tegen een glazen ruit drukken alsof ze wilde ontsnappen. Ze leek naar beneden naar het plein te willen komen en bevrijd te worden van alle verschijningen op de omringende schermen. Rist verteld:

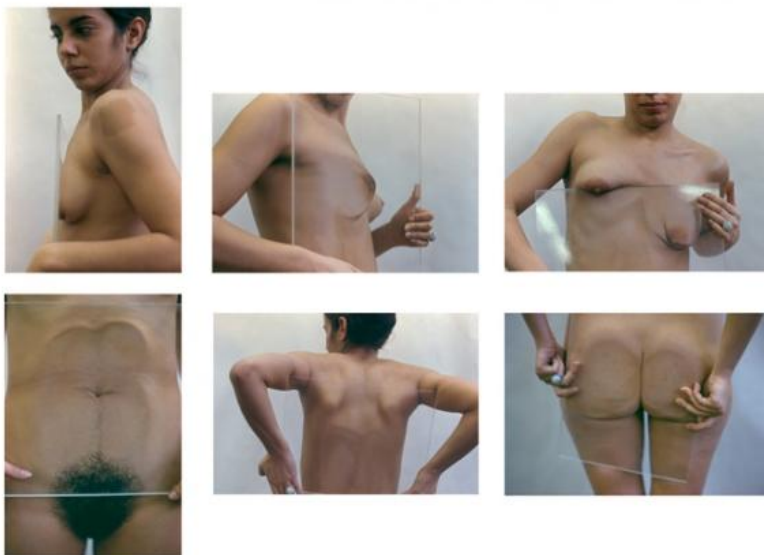
*“Viewers saw a woman flattening her face against the screen as if she wanted to break out and some down into the Square. The flattend face looks very deformed and needy. You want to set her free, and with her all the ghosts on the surrounding screens.”*



Afb. 71: Pipilotti Rist, *Open My Glade (Flatten)*, 2000, video-installatie, Times Square, New York, Pipilotti Rist.

<sup>174</sup> Kevin Toma, 'Glas en film', in: Wolfgang Becker e.a., *Broken Glass*, Keulen 2005, p. 155.

Rist heeft met het werk getracht niet net als alle adverteerders de aandacht te grijpen maar juist het verschil te laten zien door juist geen reclame te maken. Door te laten zien dat er juist geen commerciële intentie zat achter haar video heeft ze geprobeerd toeschouwers na te laten denken over zichzelf, hun eigen identiteit en de samenleving.<sup>175</sup> De video van Rist doet denken aan de performance *Glass on Body Imprints* (1972) (afb. 72) van Ana Mendieta waarin de Cubaanse kunstenaar haar hoofd, borst, achterste en buik krachtig tegen een glasplaat drukte en zich daarbij frontaal liet fotograferen. De serie van dertien foto's onder glas laten een ruimte zien die op zijn beurt onderdeel is van een glasplaat: aan de voorzijde Mendieta's handen die de plaat vasthouden en aan de achterzijde haar lichaam dat zich ertegenaan drukt. Het glas is hard en het lichaam zacht, het glas vlak en lichaam rond. Het glas lijkt het lichaam in een vorm te drukken en platte vlakken te produceren, bijna wreed en lijkt net als in het werk *Open my Glade* (2000) van Rist een zekere elasticiteit en kwetsbaarheid van het lichaam uit te drukken.<sup>176</sup>



Afb. 72: Ana Mendieta, *Glass on Body Imprints*, 1972, 6 kleuren foto's, 40 x 50 cm, Daros Latinamerica Collection, Zurich.

### Scherven van geweld

Rist neemt vele rollen aan, neemt haar eigen video's op, produceert deze en treedt meestal zelf in haar werk op. Wanneer ze niet zelf speelt zijn de acteurs vaak goede vrienden en familie. In het werk *Ever is Over All* (1997) (afb. 73), een slow-motion video-diptiek, speelt een vriendin een vrouw in een lichtblauwe zomerjurk die over straat loopt. Ze draagt rode pumps, net als Dorothy in *De tovenaars van Oz*, en heeft een bloem met een lange steel in haar handen, in de begeleidende video worden beelden en close-ups van een veld geprojecteerd met dezelfde kleurige tropische bloemen. De

<sup>175</sup> Becker 2005 (zie voetnoot 10). p. 23.

<sup>176</sup> Idem, p. 29-30.

muziek op de achtergrond klinkt als zacht geneurie. De vrouw heft haar handen en slaat lachend in op een raam van een geparkeerde auto. Het glas versplinterd en vliegt in het rond en de aanschouwer beseft dat de bloem die de vrouw in haar handen heeft van metaal is. De vrouw gaat door met het inslaan van autoruiten terwijl een vrouwelijke politieagente haar passeert, salueert en glimlacht. Twee mannelijke voorbijgangers observeren de vrouw maar blijven op gepaste afstand. Een oudere dame loopt langs zonder angst. De video met het veld vol bloemen is als een geanimeerd schilderij. De toeschouwer neemt de bries waar, de wijze waarop het licht beweegt in de wind, de vibraties van kleur, de vergelijking oproepend met Monet zijn schilderijen van klaprozen of Van Gogh zijn graanvelden. De twee zijden van de diptiek zijn tegenstellingen tussen beweging en stilte. De in slow-motion herhaalde bewegingen van geweld geven een vervreemdend effect. Velen zien de video als een soort feministische wraak fantasie. Feministische thema's zijn vaker in Rist haar werk te zien. De fallische bloem wordt gedragen door een vrouw in een conservatieve jurk en de vrouwelijke politieagente geeft goedkeuring aan haar acties. In de installatie worden de gebruikelijke associaties tussen natuur, vrouwen, geweld en schoonheid allen opnieuw herschikt. Meestal worden mooie vrouwen niet verbonden aan geweld. Geweld is lelijk en misdaad slecht en gebeurt vaak snel wanneer mannen dit laat in de nacht doen is meestal het algemene idee. Rist probeert deze gebruikelijke gedachtegang te doorbreken met nieuwe visuele beelden en geluid:

*"The holy-unholy subject of gender has taken hold of the unconscious in a particularly powerful manner. For this reason I am convinced that we will be able to approach the wounds, the festering kernels that have been stored there, only with the force of the visual, the figurative, and sounds. Different images can help bring about resilient change far more readily than verbal pamphlets."<sup>177</sup>*



Afb. 73: Pipilotti Rist, *Ever is Over all*, 1997, video-installatie, Hauser & Wirth, Luhring Augustine New York, Pipilotti Rist.

<sup>177</sup> Phelan 2001 (zie voetnoot 162), pp. 58-62.



Afb. 74: Detail: Pipilotti Rist, *Ever is Over all*, 1997, video-installatie, Hauser & Wirth, Luhring Augustine New York, Pipilotti Rist.

Het werk *Ever is Over All* was in 2000 ook te zien in de tentoonstelling *Exorcisme* in Museum Boijmans Van Beuningen. Stadsconservator Wilma Suto stelde een tentoonstelling samen waarin ze kunstenaars bij elkaar bracht die volgens haar het kwaad met hun kunst bezweren of juist in hun werk betrekken en met hun kunst hun eigen frustraties, woede en angst uitdrijven.<sup>178</sup>

In deze tentoonstelling wordt het thema geweld benadrukt in het werk van Pipilotti. Glasscherven op straat voorspellen meestal weinig goeds en zijn vaak sporen van geweld en destructie.<sup>179</sup>

Naast Rist haar werk staat de vitrine van de Rotterdamse kunstenaar Jeroen Jongeleen (1967). Hij heeft zijn kunst letterlijk op straat gevonden. Jongeleen verzamelde het glas van ingeslagen autoruiten en noemt de mooie splinters *City Jewels* (1999) (afb. 75). De scherven lijken bijna afkomstig uit de versplinterde ruiten uit Rist haar video. De stukjes glas liggen bijna als juwelen in hoopjes, doosjes en zakjes te blinken in een vitrine. Het is alsof Jongeleen de restanten van agressief gedrag heeft verzameld en opgepoetst tot ze een nieuwe vorm aannamen, als een omkering van het kwaad.<sup>180181</sup> Net als in Rist haar video is het kapotte glas niet langer slechts een stille getuige van alledaags geweld. Zoals Jongeleen van de glazen scherven juwelen maakt, zijn de kapotgeslagen ruiten in Rist haar video bijna een protest om grenzen duidelijk te maken. Beide kunstenaars proberen op hun eigen manier het geweld en vandalisme in de samenleving te ontwapenen en om te vormen tot iets nieuws, juwelen van glas of een dromerige film waarin de agressieve handeling van het inslaan en versplinteren van de glazen ruiten door sfeer en muziek zo ontkracht wordt dat het eigenlijk alleen nog maar een glimlach op kan wekken.<sup>182</sup>

<sup>178</sup> Flora Stiemer, 'Duivelsuitdrijving in Rotterdam; Boijmans brengt het Goede en Kwade in de kunst naar boven', in: *Algemeen Dagblad*, 22 juni 2000.

<sup>179</sup> Paola van de Velde, 'In de greep van geweld; kunstenaars heulen met het kwaad om angst te bezweren', in: *De Telegraaf*, 21 Juni 2000.

<sup>180</sup> Stiemer 2000 (zie noot 178)

<sup>181</sup> Merel Bem, 'Het boosaardige bedwongen', in: *De Volkskrant*, 15 juni 2000.

<sup>182</sup> Idem.





Afb. 75: Jeroen Jongeleen, *City Jewels*, 1999-2000, City Collection, Museum Boijmans van Beuningen.

### **Conclusie: Glas in de kunst van Pipilotti Rist**

Rist is vooral bekend van haar video-installaties waarin ze performance, poëzie, muziek en beeld combineert en ze de toeschouwer omringt met veel kleur, in elkaar overvloeiende beelden, biologischer, sensueel, provocatief, soms ondeugend en geestig. In haar werk *Open My Glade* (2000) drukt en wrijft Rist haar gezicht over een glazen plaat, alsof ze aandacht wil trekken maar tegelijkertijd alsof ze wil ontsnappen. Het is een werk dat toeschouwers laat nadenken over hun eigen identiteit en plek in de samenleving, maar ook over ons gebruik van Multi-media. Het computer en televisiescherm heeft een groot gedeelte van ons leven overgenomen. Het roept vragen op over onze echte realiteit. Alsof we opgesloten zitten achter onze schermen. Het harde glas waar Rist haar gezicht tegen drukt laat haar lichaam er zacht en kwetsbaar uitzien. Het glas toont de elasticiteit en ook kwetsbaarheid van het lichaam. Glas biedt ons een scherm, bescherming en is tegelijkertijd een barrière en filter van onze werkelijkheid. Tijdens de Biënnale van Venetië in 1997 toonde ze een van haar meest bekende werken, *Ever is Over All* (1997), een video-installatie waarin in slow-motion een vrouw te zien is die in een zomerjurk over straat loopt en lachend met een metalen bloem autoruiten aan diggelen slaat. Het werk wordt door sommigen gezien als een feministische wraakactie. De gebruikelijke associaties tussen natuur, vrouwen, geweld en schoonheid worden opnieuw gerangschikt. Mooie vrouwen en geweld worden meestal niet met elkaar verbonden. De glasscherven voorspellen weinig goeds en zijn meestal sporen van geweld en destructie. De gebroken ruiten in Rist haar video lijken echter eerder een protest te zijn om grenzen duidelijk te maken in onze samenleving. Ze ontkracht met de video de agressieve handeling van het inslaan en versplinteren van de glazen ruiten door de dromerige sfeer en muziek. Net als het werk van Jeroen Jongeleen, die glazen splinters van ingeslagen autoruiten verzameld en *City Jewels* (1999) zorgt de video-installatie van Rist voor een soort omkering van het kwaad. De gebroken glazen ruiten van Rist ontwapenen geweld en vandalisme. Niet langer is het scherpe glas het kwaad maar juist de boodschap voor een betere samenleving.

## 4.4 Gegrepen door glas

De werken van Roni Horn en Koen VanMechelen zijn niet met elkaar te vergelijken. Zo anders als ze beiden het glas in hun werk toepassen zo verschillend zijn ook hun motieven. De vloeibaarheid van het water dat Horn probeert te vangen in enorme blokken gecast glas en de geblazen eieren en kippen van VanMechelen die gaan over leven en maatschappij liggen ver uit elkaar qua concept, glastechniek en vorm. Wel zijn beide kunstenaars gegrepen door het materiaal. Allebei hebben ze in hun oeuvre regelmatig bewust gebruik gemaakt van het materiaal en hebben vakmensen ingezet om het werk naar hun idee te vervaardigen. Horn heeft gebruik gemaakt van Duitse expertise op het gebied van gegoten glas en heeft zowaar de grootste massieve glazen blokken ter wereld gecreëerd, terwijl Van Mechelen de beste glasblazers ter wereld van het eiland Murano inzet om zijn werk te laten maken. Ze gebruiken het glas in hun werk omdat het conceptueel aansluit op hun ideeën en al gebruiken ze nog vele andere materialen, ze blijven al jaren op het glas terug komen.

### 4.4.1 Roni Horn

De Amerikaanse kunstenaar Roni Horn (1955), geboren in New York, woont en werkt hier nog steeds. Sinds de jaren zeventig maakt ze werk dat varieert van installaties, minimalistische sculpturen, fotografie, collages en boeken. Ze houdt ervan te werken met vele verschillende materialen als glas, koper, goud en pure pigment. Ze werkt met de nalatenschap van het minimalisme maar heeft er haar eigen vorm en betekenis aangegeven door te werken met herhaling, toevoeging van woorden en aandacht voor het materiaal. In 1975 verliet ze het hectische stadsleven, zocht de rust en ruimte in IJsland op en werd gegrepen door het vulkanische eiland. Sindsdien keert ze jaarlijks terug om voor lange perioden achtereen alle aspecten van de wilde geografie te verkennen. Het ruige landschap dient sindsdien als een van haar grootste inspiratiebronnen, de rotsen, lavavelden, groene vlaktes, borrelende bronnen en het stromende water.<sup>183</sup> Het natuurlijk tegenwicht van IJsland voor het stadsleven van New York inspireren Horn tot het maken van beelden en fotoboeken. Horn publiceert haar wisselwerking met het eiland al jaren in een reeks boeken met de collectieve titel *To Place*. Het eerste boek *Bluff Life* bevat reproducties van tekeningen die aan de zuidwestelijke kust zijn ontstaan en het tweede *Folds* legt fotografisch de schaapskooien vast die in het hele land voorkomen. Het derde boek *Lava* bevat veelsoortige lavamonsters en het vierde meest recente boek, *Pooling Waters*, een collectie foto's van natuurlijke en kunstmatige warmwaterbronnen in IJsland.<sup>184</sup> Roni Horn is geobsedeerd door water, het speelt een grote rol in haar werk. Zo vulde zo voor het werk *Vatnasafn / Library of Water* (2007) (afb. 76) grote glazen buizen met smeltwater van IJslandse gletsjers en maakte voor een tentoonstelling in Tate Modern in Londen een fotoserie *Still Water (The River Thames, for Example)* (1999) over het water in de naast het museum liggende rivier de Theems.

---

<sup>183</sup> Flora Stiemer, 'Spanning tussen cultuur en natuur', in: *Algemeen Dagblad*, 6 april 1994.

<sup>184</sup> Nancy Spector, *Roni Horn*, Tilburg 1994, p. 73.



Onder de foto's plaatste ze een lijst voetnoten over de geschiedenis van de rivier, de aanwezigheid in de stad en de relaties die we hebben met water. Sommige van Horn's gegoten glazen sculpturen lijken op poelen van water, de zijkanten mat en de bovenkant reflecterend en doorzichtig.<sup>185</sup>



Afb. 76: Roni Horn, *Vatnasafn / Library of Water*, 2007, 24 glazen zuilen gevuld met water van IJslandse gletsjers, 30 x 300 cm, Stykkisholmur/IS, IJsland, permanente installatie, Roni Horn.

### **Verdubbeling en herhaling**

Met de Minimal Art werd in de jaren zestig de ruimtelijke ervaring van het kunstwerk van groot belang. Door afstand te doen van de sokkel of vitrine werd de scheiding tussen de alledaagse wereld van de toeschouwer en de ideële ruimte van de sculptuur opgeheven. De kijker deelt de ruimte met een kunstwerk dat nadrukkelijk object is en wordt zich bewust van zijn rol en plaats in de ruimte.<sup>186</sup> Al ogen ze vaak minimalistisch toch hebben de werken van Horn een diepere lading dan die van haar voorgangers. Horn plaatst heel bewust haar minimalistisch ogende objecten altijd in paren of meerdere werken bij elkaar. Zo gaan de verschillende vormen ook een relatie met elkaar en hun omgeving aan. Op een subtiele wijze laat ze de toeschouwer denken over afstand, ritme, verschil en gelijkenis.<sup>187</sup> Het gebaar van verdubbeling, als esthetisch en conceptuele strategie, is sinds 1980 een alsmar terugkerend motief in Horn's werk. Zo legt Horn uit:

*“Met maar één object, straalt de afwezigheid daarvan uit in de wereld met het object zelf als middelpunt. Bij twee objecten die één object zijn, heb je een integraal gebruik van de wereld. Je hebt dan de noodzakelijke insluiting van het omringende.”*

<sup>185</sup> Tate Modern Museum, Londen, 'Roni Horn aka Roni Horn: explore the exhibition, themes, identity and mutability', via website: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibition-7>> (3 juni 2013)

<sup>186</sup> De Pont Museum, 'Roni Horn: New York USA 1955, woont en werkt in New York', informatie kunstenaar, via website: <<http://www.depont.nl/nl/collectie/kunstenaars/meer-informatie/kunstenaar/horn/info/>> (3 juni 2013)

<sup>187</sup> Bianca Stigter, 'Subtiele tekeningen van Roni Horn willen alleen vorm zijn', in: *NRC handelsblad*, 19 augustus 1993.

Met sculpturale vormen als *Pair Field* (1991) (afb. 77 en 78), een werk bestaande uit achttien op de vloer opgestelde unieke paren geometrische vormen van gedreven koper en roestvrij staal, heeft de kunstenaar op subtiele wijze de onwaarheid van het idee aangetoond dat de esthetische waarneming onmiddellijk is.



Afb. 77 en 78: Roni Horn, *Pair Field*, 1991, gesmeed massief koper en roestvrij staal, 18 verschillende paren van identieke objecten, twee zalen, 9 x 11,5 m; 9 x 4,9 m, De Pont Tilburg.

In twee ineenlopende ruimtes zijn de samengestelde delen afzonderlijk geïnstalleerd. De ene helft van ieder sculpturaal koppel heeft in de eerste ruimte een plaats als onderdeel van een ogenschijnlijk willekeurige opstelling. Wanneer de toeschouwer de andere ruimte inloopt wordt zichtbaar dat de andere helft in dezelfde opstelling staat maar dan in een gecomprimeerde vorm. Het spiegelbeeld van dit tweede gedeelte is als een vervolg-ervaring en de identiteit van de gelijke vormen wordt bepaald door de scheiding van de ruimtes en tevens de nabijheid van de eerste groepering. Het visuele effect voor de toeschouwer van deze ervaring is stereoscopisch, identieke beelden versmelten in de geest als de blik achtereenvolgens kopieën van een verschijnsel ziet. De herinnering en de nieuwe aanblik vermengen met elkaar en produceren een nieuwe visuele ervaring, als een gevoel van *deja-vu*.<sup>188</sup> Eigenlijk sta je als toeschouwer altijd in twee zalen tegelijkertijd, fysiek loop je in het ene veld, mentaal ook een beetje in het andere.<sup>189</sup> Het is bijna als een spel waarin je de verschillen moeten zoeken. Hetzelfde spel speelt Horn ook met ander werk zoals haar series foto's die nauwelijks verschillen of met twee vellen goud *Paired Gold Mats (For Ross and Felix)* (1994) op de vloer.

<sup>188</sup> Spector 1994 (zie noot 184), pp.71-72.

<sup>189</sup> (zie noot 186) <<http://www.depont.nl/nl/collectie/kunstenaars/meer-informatie/kunstenaar/horn/info/>> (3 juni 2013)



Afb. 79: Roni Horn, *Paired Gold Mats, for Ross and Felix*, 1994, Installatie foto: Tate Britain 2007, puur goud 1245 x 1524 x 0,2 mm, 1,8 kg, Art Institute of Chicago.

De toeschouwer kan in het geval van de gouden vellen wel vergelijken want de ene ligt bovenop de andere. De vellen zijn echter niet hetzelfde, de onderste is nauwelijks zichtbaar en geeft vooral een mysterieuze gouden spiegeling, het werk toont intimiteit. Het is deze synthese van visuele, cerebrale en lichamelijke ervaring die de kern vormt van Horn's werk. Het plaatst haar werk in een eigentijdse esthetische traditie die zich gebaseerd heeft op een fenomenologische opvatting van perceptie, de wezenlijke rol van de kijker in de verwezenlijking van een kunstwerk. De formele integriteit van Horn's kunst leidt vaak tot vergelijkingen met minimalistische sculptuur maar toch is haar werk fundamenteel anders. De verdubbeling die een zo kenmerkend aspect is in haar werk. Achter het ervaringskarakter van haar werk is juist inhoud aanwezig. Al haar werk heeft een diepere lading en dit onderscheidt haar van een oudere generatie.<sup>190</sup>

### Poëzie en tekst

De terugkerende momenten in *Pair Field* en andere verdubbelde objecten als de twee koperen kegelvormen in *Pair Object VI: For Two Locations in One Place* (1988) (afb. 80) in Horn's oeuvre zijn analoog aan de refreinen van een gedicht. Het zijn een soort poëtische herhalingen van een centraal thema, deze ruimtelijke strategie geeft een intensivering van het perceptuele en conceptuele bewustzijn. Doordat de herhaalde objecten twee maal worden ervaren plaatsen ze de kijker in een ruimtelijke driehoekrelatie tussen deel en geheel. Er ontstaat een geometrie van plaats. Inherent aan de herhaling zoals in *Pair Field* is het principe van heen en weer lopen, dit roept volgens Horn een kennis van plaats op:

*“Elk idee van plaats is een voortdurende samenvatting van de dialectische relatie die de kijker met het bekeken onderhoudt.”*

<sup>190</sup> Spector 1994 (zie noot 184), pp. 71-72.

Het werk wordt als het ware in werking gesteld door de aanwezigheid van de kijker zelf. Zoals Horn het bondig uitdrukt; een plaats is een condensatie van daden. Horn:

*“Of het nu gaat om een ongeschonden landschap, een dynamisch stadsgezicht, een besloten particuliere kamer of een installatie, een plaats bestaat als opeenhoping van zijn eigen geschiedenis in combinatie met de waarneming van de kijker op een bepaald moment.”*



Afb. 80: Roni Horn, *Pair Object VI: For Two Locations in One Place*, 1988, 2 massieve koperen kegels, 33 dia x 45 cm, Hauser & Wirth, Roni Horn.

De subtiele uitwerking van Horn's werk berust op de tweeledige betekenis van het Engelse woord 'place', dat zowel staat voor plaats als plaatsen. Het verwijst dus respectievelijk naar een handeling van bewust positioneren en naar een specifieke plek. Deze kwaliteiten ontdekte de kunstenaar op het eiland IJsland. Om haar wisselwerking met het eiland te documenteren publiceerde ze een reeks boeken, *To Place*. Een van de boeken genaamd *Pooling Waters* bevatte naast een collectie foto's de natuurlijke en kunstmatige waterbronnen van het eiland ook een tweede boek met teksten van ervaringen in IJsland. In deze tekstbundel verwerkte Horn ook een kaart van het eiland waarop ze van elke plek waar zij een idee voor een tekst had ontleend aangaf. Juist in het tekstdeel komt de zoektocht van de kunstenaar naar de betekenis van plaats(en) samen.<sup>191</sup>



Afb. 81: Roni Horn, *You are the Weather*, 1994-1996, 100 foto's, fotografie op aluminium, 26 x 21 cm, 100x, Hauser & Wirth, Roni Horn.

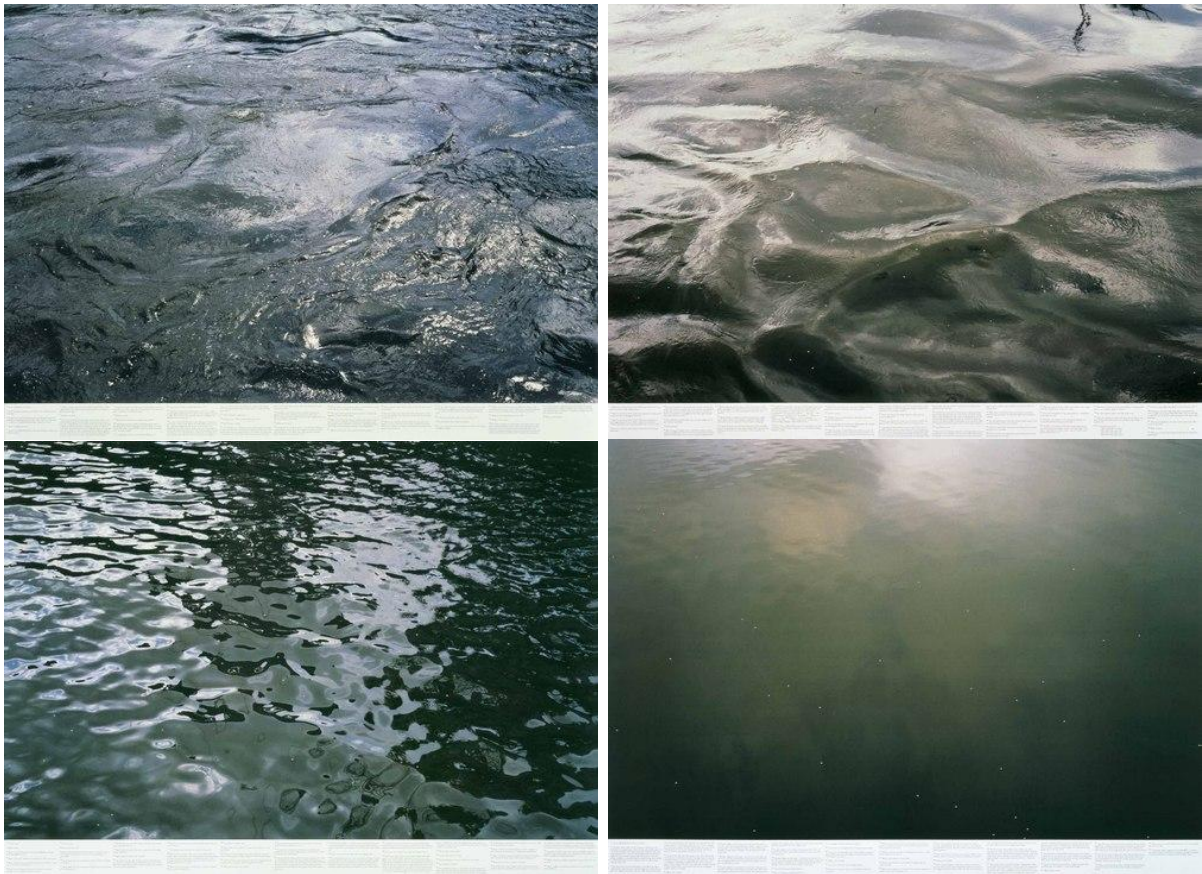
---

<sup>191</sup> Idem, pp 71-73.



## Water en glas

Roni Horn is gefascineerd door water. Deze fascinatie gaat terug naar haar eerste bezoeken aan IJsland die haar inspireerden tot het maken van haar boeken en in 1995 haar werk *You Are the Weather* (afb. 81). Hierin laat ze een serie van 100 foto's zien van het gezicht van een jonge IJslandse vrouw die uit verschillende natuurlijke bronnen stapt tijdens weersomstandigheden als regen, zon, wind en mist. De expressie in het gezicht van de vrouw verandert met het weer en de water druppels geven tegelijkertijd een suggestie van puurheid en erotische insinuatie.<sup>192</sup> In een ander werk *Still Water (The River Thames for Example)* (1997-1999) (afb. 81) heeft ze een groep grote foto's van de Theems bij elkaar gehangen met tientallen voetnoten eronder. Zo beschrijft ze feiten over de rivier maar ook dat je je kunt onderdompelen, het water kan je strelen, vernietigen, zuigen en tot je doordringen.



Afb. 82: Roni Horn, *Still Water (the River Thames for Example)*, 1997-1999, serie foto's, lithografie, 77 x 105 cm, De Pont Tilburg, Roni Horn.

Horn geeft betekenis aan het water door alle ideeën en sentimenten die ze erop loslaat alsof ze laat zien wat een rijkdom er verborgen ligt onder de glinstering van de rivier.<sup>193</sup> Horn:

<sup>192</sup> Lyle Rexer, 'A builder of paradoxes that turn viewers inward', in: *The New York Times*, 4 november 2001.

<sup>193</sup> Hans den Hartog Jager, 'Roni Horn is een menselijke minimalist', in: *NRC Handelsblad*, 17 april 2009.

*“Sometimes the River flows silver and blue, sometimes oily green. It can be smooth as glass, then shatter into bright fragments. I am convinced the Thames itself is partly responsible for the suicides that end up there. The river evinces intimacy and fear. It possesses a monumentality without scale, and its surface is at once transparent and opaque. I took thousands of images of it, and I have come to see it as the ultimate metaphor, a mirror for our rights and wrongs, a surface in which we see ourselves.”*

Horn's werk functioneert het meest krachtig als een spiegel voor de toeschouwer, een niet te classificeren ervaring die niet gereduceerd kan worden tot woorden en dient als stimulans tot zelfreflectie. In 1997 installeerde Horn twee blokken gegoten blauw glas *Untitled (Flannery)* (1997) (afb. 83). De twee werken toonden hoe identieke objecten anders worden bekeken als paar.



Afb. 83: Roni Horn, *Untitled (Flannery)*, 1996-1997, helder blauw gegoten glas, twee delen, editie 1/3, 28 x 84 x 84 cm, Solomon Guggenheim Museum, New York, Roni Horn.

Een ander werk van glas *Untitled (yes)* (2002) (afb. 84) dat bestond uit een blok transparant glas in een kamer en een blok zwart glas in de andere had een diepere betekenis. Wederom speelt Horn een spel met toeschouwer, perceptie en de rol van de kijker:

*“These are the anchors. These are the rooms where you are alone with yourself. The experience of each piece is wholly different, the black block shimmering like water at midnight and catching reflections, the clear block inviting visitors to gaze through it, to reach in. And with each passage back and forth between the two, the memory of the previous experience enriches the transit. Gradually, the two begin to merge into each other. One can almost feel time passing, life changing. The real pairing is not these two objects, but you and your memory, you and your perception. What you experience is your own history unfolding. And what I offer you is not primarily visual. It's a framework for habitation.”<sup>194</sup>*

---

<sup>194</sup> Rexer 2001 (zie voetnoot 192)



Afb. 84: Roni Horn, *Untitled (Yes)*, 2002, gegoten transparant glas, 122 x 74 x 46, Matthew Marks Gallery, New York, Roni Horn.

Horn heeft in haar oeuvre regelmatig gebruik gemaakt van gegoten glas. Al in haar begin jaren als kunstenaar zette ze glas in en blijft hier regelmatig op terugkomen. Ze werkt hiervoor met Schott, een Duits glasbedrijf om de bijzonder grote objecten te kunnen vervaardigen. Sommige van Horn's gegoten glas sculpturen lijken op poelen van water, ze dramatiseren veranderlijkheid. De zijden van de glazen werken zijn doorschijnend en hebben een ruw oppervlak omdat ze in contact zijn geweest met de mal waarin het glas is gegoten. De oppervlakken van de werken glanzen en reflecteren, als water doordat na het gieten de vloeibare glas massa is verhit en de bovenkant mooi vlak kon smelten. Afhankelijk van het licht dat op de werken schijnt zijn ze verrassend transparant of reflectief.<sup>195</sup>

<sup>196</sup>Een van de meest indrukwekkende glazen werken is *Pink Tons* (2008) (afb. 85), een enorm vierkant blok roze glas dat zo'n vijf ton weegt, een van de zwaarste en grootste glasobjecten ter wereld. Het glas is bijna niet te verplaatsen maar de toeschouwer ziet wel de imperfecties van de scheuren in het glas en wordt herinnerd aan het feit dat glas in feite een stilstaande en kwetsbare vloeistof is.<sup>197</sup> Het glas suggereert tegelijkertijd lichte en massieve massa. In andere werken van Horn als het eerder besproken *Still Water* draait het vooral om het oppervlak van het water. Maar het glas lijkt de toeschouwer een blik onder het oppervlak te willen laten werpen. Door rond het object te bewegen veranderen het oppervlak en de binnenkant constant. Horn lijkt vragen te willen stellen over oppervlakte, diepte, vloeibaarheid en reflectie.<sup>198</sup> Een andere installatie zijn twee cilinders van transparant en zwart gecast glas *Opposite of White v1 en Opposite of White v2* (2006-2007) (afb. 86). De oppervlakken zijn glad gesmolten maar bollen lichtjes naar binnen alsof ze net als een vloeistof onder spanning staan.

<sup>195</sup> (zie noot 185) <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibition-7>> (3 juni 2013)

<sup>196</sup> Hans-Peter Schwanke, 'Art with Glass: Complex Glass Artworks of Great Depth', Schott: Technologisch bedrijf gespecialiseerd in glas, via website:

<[http://www.schott.com/magazine/english/sol207/sol207\\_12\\_glassartworks.html](http://www.schott.com/magazine/english/sol207/sol207_12_glassartworks.html)> (15 juni 2013)

<sup>197</sup> Rick Sawyer, 'Roni Horn aka Roni Horn at ICA', in: *Bostonist*, 19 februari 2010.

<sup>198</sup> Kathleen Jamie, 'The weather woman: From Iceland hot springs to the murky Thames, Roni Horn's work is inspired by the elements', in: *The Guardian*, 14 maart 2009.





Afb. 85: Roni Horn, *Pink Tons*, 2008, gegoten roze glas, 1219 x 1219 x 1219 mm, 4536 kg, Hauser & Wirth, Roni Horn.



Afb. 86: Roni Horn, *Opposite of White v1 en Opposite of White v2*, 2006-2007, gegoten glas, transparent en zwart, 1422 x 1422 x 508 mm, 2041 kg, foto: Roni Horn aka Roni Horn tentoonstelling, ICA Boston, Hauser & Wirth, Roni Horn.

Het zwarte object is ondoordringbaar voor licht, het gepolijste oppervlak reflecteert net als sommige foto's van Horn waarop de Theems bijna zwart en ondoorzichtig aandoet. Soms komt in het werk van Horn haar persoonlijke identiteit naar voren, de homoseksuele kunstenaar gaat androgeen door het leven. Met haar korte grijze haren en mannelijke kleding is moeilijk te onderscheiden wat haar gender is. Het werk *The Opposite of White v1 en v2* (afb. 86) belichten een valse dualiteit, net als man en vrouw tegengesteld zijn. De zwarte en transparante blokken glas lijken de polariteit van

gender te benadrukken. Ook het grote roze blok bevat een subtiele hint naar gender door de 'vrouwelijke' roze kleur gecombineerd met de 'mannelijke' kubus vorm. Horn heeft in glas een perfect medium gevonden doordat ze een androgeen object heeft gevormd naar haar eigen natuur.<sup>199</sup> Een ander glaswerk waarin heel subtiel Horn's homoseksualiteit een plek vind is het werk *Well and Truly* (2009-2010) (afb. 87 en 88) dat speelt met de verschillende betekenissen van 'well'. Het werk bestaat uit tien cilindervormige blokken gegoten glas die verdeeld zijn over de vloer. De blokken zijn allemaal van transparant glas en hebben verschillende blauwe tinten die veranderen met het licht. De objecten lijken op poelen en refereren aan water, een symbool van veranderlijkheid, dubbelzinnigheid en een onzekere identiteit zoals in ander werk van Horn ook te zien is. Horn:

*"Watching the water I am stricken with vertigo of meaning. Water is the final conjugation: an infinity of forms, relations and contents."*

De werken refereren ook aan Radclyffe Hall's boek *The Well of Loneliness* (1928), een belangrijk boek in de homocultuur. Maar het belangrijkste aan het werk, net als in al Horn's werk, is de beleving van de toeschouwer.<sup>200</sup>



Afb. 87: Roni Horn, *Well and Truly*, 2009-2010, gegoten glas, blauw, tien-delig, dia 91 cm, H 45 cm, foto: Kunsthaus Bregenz, Stefan Altenburger, Roni Horn.

<sup>199</sup> Roberta Smith, 'Gaining a voice and an identity in minimalism', in: *The New York Times*, 6 november 2009.

<sup>200</sup> Palazzo Grassi Museum, informatie Roni Horn en door museum aangekochte werk *Well and Truly* (2009-2010), via website: <<http://www.palazzograssi.it/en/artist/roni-horn-0>> (15 juni 2013)



Afb. 88: Detail foto: Roni Horn, *Well and Truly*, gegoten glas, blauw, tien-delig, dia 91 cm, H 45 cm, Palazzo Grassi 2010, foto: Orsenigo Chemollo, Roni Horn.

### **Conclusie: Glas in de kunst van Roni Horn**

Horn's werk varieert van installaties en sculptuur tot fotografie en collage. Ze werkt vaak met pure materialen als glas, koper, goud en pigment. Ze werkt met het nalatenschap van het minimalisme maar geeft een eigen vorm en betekenis aan haar werk door herhaling, toevoeging van tekst en aandacht voor materiaal en plaats in de ruimte. Horn's werk is anders doordat haar werk een diepere lading heeft en het ervaringskarakter sterk aanwezig is. Haar herhalingen zorgen voor een ruimtelijke strategie en een intensivering van het perceptuele en conceptuele bewustzijn van de toeschouwer. Horn is gefascineerd door IJsland en door water. Horn maakt al vanaf het begin van haar oeuvre regelmatig gebruik van gegoten blokken glas. De sculpturen lijken soms op poelen water die de omgeving en toeschouwer reflecteren. Vaak zijn ze tegelijkertijd transparant en reflectief. Haar werk *Pink Tons* (2008) is een van de grootste glazen objecten ter wereld. De scheuren van het glas, door het koelproces, herinneren de toeschouwer eraan dat glas een vloeistof is. Horn stelt met haar glazen werken vragen over oppervlakte, diepte, vloeibaarheid en reflectie. Tegelijk gebruikt ze de androgene objecten om haar eigen homoseksualiteit en androgene identiteit subtiel weer te geven. Het roze glas gecombineerd met een mannelijke vierkante vorm of blokken die ogen als transparante blauwe poelen van water. Het glas dat oogt als water is voor Horn tevens een symbool van veranderlijkheid en dubbelzinnigheid. Horn gebruikt de kwaliteiten van het glas om haar passie voor water en weer over te brengen bij haar toeschouwers. De glazen poelen verbergen tegelijk Horn's identiteit in zich. Horn gebruikt glas als metafoor voor water en vloeibaarheid en als drager van haar identiteit.

#### 4.4.2 Koen VanMechelen

De Belgische conceptuele kunstenaar Koen Vanmechelen (1965) is vooral bekend van zijn *Cosmopolitan Chicken Project (CCP)*, een internationaal project waarbij hij via de kruising van 'internationale' kippenrassen op zoek is naar een hybride kip. Met het project probeert Vanmechelen de beste eigenschappen van verschillende nationale kippenrassen samen te smelten tot er een superbastaard ontstaat: de kosmopolitische kip die de genen zal dragen van alle kippen ter wereld. De kippen worden door het kruisen steeds sterker, planten makkelijker voort en leven langer. Het werk van Vanmechelen draait rond bioculturele diversiteit en identiteit. De kip en het ei is waar Vanmechelen zich voornamelijk mee bezig houdt, maar eigenlijk gaat het symbolisch over evoluties in de samenleving en maatschappelijke mutatie. De kip staat metafoor voor de mens en onze samenleving. Het kippenproject raakt tevens aan genetica, nationalisme, identiteit, globalisme, multiculturalisme, antiracisme en vrijheid. Vanmechelen gebruikt veel verschillende media om zijn kunst vorm te geven, van schilderijen en video tot installaties, innovatieve 3D-technieken, sculpturen en installaties van glas, opgezette kippen en zelfs zijn wetenschappelijk onderzoek naar de nieuwe genetische diversiteit van zijn kippen. Binnen de kunstwerken van Vanmechelen krijgt wetenschap een belangrijke rol. Hij werkt nauw samen met wetenschappers en artsen uit verschillende disciplines. In 2010 werd hij gelauwerd met een eredoctoraat aan de Universiteit van Hasselt dankzij zijn kruisbestuiving tussen kunst en wetenschap en in 2013 ontving hij de Gouden Nica, een soort Oscar voor de kunst, in de categorie 'hybride kunst'.<sup>201202</sup>

#### Van kip tot Cosmogolem

In April 2013 kwam de zeventiende generatie, een kruising tussen de Sloveense Styrian en de Mechelse Senegal, de Mechelse Styrian uit het ei. Vanmechelen kruiste afgelopen jaren kippen uit de hele wereld, Frankrijk, Verenigde Staten, Mexico, Thailand, Turkije, Cuba en Rusland.<sup>203</sup>

De kunstenaar wil geen 'superraskip' creëren, waarin ongewenste genen worden uitgesloten. Hij wil juist een bastaardkip die de genen van alle nationale rassen insluit en zo een universele kip laten ontstaan. Voor Vanmechelen is de kip geen braadkuiken of productiedier maar juist een drager van betekenis.<sup>204</sup> Al jong was hij gefascineerd door het dier en had op zijn vijfde al een broedkast in zijn kamer. Hij volgde de koksschool en werkte jaren als kok in toprestaurants als La Feuille d'Or. Het was in deze zaak dat Vanmechelen zo'n vijftien jaar geleden de Mechelse koekoek begon te kruisen. Dit werd het begin van zijn passie en ambitieuze *Cosmopolitan Chicken Project*. Tijdens zijn research ontdekte hij dat alle rassen afstammen van een oerkip die aan de voet van de Himalaya leeft. Hij onderzocht het natuurlijke biotoop van de kippen en ontdekte dat de domesticatie van het dier

---

<sup>201</sup> Chris De Stoop, 'In de ban van de bastaard', in: *Knack Magazine*, 20 februari 2008.

<sup>202</sup> Koen Vanmechelen, website van kunstenaar, biografie, via website: <http://www.koenvanmechelen.be/biography> (16 juni 2013)

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Koen Vanmechelen, Jo Coucke, Frank van de Schoor, *Het appèl van de kip*, Nijmegen 2008, p. 11.

zo'n 7500 jaar geleden begon.<sup>205</sup> De kippen verhuisden met de mens mee naar alle uithoeken van de wereld. De weg van kip is volgens Vanmechelen de weg van de mens. Ze werden door de mens gediversifieerd en geïndustrialiseerd tot verschillende rassen.<sup>206</sup> De rassen in de verschillende landen zijn vaak zo ver door geteeld dat sommige kippen als de Engelse Redcap zo goed als onvruchtbaar zijn. Van Mechelen:

*“Maar wonderlijk genoeg is die infertiliteit in mijn kruisingsproject verdwenen. Vermenging maakt sterk en immuun. Diversiteit is gezond en nodig. Zowel voor kippen als voor mensen.”*

De kip en het ei, dat is waar Vanmechelen in geïnteresseerd is omdat het symbolisch dus over evoluties in de samenleving gaat. Vanmechelen ziet diversiteit als een verrijking, ook voor de mens:

*“Sommigen zien diversiteit als een vervlakking, anderen als een verrijking. Uiteraard hoor ik bij die laatste groep. Wat leert de oerkip ons? De natuur genereert onophoudelijk diversiteit. Niet conservatie, maar voortdurende transformatie is essentieel voor de evolutie. Soorten zijn niet statig, maar steeds onderweg om andere soorten te worden. De mens mag zich niet opsluiten in een denken van wij en zij. Ook niet in Vlaanderen, waar sommigen zich nu laten leiden door angst voor het vreemde.”<sup>207</sup>*

Vanmechelen wil echter geen activist zijn, wel een kunstenaar met een engagement. Zo heeft hij naast het *Cosmopolitan Chicken Project* nog andere projecten lopen. Een van zijn andere creaties is de *Cosmogolem* (afb. 89), een grote houten reus van ongeveer vier meter hoog. Het is een symbolische helper, redder, een steun en toeverlaat voor kinderen en jongeren van over de hele wereld.<sup>208</sup> Op de plaats van zijn hart zit een luikje waarin hij wensen, dromen, verhalen, tekeningen en gedichten van de kinderen kan ontvangen.<sup>209</sup> De houten reus stimuleert culturele uitwisseling en nodigt uit tot communicatie. Het sociaalartistieke Golemproject wordt over de hele wereld verspreid. Zo staan er al ruim 26 Golems bijvoorbeeld in India, Pakistan, Tanzania, Polen en Chili en hoopt Vanmechelen er nog veel meer te mogen verspreiden over de wereld. De Golem is een symbool geworden voor de rechten van kinderen, stimuleert interculturele uitwisseling en slaat een brug tussen verschillende culturen. Doordat de werken over de hele wereld verspreid worden staan ze ook voor diversiteit en vermenging net als het *Cosmopolitan Chicken Project*.<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Stoop 2008 (zie noot 201)

<sup>206</sup> Sabeth Snijders, 'De weg van de kip is die van de mens', in: *NRC Handelsblad*, 9 augustus 2012.

<sup>207</sup> Stoop 2008 (zie noot 201)

<sup>208</sup> Koen Vanmechelen, 'Breaking the cage is setting energy free, which was transported by generations', website van kunstenaar, via website: <<http://www.koenvanmechelen.be/cosmogolem>> (17 juni 2013)

<sup>209</sup> Guy Pieters Gallery, Knokke, 'Valkenhof krijgt 26<sup>ste</sup> cosmogolem', via website: <<http://www.guypietersgallery.com/nl/nieuws/212231/knokke-kustlaan/valkenhof-krijgt-26ste-cosmogolem>> (17 juni 2013)

<sup>210</sup> (zie noot 208) <<http://www.koenvanmechelen.be/cosmogolem>> (17 juni 2013)





Afb. 89: Koen van Mechelen, *Cosmogolem*, 1986-heden, hout, installatie, H 4 m, tot nu toe 26 exemplaren.

### **De kip in het kunstwerk**

Vanmechelen heeft achter zijn woonhuis ruim twee hectare weiden met keurige kippenhuizen en ruime rennen. Hier verzorgt en kruist hij zijn tientallen kippen. Achteraan is het kippenpension met een grote uitloopweide voor de oudere dieren want Vanmechelen dood geen dieren. De kippen die onderdeel worden van een kunstwerk sterven een natuurlijke dood. De kip is het onderwerp van de meeste kunstwerken. Zo maakt hij opgezette sculpturen samengesteld uit dode kippen, glas en andere materialen. Ook maakt hij foto's, digitale werken en stillevens of zelfs kroonluchters van opgezette kippen. In zijn atelier schildert Vanmechelen met elementen van kip, zoals ei gemengd met pigmenten. Hij maakt hier abstracte schilderijen van met embryonale afbeeldingen als een soort voorbode van een nieuwe kruising (afb.90).



Afb. 90: Koen Vanmechelen, *zonder titel*, gemengde techniek op doek, 200 x 160 cm, jaartal onbekend, Absolute Art Gallery Brugge en Knokke, Koen Vanmechelen.

Ook zijn broedkasten maken soms onderdeel uit van zijn projecten, ieder kuiken dat geboren wordt is in principe onderdeel van een kunstproject.<sup>211</sup> Zo had Vanmechelen tijdens de 54<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië een solotentoonstelling *Nato a Venezia (Geboren in Venetië)* in Palazzo Loredan.

Hier stonden broedkasten met de eieren van de vijftiende generatie, de Mechelse Fayoumi en werden de uitgebroede kuikens op Murano, het nabijgelegen eiland, grootgebracht. Via een live videoverbinding konden bezoekers de kippen en kuikens bewonderen. Daarnaast participeerde ook de Universiteit Hasselt, op uitnodiging van haar erelector Vanmechelen, met twee studies over diversiteit. Zo werden bezoekers uitgenodigd deel te nemen aan een studie naar de correlatie tussen fenotype en genetische diversiteit door hun variatie in gezichtssymmetrie te bestuderen.<sup>212213</sup>

### **Rivaliteit van glazen kippen**

Zo'n twintig jaar geleden stopte Adriano Berengo (1947) met zijn productie van commercieel, pseudo creatief glaswerk. Hij begon een kunstgalerie en veranderde het concept van zijn glasstudio in Murano. Hij begon contact te leggen met hedendaagse kunstenaars die zich in glas wilden uitdrukken en functioneerde als een soort uitgever en bemiddelaar tussen de kunstenaars en de meester-glasblazer, die de visies van de ontwerpen in glas moest vertalen. Koen Vanmechelen maakte via een omweg kennis met Berengo. Toen hij in 1996 samen met Gregie De Maeyer (1951-1998) in Bologna op de kinderboekenbeurs stond om hun boek *Juul* te promoten nam De Maeyer hem mee naar het glaseiland Murano. Hier maakte Vanmechelen kennis met de glasovens van Berengo en begon kort hierop zijn samenwerking met hem. Allerlei ideeën voor projecten met glas borrelden al snel op bij Vanmechelen. Adriano Berengo heeft aan Vanmechelen geen gemakkelijke klant omdat hij volgens Berengo kritischer is dan de meeste andere kunstenaars van zijn 'stal' en in tegenstelling tot de meeste anderen weigert te werken met felle kleuren die nu juist hét handelsmerk zijn van Murano glas. Berengo meent dat de relatie tussen kunstenaar en meester-glasblazer per definitie broos is. De meester-glasblazer heeft slechts enkele seconden om een hete glasklomp te transformeren tot wat de kunstenaar voor ogen heeft en dat brengt spanningen teweeg. Het is belangrijk om een evenwicht te vinden tussen het artistieke en het ambachtelijke. Berengo meent dat meester-glasblazer narcistisch zijn en kunstenaars zo mogelijk super narcistisch.

---

<sup>211</sup> Pieter van Doveren, 'Kip met een missie', in: *Knack Magazine*, 20 juni 2007.

<sup>212</sup> Koen Vanmechelen, website van kunstenaar over Open University of Diversity, Facial Symmetry, via website: <<http://www.koenvanmechelen.be/calendar/open-university-of-diversity-facial-symmetry-study>> (18 juni 2013)

<sup>213</sup> Koen Vanmechelen, 'Nato a Venezia, Start Open University of Diversity', via website: <<http://www.rlkm.be/nl/hoge-kempen/nieuws/nato-a-venezia--start-open-university-of-diversity/222/>> (18 juni 2013)





Afb. 91: Koen Vanmechelen, *Who's calling*, 2002, installatie, glas, metaal, hout, foto, afmeting en bewaarplaats onbekend.

Rond 2000 begon Berengo een oude glasfabriek op Murano om te bouwen tot een museum voor glas in de kunst en reserveerde meteen een mooie ruimte voor Vanmechelen. Dit wist Vanmechelen te waarderen en ging een nog nauwere samenwerking met hem aan. Berengo helpt Vanmechelen zijn werk rond de wereld te brengen en een hele aparte glaslijn te creëren voor het *Cosmopolitan Chicken Project* met werken als *Crystal Souls* (2001) en *Murano Crossing* (2002). Voor de installatie *Who's calling* (2002) (afb. 91) werd een opgezette haan tegenover een identiek transparant exemplaar gezet, uitgevoerd door de op Murano wonende en werkende Italiaanse meester Pino Signoretto (1944). Volgens Vanmechelen de enige ter wereld die dit soort werk kan maken. Vanmechelen:

*“Het gaat over kijken naar de transparantie en het schijnbaar onzichtbare. Naar het andere zelfde. Dat vind ik zo geniaal aan de natuur: ze doet in al het levende het verlangen opborrelen naar het herscheppen van iets identieks, de nazaat, maar dwingt de schepper tegelijk om te investeren in het totaal nieuwe dat hij op de wereld heeft gezet.”*

De installatie *Who's Calling* gaat over klonen en de daaraan verbonden gevaren. Ook de foto van de haan wordt in de installatie getoond, de perfecte kopie bestaat niet.



Afb. 92 en 93: Meesterglasblazer Pino Signoretto aan het werk in glasstudio en in overleg met Koen Vanmechelen, realistische transparante kip, 2012.

In 2001 werd Vanmechelen's installatie *Who's Different* gepresenteerd door Berengo in de Venetiaanse gaanderijen in Oostende. Het waren honderden abstracte glazen kippetjes in confrontatie met één enkel realistisch model. Deze kippen vertellen op bedekte wijze niet alleen het verhaal over kruisen en diversiteit maar ook het verhaal van de glasblazers die hen in het leven riepen. Pino Signoretto zorgde voor de technische realisatie van het realistische exemplaar (afb. 92 en 93) en zijn broer Silvano Signoretto (1951) maakte de abstracte versies. Vanmechelen werkt graag met beide glasmakers. Hij werkt vaak samen met Silvano Signoretto vanwege diens meesterschap voor abstract glaswerk. De titel van de installatie *Who's different* (afb. 94) verwijst onder meer naar de artistieke rivaliteit tussen de twee broers. Hun stijlen worden bewust door Vanmechelen bijeengebracht in een cocktail die, in zijn complexiteit en veelvormigheid, de tweedracht opblaast. De vraag is waar het verschil eigenlijk ligt.<sup>214</sup>

<sup>214</sup> Barbara Simons, Wouter Keirse, *Koen Vanmechelen: Cosmopolitan Chicken Project*, Amsterdam 2003, pp. 30-62.



Afb. 94: Koen Vanmechelen, *Who's different*, 2001, installatie van geblazen glas, gemaakt door Pino Signoretto en Silvano Signoretto, Berengo Studio, afmeting en bewaarplaats onbekend.

### **Transparantie van kip en ei**

Vanmechelen maakt meestal gebruik van transparant glas in zijn werk. Ines Dewulf deed in 2011 voor haar masterthesis onderzoek naar *The Cosmopolitan Chicken Project* van Koen Vanmechelen als mogelijke metafoor voor de maatschappelijke visie van cultureel antropoloog Rik Pinxten. Hierin schrijft Dewulf over de betekenis van de transparantie in Vanmechelen zijn werk. De transparantie staat metaforisch voor het innerlijke dat, naarmate er meer gekruist wordt met de kippen en er meer communicatie en dialoog tussen mensen ontstaat, dit belangrijker wordt dan het uiterlijke. Voor Vanmechelen is het geen belang meer hoe de kip eruit ziet maar wat zij in zich draagt. Vanmechelen tracht door het kruisen van alle rassen een superbastaard te creëren. Deze is volgens hem transparant:

*“De superbastaard is transparant omdat hij niet staat voor een standaard, een raskip. Hierdoor kun je hem niet benoemen, vastnemen, omschrijven of standaardiseren. Dus per definitie houdt dat ook in dat hij variabel is en niet één ding, maar alles vertegenwoordigt. De superbastaard bundelt die rijke inhoudelijke diversiteit.”*

Dewulf concludeert hieruit dat de gekruiste kip vrij is van beperkingen door de vele genen die het reeds in zich draagt. In sculpturen van Vanmechelen wordt deze transparantie verbeeld door glas. Een voorbeeld is het kunstwerk *The accident* (2006) (afb. 95) waar een kip uit twee delen bestaat.



Afb. 95: Koen Vanmechelen, *The Accident*, 2005, glas, Mechelse Bresse opgezet, ijzer, hout, touw, 60 x 35 x 45 cm, Moss Private Collection, Miami.

De rechterhelft is van een opgezette Mechelse Bresse en de linkerhelft een gelijke transparante kip.

<sup>215</sup> Het werk *The accident* draagt dezelfde naam als het tijdschrift dat Vanmechelen tweemaal uitbracht. De naam van het werk wijst op toevalligheden en verrassingen die uit de experimenten en onderzoeken van Vanmechelen's werk komen. Zo exposeert Vanmechelen op de 55<sup>e</sup> Biennale van Venetië in Paviljoen 0 met het werk *Evolution of a Hybrid* (2013) (afb. 96) waarin hij belicht door broedlampen 3D prints laat zien van de DNA structuren van drie kippen. Twee zijn raskippen en de derde een kruising. De laatste springt ertussen uit omdat de buitenkant van het DNA pieken vertoont. Vanmechelen laat nu verder onderzoeken wat dit kan betekenen. Het gebruik van het transparante glas verwijst naar het verlangen van de kunstenaar om de kippen te blijven kruisen en te onderzoeken.<sup>216217</sup> Het heldere glas wijst op de vrije invulling van het uiterlijk van de aankomende generaties, deze zal door de grote mix aan genen een verrassing blijven. Maar tegelijkertijd staat het ook metaforisch voor de onbelangrijkheid van het uiterlijk, want het innerlijke, het denken, het wetenschappelijk onderzoek en de uniciteit van de kip en dus de mens staat op de voorgrond in Vanmechelen zijn werk.

---

<sup>215</sup> Inez Dewulf, Masterscriptie 'Kunst en maatschappelijk engagement: Een onderzoek naar 'The Cosmopolitan Chicken Project' van Koen Vanmechelen als mogelijke metafoor voor de maatschappelijke visie van cultureel antropoloog Rik Pinxten', 2011, via website:

<<http://www.scriptiebank.be/sites/default/files/ad8758185d95242fb0a3c70d2087a053.pdf>> (18 juni 2013)

<sup>216</sup> Simons 2003 (zie noot 214), pp 34-37.

<sup>217</sup> Pavilion 0, Biënnale van Venetië, website van kunstenaar, 'Evolution of a hybrid', via website:

<<http://www.koenvanmechelen.be/calendar/evolution-of-a-hybrid-pavilion-0-biennial-of-venice-it>> (19 juni 2013)





Afb. 96: Koen Vanmechelen, *Evolution of a Hybrid*, 2013, installatie, neon, broedlampen, perspex, staal, Paviljoen 0, Biënnale van Venetië, Koen Vanmechelen.

### **Conclusie: Glas in de kunst van Koen Vanmechelen**

Vanmechelen houdt zich bezig met de kip en het ei, die symbool voor de mens en onze samenleving staan. Zijn werk gaat over genetica, nationalisme, identiteit, globalisme en multiculturalisme.

Vanmechelen gebruikt veel verschillende media om zijn kunstzinnige ideeën vorm te geven zoals schilderijen met verf van ei en pigment, video-installaties, sculpturen van glas, opgezette kippen en ook wetenschappelijk onderzoek naar genetische diversiteit. Voor het *Cosmopolitan Chicken Project* probeert Vanmechelen internationale kippenrassen te kruisen om tot een hybride kip te komen.

Alle beste eigenschappen van de verschillende nationale kippenrassen smelten samen tot een superbastaard; een kosmopolitische kip. Vanmechelen werkt al jaren samen met Adriano Berengo en laat in diens glasstudio in Murano regelmatig glazen kunstwerken maken. Zo liet Vanmechelen in 2001 voor de installatie *Who's different* honderden abstracte glazen kippen maken door Silvano Signoretto en een enkel realistisch model door zijn broer Pino Signoretto. Hier vertelt Vanmechelen niet alleen een verhaal over kruisen en diversiteit maar ook over glasblazers, het meesterschap, artistieke rivaliteit en technische complexiteit van het materiaal glas. Vanmechelen gebruikt bijna alleen maar helder transparant glas in zijn werk. De transparantie van het glas staat metaforisch voor het innerlijke dat, naarmate er meer gekruist wordt met de kippen of er meer communicatie en dialoog ontstaat, dit belangrijker wordt dan het uiterlijk. Met andere woorden is de boodschap die Vanmechelen met zijn werk probeert te vertellen is belangrijker dan pracht, praal en kleur in zijn kunstwerken. Het is ook conceptueel gezien niet belangrijk hoe de kippen eruit zien. De genen worden door het kruisen zo gemengd dat dit telkens weer een verrassing wordt. Het uiterlijk doet er niet toe, het gaat erom wat de kip in zich draagt aan genen. De kosmopolitische kip is transparant, hij vertegenwoordigt een rijke inhoudelijke diversiteit. Het transparante glas staat dus voor het belang

van wetenschappelijk onderzoek en inhoud in de kunst. Vanmechelen gebruikt het transparante glas in zijn werk metaforisch voor de toevalligheden en verrassingen die uit zijn werk komen, het is niet te voorspellen. Tevens onderstreept hij met het heldere glas het belang van onderzoek en kennis. Het transparante glas van de doorzichtige glazen kippen en eieren laat zien dat er nog wetenschappelijke kennis ontbreekt die Vanmechelen met het kruisen hoopt in te vullen.

## Eindconclusie

Ter beantwoording van de in de inleiding gestelde hoofdvraag: Op welke wijze en met welk doel wordt glas in verschillende artistieke strategieën en concepten toegepast als artistiek medium in de eigentijdse kunst, ben ik tot de volgende inzichten gekomen:

De uitgekozen hedendaagse kunstenaars maken allen gebruik van één of meerdere specifieke eigenschappen van het medium glas. Ze maken gebruik van kwaliteiten als breekbaarheid, gestolde beweging, amorfe structuur, reflectie, transparantie, scherpte en vloeibaarheid.

De kunstenaars gebruiken het medium glas allemaal anders in hun kunstwerken en verbinden er verschillende betekenissen aan.

Maria Roosen gebruikt de beweging van glas als gestolde vloeistof in haar werk. Zo hebben haar glazen borsten de vorm van lange druppels waardoor het lijkt alsof ze door de zwaartekracht naar beneden getrokken worden. Haar bellenrekken hebben glazen bellen en bollen met tuiten en staarten, door het uitzwiepen van het glas aan de blaaspijp. Haar glazen kannen geven de indruk nog steeds in beweging te zijn, doordat ze half ingeklapt of ingezakt zijn. Roosen geeft in haar werk de indruk dat het glas nog vloeibaar is zoals het glas op de blaaspijp. Ze laat lichaamsdelen blazen zoals borsten door glasblazers in glasstudio's in Tsjechië of in De Oude Horn door Bernard Heesen. Het is niet toevallig dat Roosen regelmatig met Heesen samenwerkt. Ze hechten allebei belang aan het proces van het blazen en kneden van het glas in de juist vormen. Ze tonen de amorfe structuur van het materiaal in hun werk. Roosen gebruikt graag zachte roze en beige kleuren, die refereren aan de huid. Ze probeert met vloeiende vormen en de blutsen in het glas haar werk minder perfect te maken en een zekere lichamelijkeheid te creëren. Haar glazen borsten zijn volgens Roosen geen lustobjecten maar ze probeert juist over 'liefde' en vergankelijkheid te vertellen. De kwetsbaarheid en breekbaarheid van het glas symboliseert voor Roosen de broosheid van het menselijk lichaam. Roosen ziet zich niet als glaskunstenaar, ze maakt haar werk niet zelf, haar glaswerk heeft geen traditionele vormgeving en ze maakt ook regelmatig gebruik van andere materialen. Heesen daarentegen werkt alleen maar met glas. Hij vertrekt net als Roosen vanuit het ambacht, maar maakt zijn werk zelf in zijn eigen glasblazerij, De Oude Horn. Hij gebruikt conventionele glasblaastechnieken om onconventionele vormen te creëren. Hij speelt met de amorfe structuur van het glas en maakt deze graag zichtbaar in zijn werk. Vloeibaar vindt hij het materiaal het meest interessant, het glasblazen geeft hem na al die jaren nog steeds plezier. Toch zijn het meestal de vaas- of schaalvormen waar Heesen zijn verhaal in kwijt kan. Heesen speelt graag met het kitsch-cliché dat rond het materiaal hangt, en gebruikt expres functionalistische vormen, heftige kleuren en veel details. Zijn glas speelt een spel met zijn eigen vormgevings geschiedenis en stereotypering. Zijn werken refereren aan de toegepaste kunsten, maar zijn meestal niet bruikbaar. Zijn glazen handtasjes, zwabbers en arabesken zijn on-gebruiksvoorwerpen. Maar bijvoorbeeld ook omdat de



deksels zijn vastgesmolten aan de glazen potten en kannen en er gaten in zijn bekens en vazen zitten. Heesen laat met zijn werk zien hoe glas op een grensgebied tussen toegepaste- en beeldende kunst kan balanceren.

Dan Graham vervaardigt paviljoens uit industriële materialen als roestvrij staal, twee-zijdige spiegels en vlakglas. Door de transparantie van de bouwwerken gaan ze vaak op in de omgeving. De weerkaatsing van het licht op het glas en de reflecties van de omgeving en mensen nabij het werk bepalen de karakters van de paviljoens. De weerspiegelende en tegelijkertijd doorschijnende glazen ramen spelen een spel met de waarneming van de bezoeker. Graham's glas is bedoeld om van binnen uit de wereld te beschouwen. Door zijn glas observeren toeschouwers de wijze waarop ze zien en verandert de wijze waarop ze kijken. Zijn glazen paviljoens houden het midden tussen architectuur en sculptuur. Graham gebruikt het vlakke glas als een optisch instrument en experimenteert met het materiaal als ruimteverdeler. Terwijl rond 1920 glas en staal de hoofdingrediënten vormden in de moderne architectuur werd het vlakglas toentertijd niet meteen omarmt door kunstenaars. Glas betekende voor architecten licht, ruimte en optimisme en zij realiseerden futuristische ideeën, maar kunstenaars experimenteerden zelden met het spiegelende materiaal. Graham heeft het vlakglas verkend op zijn architecturale kwaliteiten. Hij verbindt met zijn paviljoens de ontwikkeling van vlakglas als architecturaal, industrieel en tevens kunstzinnig materiaal. Anselm Kiefer maakt op hele andere wijze gebruik van vlakglas. Hij verbindt zware thema's als oorlog en geweld aan gebroken glazen scherven en zet zijn installaties in enorme vitrines. Marcel Duchamp gebruikte het vlakke glas in zijn *Grand Verre* als een 'schildersdoek' maar Kiefer vult zijn vitrines met installaties en beschilderde doeken. Zijn vitrines hebben wat weg van een driedimensionaal 'schildersdoek'. Het glas als drager van een installatie, echter geen beschilderd plat vlak maar een ruimte gevuld met objecten. De scherpe glazen scherven in zijn werk *Chevirat Ha-Kelim (Breaking of the Vessels)* (1990) worden geassocieerd met de Kristallnacht en staan metaforisch voor het kwaad in de wereld en tonen de kwetsbaarheid van de mens. Kiefers enorme glazen vitrines maken een labyrint van zijn tentoonstellingsruimten. Niet duidelijk is of de glazen kasten de toeschouwer of het kunstwerk beschermen. Het glas geeft de installaties een ondoordringbaar aura, alsof de voorwerpen relikwieën zijn of elke vitrine een aparte bladzijde of hoofdstuk uit een boek. In tegenstelling tot de interactie van toeschouwers met de glazen paviljoens van Graham creëert Kiefer met zijn vitrines een zekere afstand of glazen barrière tussen de bezoeker en de werken. Tegelijkertijd betreft het de toeschouwer ook in het werk omdat de enorme vitrines zo intrigerend zijn. De glazen kasten presenteren op dramatische wijze de inhoud en staan als een labyrint om de bezoeker heen. De bezoeker moet net als in Graham's werk tussen het vlakke glas doorlopen. Graham's glazen paviljoens zijn bedoeld om van binnenuit de wereld te beschouwen. Toeschouwers observeren door het spiegelende glas zichzelf en de wijze waarop ze naar de wereld kijken en Kiefers werk doet dit in zekere zin ook. Kiefer wil met zijn installaties verhalen vertellen met thema's als oorlog, religie en politiek. Bezoekers aanschouwen door de glazen vitrines Kiefer's interpretatie en uitleg over onze

complexe geschiedenis en vormen zo een nieuw wereldbeeld.

Nathalie Djurberg maakte voor haar tentoonstelling *A World of Glass* (2011) een totaalinstallatie waar glas terug komt in het geluid van de muziek, op tafels staan uitgesteld en geanimeerd is in stop-motion klei-animaties. De mysterieuze muziek klinkt als tikken en slaan op ijs en brekend glas. In de animaties worden hele verschillende verhalen getoond. Zo staat bijvoorbeeld een stier in een kamer vol glazen voorwerpen. Hij wordt aangetrokken door de glimmende vazen en schalen en kan er niet van afblijven. Hij verwondt zichzelf aan een scherp glas en de film eindigt bloederig. In een andere animatie zit een naakte zwarte vrouw in een glazen kamer vol dierenklemmen en een vos, vogel en zwijn. In de kamer staan verder alleen een glazen tafel, stoel en kast. Ze lijkt opgesloten, verveeld en houdt haar been uitdagend boven een van de klemmen totdat blijkt dat niet de klem het gevaar is maar de vos die haar beide benen afbijt. De geanimeerde figuren brengen zichzelf allemaal in gevaar met hun wilde acties maar kunnen allen de verleiding niet weerstaan. Het glinsterende glas, dat tevens op twee tafels voor de bezoekers van de tentoonstelling is uitgesteld, speelt een dubbelrol. Het glimmende materiaal is verleidelijk en mooi, maar is tegelijkertijd breekbaar, scherp en gevaarlijk. De transparante glazen voorwerpen op de tafels tonen volgens Djurberg de verleidingen van het leven. Door de tafels vol te zetten met glinsterende transparante objecten probeert Djurberg de aantrekkingskracht over te brengen bij de toeschouwer. De geanimeerde figuren konden de verleiding niet weerstaan, hun geest liet hun in de steek en hun lichaam werd gekwetst. Het glas staat metafoor voor de kwetsbaarheid van het menselijke lichaam en geest. Pipilotti Rist gaat met haar video *Open My Glade* (2000) ook in op de broosheid van de mens. Ze drukt en wrijft haar gezicht over een glazen plaat en smeert haar make-up helemaal uit. Ze laat haar lichaam er zacht en kwetsbaar uitzien. Het werk werd getoond op een elektronisch reclamebord op Times Square in New York. Toeschouwers zagen haar ieder uur voor 60 seconden haar gezicht tegen het glas drukken alsof ze wilde ontsnappen en bevrijd worden van alle omringende flitsende reclames. Rist gebruikt het glas om vragen te stellen over ons lichaam maar ook onze snelle samenleving en het gebruik van multimedia. Thuis op onze televisie en computerschermen en buiten op de vele reclameborden lijkt het of de ene commercial de andere niet meer kan overstemmen. Pipilotti doet ons realiseren dat we ze vaak niet eens meer zien. In de video *Ever is Over All* (1997) laat Rist zien hoe de gebroken glazen ruiten in haar video kunnen staan voor een ontwapening van geweld en vandalisme. De scherven in Djurberg's werk staan voor de kwetsbaarheid van lichaam en geest en in het werk van Kiefer voor het kwaad. Maar het scherpe glas kan volgens Rist ook dienen als boodschap voor een betere samenleving. De gebroken ruiten in Rist haar video lijken een protest te zijn om grenzen duidelijk te maken in onze samenleving. Ze ontkracht met de video de agressieve handeling van het inslaan en versplinteren van de glazen ruiten door de dromerige sfeer en muziek. De lachende vrouw in Pipilotti's video *Ever is Over All* ontwapent de agressieve daad van het inslaan van autoruiten en brengt bij veel toeschouwers van de film zelfs een glimlach teweeg.

De gegoten glazen blokken van Roni Horn lijken op poelen water, transparant en reflecterend. Ze dienen als metafoor voor het door Horn zo geliefde water, een symbool voor veranderlijkheid. De werken tonen de gestolde vloeibaarheid van het materiaal en dienen tegelijk als drager van haar identiteit. Haar roze glazen structuur is vierkant van vorm, mannelijk en vrouwelijk tegelijkertijd, net als het androgene voorkomen van de kunstenaar zelf. Horn gebruikt haar glas als metafoor voor water en identiteit. Horn's werk benadrukt de schoonheid van het glas terwijl bij het werk van Koen Vanmechelen de transparantie van het glas metaforisch staat voor het innerlijke dat, naarmate er meer gekruist wordt met de kippen of er meer communicatie en dialoog ontstaat, belangrijker wordt dan het uiterlijk. Horn's glazen blokken zijn subtiel en eenvoudig van vorm en spelen een spel met waarneming en ruimte. De blokken worden allemaal in de fabriek op dezelfde wijze gegoten. Vanmechelen laat vaak verschillende glasblazers, in eigen stijl, zijn glazen kunstwerken maken. Zo liet Vanmechelen in 2001 voor de installatie *Who's different* honderden abstracte glazen kippen maken door Silvano Signoretto en een enkel realistisch model door zijn broer Pino Signoretto. Hier vertelt Vanmechelen niet alleen een verhaal over kruisen en diversiteit maar ook over glasblazers, het meesterschap, artistieke rivaliteit en technische complexiteit van het materiaal glas. Zijn glazen kippen en eieren gaan dus ook over de glasblazers die ze vervaardigen. Alle glasblazers hebben een eigen stijl. De hand van de meester is vaak in een werk terug te zien. De transparantie van het glas staat voor de verrassingen en toevalligheden die zijn wetenschappelijke experimenten met het kruisen van kippen voor hem in petto hebben. De uitkomsten zijn niet te voorspellen, niemand weet hoe zijn kosmopolitische kip eruit zal gaan zien. Het doorzichtige glas onderstreept het belang van het onderzoek. Vanmechelen toont zijn nieuwsgierigheid naar nieuwe uitkomsten. De transparantie van het glas toont hoe communicatie en dialoog over thema's als genetica, identiteit, globalisme en multiculturalisme belangrijker zijn dan het uiterlijk. Het transparante glas van de doorzichtige glazen kippen en eieren laat zien dat er nog wetenschappelijke kennis ontbreekt die Vanmechelen met het kruisen hoopt in te vullen.

Ondanks dat het glas zich maar langzaam als kunstzinnig materiaal heeft ontwikkeld en dat er vooral pas na de ontwikkeling van de Studio Glas Beweging in de jaren zestig en zeventig langzaam mogelijkheden kwamen voor kunstenaars om het materiaal, buiten het vlakglas, zelf in handen te nemen, lijkt het erop dat het materiaal toch zijn weg naar de kunst gevonden heeft. De openstelling van studio's en initiatieven als de samenwerking tussen glasblazerijen en kunstenaars zoals Adriano Berengo dit nastreeft, maar ook de beschikbaarheid van vakmensen en de alsmaar verder ontwikkelende glastechnieken bieden kansen voor kunstenaars om het glas in hun kunst te verwerken. Gevierde kunstenaars als Koen Vanmechelen, Anselm Kiefer en Roni Horn laten zien dat het materiaal voor degene die het nodig heeft zeker beschikbaar en toepasbaar is. Vanmechelen en Horn maken gebruik van glasstudio's en fabrieken en begeleiden het proces zelf intensief om het werk helemaal naar eigen hand te kunnen zetten. Het is niet langer een non-materiaal met een toegepast aura in de kunst. De kunstenaars in deze thesis weten er allen beklijvende vormen en

betekeningen mee te creëren in hun kunst. Ze laten zien dat ze sterke concepten hebben gecreëerd met het materiaal en stellen de werken met glas tentoon op gerenommeerde Biënnales, galeries en musea.

De werken zijn niet langer gelieerd aan de Studio Glas Beweging of toegepaste kunsten. Het gebruik van glas is niet langer een uitzondering zoals *Le Grand Verre* en enkele andere experimentele glazen kunstwerken zoals de werken van Joseph Kosuth en Gerard Richter. De uitgekozen kunstenaars laten zien dat glas in kunst niet langer een uitzondering is in de eigentijdse kunst, maar een materiaal dat opgaat tussen de vele andere expressie mogelijkheden.

Glas wordt door vele kunstenaars wereldwijd als kunstmedium toegepast. In eerste instantie is het zoeken maar gedurende de maanden lezen en onderzoek doen werd de lijst steeds langer. Andere bekende kunstenaars die gebruik hebben gemaakt van glas in een of meerdere werken zijn Fred Wilson (1954), Kiki Smith (1954), Cerith Wyn Evans (1958), Jan Fabre (1958), Raimund Kummer (1954), Marc Quinn (1964), Jaume Plensa (1955), Monica Bonvicini (1965), Tony Cragg (1949), Mona Hatoum (1952), Ai Wei Wei (1957) en Damien Hirst (1965).

In een vervolgstudie zou het aantal besproken kunstenaars kunnen worden uitgebreid, eventueel met hedendaagse kunstenaars van andere continenten. De glasopleiding van de Rietveld Academie heeft de afgelopen jaren interessante kunstenaars opgeleverd die bezig zijn met glas in hun werk. De literatuur over het gebruik van glas en de inhoud van hun werk is echter zeer beperkt. Er zou onderzocht kunnen worden hoe het werk van de jonge kunstenaars aansluit op de hedendaagse kunstontwikkelingen. En het zou interessant kunnen zijn om het werk van de Rietveld afstudeerders te vergelijken met werk van kunstacademiestudenten zonder specialisatie in glas. Ook zijn er vanuit de Studio Beweging veel glaswerken gemaakt die onder de definitie glaskunst vallen maar wel uiteenlopen in concept en idee. Sommige van deze werken balanceren tussen glaskunst en glas in de kunst. Een uitgebreidere analyse van deze definitie en van de werken zou een goede basis vormen om ze beter in de historische en huidige context te kunnen plaatsen.

## Literatuurlijst

### Boeken & artikelen:

Adams, Erica H., 'Door het glas, Anselm Kiefer: Eindspel of Am Anfang?' in: *Fjoezzz*, glasmagazine (2011), nr. 1, pp. 6-7.

Adriaansz, E. 'Maat, gewicht en Eros: Glaskunst van Bernard Heesen en Maria Roosen in Leerdam.', in: *Het financieel dagblad*, 11 mei 1994.

Albano, Anna, Mario Codognato, Marino Niola, *Fragile?*, Milaan 2013.

Allen, Jennifer e.a. *Maria Roosen: Maria's, 'Ze is er in alle maten'*, Amsterdam, 2005.

Ankerman Karel, 'Suikerzoet en scherp als glas', in: *Financieel dagblad*, 17 december 2011.

Augustijn, Piet, *De Oude Horn en de emancipatie van het glas*, Asperen, 2007.

Becker, Wolfgang e.a. *Broken Glas, Glas in kunst en architectuur*, Keulen 2005.

Bem, Merel, 'Het boosaardige bedwongen', in: *De Volkskrant*, 15 juni 2000.

Bijmans Van Beuningen een wervelende show', in: *NRC next*, 11 maart 2009.

Biro, Matthew, *Anselm Kiefer*, Londen 2013..

Bonetti, David, 'Moving the kiefer', in: *St. Louis Post-Dispatch*, 10 augustus 2003.

Borg Lucette ter, 'Dans met slang en kikker; Die lijkt lief en onschuldig maar eindigt in macht, begeerte en geweld', in: *NRC Next*, 21 maart 2011.

Borg, Lucette ter, 'Neerploffen in de piepjes en plopjes; Videokunstenares Pipilotti Rist toont in Brouwer, Marianne, Rhea Anastas, *Dan Graham: Works 1965-2000*, Düsseldorf 2001.

Craig, Blanche e.a. *Contemporary Glass*, Londen 2008.

Dijksterhuis, Edo, 'Kunst uit de encyclopedie', in: *NRC-Handelsblad*, 22 maart 2001.

Doveren, Pieter van, 'Kip met een missie', in: *Knack Magazine*, 20 juni 2007.

Duffy, Robert W., 'A sculpture sparked by myth museum's new work by Kiefer draws from Jewish; mystical tradition', in: *St. Louis Post-Dispatch*, 21 juli 1991.

Eliëns Titus M. e.a. *Glass, Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969-2009*, Zwolle, 2009.

Fox, Howard N., *Material matters*, tent. cat. (Los Angeles County Museum), Los Angeles, 2006.

Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp of de kunst om (niet) in herhalingen te vallen*, Amsterdam, 1999.

Gerards-Nelissen, Inemie, *De Bernadine de Neeve-prijs 2011*, (Vereniging Vrienden Van Modern Glas), 2001.

Giubilei, Francesca e.a. *Glasstress 2011*, tent. cat. Venetië 2011.

Hagenaars Hanne, Wim Van Mulders, *Maria Roosen: Monster*, Amsterdam, 2009.

Hartog Jager, Hans den, 'Maria's` in: Jennifer Allen, *Maria Roosen: Maria's*, Amsterdam, 2005.

Hartog Jager, Hans den, 'Roni Horn is een menselijke minimalist', in: *NRC Handelsblad*, 17 april 2009.

Heyting, Lien, 'Een bruid op de kermis; Overzichtstentoonstelling van Marcel Duchamp in Antwerpen' in: *NRC-handelsblad*, 27 september 1991.

Jamie, Kathleen, 'The weather woman: From Iceland hotspots to the murky Thames, Roni Horn's work is inspired by the elements', in: *The Guardian*, 14 maart 2009.

Klein, Dan, Ward Lloyd, *The history of Glass*, Londen 2000.

Kosuth, Joseph, Gabriele Guercio, *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts, 1991.

Kousbroek, Rudy, *De logologische ruimte, De woordspeling als Machine*, Amsterdam, 1984.

Lewison, Jeremy, 'Djurberg's fables', tent. cat. *Nathalie Djurberg with music by Hans Berg: A world of Glass*, Camden Arts Centre, File Note #65, 2011.

Limburg, Dirk, 'De natuur als medeschepper; Anselm Kiefer kan alles verklaren', in: *NRC Handelsblad*, 8 juni 2007.

Limburg, Dirk, 'Spelen met de vernietiging; De mythische kunst van Anselm Kiefer in een documentaire en expositie', in: *NRC handelsblad*, 22 oktober 2010.

Linssen, Dana, 'Niets mooier dan vloeibaar glas', in: *NRC-Handelsblad*, 18 september 1997.

Monshouwer, Saskia, 'A Glass Key to Open the Sky', in: *Glass, Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969-2009*, Zwolle, 2009.

Oldknow, Tina, 'A view from abroad: Some thoughts on glass education.', in: *Glass, Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969-2009*, Zwolle, 2009.

Oldknow, Tina, 'Recasting Glass', in: Adriano Berengo e.a. *Glasstress 2009*, tent. cat. Vicenza, 2009.

Othoniel, Jean Michel, *Why Glass*, Parijs 2009.

Page, Andrew, 'A history of Sculptural expression in Glass', in: Blanche Craig e.a. *Contemporary Glass*, Londen 2008.

Pelzer, Birgit, Mark Francis, Beatriz Colomina, *Dan Graham*, Londen 2001.

Phelan, Peggy, Hans-Ulrich Obrist, Elisabeth Bronfen, *Pipilotti Rist*, Londen 2001.

Rexer, Lyle, 'A builder of paradoxes that turn viewers inward', in: *The New York Times*, 4 november 2001.

Sawyer, Rick, 'Roni Horn aka Roni Horn at ICA', in: *Bostonist*, 19 februari 2010.

Schrader Kristin, *Snakes Knows it's yoga; Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg*, Nürnberg 2011.

Simons, Barbara, Wouter Keirse, *Koen Vanmechelen: Cosmopolitan Chicken Project*, Amsterdam 2003.

Smith, Roberta, 'A Spectacle With a Message', in: *The New York Times*, 19 november 2010.

Smith, Roberta, 'Gaining a voice and an identity in minimalism', in: *The New York Times*, 6 november 2009.



Snijders, Sabeth, 'De weg van de kip is die van de mens', in: *NRC Handelsblad*, 9 augustus 2012.

Spector, Nancy, Roni Horn, *Roni Horn*, Tilburg 1994.

Spijkerman, Sandra, 'Duizelingwekkende ruimtes van Dan Graham; Toeschouwers worden elkaars etalagemateriaal', in: *Trouw*, 28 november 2001.

Steenbergen, Renee, 'De toeschouwer geschilderd; De reflectieschermen van Dan Graham', in: *NRC Handelsblad*, 21 mei 1993.

Stierner, Flora, 'Spanning tussen cultuur en natuur', in: *Algemeen Dagblad*, 6 april 1994.

Stierner, Flora, 'Duivelsuitdrijving in Rotterdam; Boijmans brengt het Goede en Kwade in de kunst naar boven', *Algemeen Dagblad*, 22 juni 2000.

Stigter, Bianca, 'Subtiele tekeningen van Roni Horn willen alleen vorm zijn', in: *NRC handelsblad*, 19 augustus 1993.

Stoop, Chris De, 'In de ban van de bastaard', in: *Knack Magazine*, 20 februari 2008.

Toma, Kevin, 'Glas en film', in: Wolfgang Becker e.a. *Broken Glass*, Keulen 2005.

Uitgeest, Wil, *Aardschok, Bliksemflits: Twintigste-eeuwse schilderkunst- een verkenning van grensgebieden*, Zeist, 1999.

Vanmechelen, Koen, Jo Coucke, Frank van de Schoor, *Het appèl van de kip*, Nijmegen 2008.

Velde, Paola van de, 'In de greep van geweld; kunstenaars heulen met het kwaad om angst te bezweren', in: *De Telegraaf*, 21 Juni 2000.

Warner, Marina, Anselm Kiefer, *Anselm Kiefer: Next Year in Jerusalem*, Londen 2011.

Witteveen, Rob, 'Sprakmakende glasstudio van Willem en Bernard Heesen 30 jaar - 'Oude Horn máákt wel school', in: *Algemeen Dagblad*, 25 januari 2008.

Zeil, Wieteke van, 'Analyse de opmars van hedendaagse kunst in musea voor oude kunst', in: *De Volkskrant* 6 mei 2011.

## Websites:

Alma Zevi, 'Not Vital: 700 Snowballs', tentoonstelling Venetië:

<<http://www.myartguides.com/venice-art-biennale-2013/exhibitions/item/655-not-vital>> (6 juni 2013)

Asa Jungnelius, Objects, website: <<http://asajungnelius.se/objects/#>> (10 mei 2013)

Barnett, Laura, 'Pipilotti Rist: 'We all come from between our mother's legs'', *The Guardian*, 4 september 2011, via website: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/sep/04/pipilotti-rist-exhibition-hayward-gallery>> (30 mei 2013)

Beschrijving en foto's van werk, *De Zingende Toren*, Bernard Heesen, op website:

<<http://www.dezingendetoren.nl/nl/kunstenaar>> (12 mei 2013)

Corning Museum of Glass website, glas-woordenboek: <<http://www.cmog.org/research/glass-dictionary/s#studio-glass-movement>> (24 maart 2013)

De Pont Museum, 'Roni Horn: New York USA 1955, woont en werkt in New York', informatie kunstenaar, via website: <<http://www.depont.nl/nl/collectie/kunstenaars/meer-informatie/kunstenaar/horn/info/>> (3 juni 2013)

European Glass Contest 2012, 'Asa Jungnelius', website:

<<http://www.europeanglasscontext.com/catalogue/sweden/%C3%A5sa-jungnelius>> (10 mei 2013)

European Glass Contest 2012, Bernard Heesen, website:

<<http://www.europeanglasscontext.com/catalogue/netherlands/bernard-heesen>> (12 mei 2013)

Gagosian Gallery, info Anselm Kiefer, website: <<http://www.gagosian.com/artists/anselm-kiefer>> (18 juni 2013)

Garcia, David, 'Dan Graham, Videospiegels', *Metropolis M*, 2001/2-No6, via website:

<<http://metropolism.com/magazine/2001-2-no6/dan-graham/>> (15 mei 2013)

Germano Celant, 'Marc Quinn' solo-tentoonstelling, 55<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië:

<<http://www.cini.it/en/events/marc-quinn-2>> (6 juni 2013)

Guy Pieters Gallery, Knokke, 'Valkenhof krijgt 26<sup>ste</sup> cosmogolem', via website:

<<http://www.guypietersgallery.com/nl/nieuws/212231/knokke-kustlaan/valkenhof-krijgt-26ste-cosmogolem>> (17 juni 2013)

Hompe, Roosmarijn, 'Hand Made, lang leve het ambacht', PDF-bestand op de website van Museum Boijmans Van Beuningen:

<[http://www.boijmans.nl/upload/File/press/Hand\\_Made\\_krant\\_Museum\\_Boijmans\\_Van\\_Beuningen.pdf](http://www.boijmans.nl/upload/File/press/Hand_Made_krant_Museum_Boijmans_Van_Beuningen.pdf)> (20 maart 2013)

Inez Dewulf, 'Kunst en maatschappelijk engagement: Een onderzoek naar 'The Cosmopolitan Chicken Project van Koen Vanmechelen als mogelijke metafoor voor de maatschappelijke visie van cultureel antropoloog Rik Pinxten', (2011), via website:

<<http://www.scriptiebank.be/sites/default/files/ad8758185d95242fb0a3c70d2087a053.pdf>> (18 juni 2013)

Leeuwen, Anna van, kunstbeeld: interview Nathalie Djurberg en Hans Berg, 5 maart 2011, via website:

<[http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/15732/Interview\\_Nathalie\\_Djurberg\\_en\\_Hans\\_Berg.html](http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/15732/Interview_Nathalie_Djurberg_en_Hans_Berg.html)> (29 mei 2013)

Londen College of Fashion, University of the Arts Londen, website met aankondiging tentoonstelling 'Glasstress: White Light / White Heat': <<http://www.fashion.arts.ac.uk/research/glasstress/>> (26 maart 2013)

Mario Codognato, 'Fragile', tentoonstelling over glas in Moderne en Hedendaagse kunst in: Le Stanze Di Vetro, Venetie: <[http://www.lestanzedelvetro.it/en/exhibitions/current\\_exhibition/fragile/](http://www.lestanzedelvetro.it/en/exhibitions/current_exhibition/fragile/)> (6 juni 2013)

Meihuizen, Job, Brutto Gusto galerie, , 'Bernard Heesen: Bricabracomania'. Website:

<[http://www.bruttogusto.com/text\\_history/HeesenE.php?id=23](http://www.bruttogusto.com/text_history/HeesenE.php?id=23)> (12 mei 2013)

Mishima, Ritsue, 'Bevroren tuin / Vruchten van vuur', tent. info. website Museum Boijmans van Beuningen:

<<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/292/ritsue-mishima>> (20 maart 2013)

Museum Boijmans van Beuningen, persbericht: 'Overzicht van animatiefilms van Nathalie Djurberg en Hans Berg: Snake Knows it's Yoga' (2011), website:

<<http://www.boijmans.nl/nl/10/press/pressitem/217>> (28 mei 2013)

Palazzo Grassi Museum, informatie Roni Horn en door museum aangekochte werk *Well and Truly*

(2009-2010), via website: <<http://www.palazzograssi.it/en/artist/roni-horn-0>> (15 juni 2013)

Pavilion 0, Biënnale van Venetië, website van kunstenaar, 'Evolution of a hybrid', via website: <<http://www.koenvanmechelen.be/calendar/evolution-of-a-hybrid-pavilion-0-biennial-of-venice-it>> (19 juni 2013)

Rabobank Kunst Collectie Maria Roosen, *Paren*, 2002: <[http://www.rabokunstcollectie.nl/content/kunstenaars/1951\\_1965/maria\\_roosen/paren.jsp](http://www.rabokunstcollectie.nl/content/kunstenaars/1951_1965/maria_roosen/paren.jsp)> (10 mei 2013)

Roosen, Maria, informatie tentoonstelling 'Smell of Hope' op de website van De Vishal: <<http://www.devishal.nl/tentoonstellingen/285-maria-roosen-smell-of-hope.html>> (18 maart 2013)

Schultz, Michelle, 'World of Glass: A Conversation with Nathalie Djurberg and Hans Berg', 3 november 2011, *Daily Serving*, International publication for contemporary art, via website: <<http://dailyserving.com/2011/11/world-of-glass-a-conversation-nathalie-djurberg-and-hans-berg/>> (28 mei 2013)

Schwanke, Hans-Peter, 'Art with Glass: Complex Glass Artworks of Great Depth', Schott: Technologisch bedrijf gespecialiseerd in glas, via website: <[http://www.schott.com/magazine/english/sol207/sol207\\_12\\_glassartworks.html](http://www.schott.com/magazine/english/sol207/sol207_12_glassartworks.html)> (15 juni 2013)

Smits, Alice, 'Pipilotti Rist; Opgewekt, niet feministisch', *Metropolis M*, 2001-No5, via website: <<http://metropolism.com/magazine/2001-no5/pipilotti-rist/>> (30 mei 2013)

Stedelijk Museum Amsterdam, collectie: Nam June Paik: *Tv-Buddha* (1974), via website: <<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/1545-tv-buddha>> (29 mei 2013)

Tate Modern Museum, Londen, Nam June Paik, 'Room Guide: Section 3, Meditation & Manipulation', via website: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/nam-june-paik/nam-june-paik-room-guide/nam-june-paik-section-3>> (29 mei 2013)

Tate Modern Museum Londen, Reconstructie Richard Hamilton 1965-66 van: 'The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even, 1915-23.' via website: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011/text-catalogue-entry>> (6 mei 2013)

Tate Modern Museum, Londen, 'Roni Horn aka Roni Horn: explore the exhibition, themes, identity

and mutability', via website: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/roni-horn-aka-roni-horn/roni-horn-aka-roni-horn-explore-exhibition-7>> (3 juni 2013)

Vanmechelen, Koen, 'Breaking the cage is setting energy free, which was transported by generations', website van kunstenaar, via website: <<http://www.koenvanmechelen.be/cosmogolem>> (17 juni 2013)

Vanmechelen, Koen, 'Nato a Venezia, Start Open University of Diversity', via website: <<http://www.rlkm.be/nl/hoge-kempen/nieuws/nato-a-venezia--start-open-university-of-diversity/222/>> (18 juni 2013)

Vanmechelen, Koen, website van kunstenaar, biografie, via website: <<http://www.koenvanmechelen.be/biography>> (16 juni 2013)

Vanmechelen, Koen, website van kunstenaar over Open University of Diversity, Facial Symmetry, via website: <<http://www.koenvanmechelen.be/calendar/open-university-of-diversity-facial-symmetry-study>> (18 juni 2013)

Venice Projects, missie, website Venice Projects: <<http://www.veniceprojects.com/site/mission.php>> (11 maart 2013)

Verheul, Tessa, 'Overweldigend overzicht Dan Graham in het Whitney (NYC)', 24 september 2009, *Metropolis M*, via website: <<http://metropolism.com/reviews/dan-graham-in-het-whitney/>> (15 mei 2013)

## Afbeeldingen

**Afb. 1:** Maria Roosen, *Melkkannen*, 1991-1992, geblazen glas en melk, afmetingen variëren, Gemeentemuseum Helmond.

Website: <<http://www.gemeentemuseumhelmond.nl/ontdek/2008/de-beeldentuin/>>

**Afb. 2.** *Gezichtskralen*, 5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup> eeuw voor Christus, h. 2-3 cm, glas, Oost middellandse zee gebied of Carthago, Museum voor Oudheden, Leiden.

Website: <<http://www.rmo.nl/english/current/exhibitions/archive/pasha-of-glass/top-pieces/glass-face-bead>>

**Afb. 3:** *Fles*, glas, 12,7 cm x 8 cm, Egypte 1550 v.Chr. tot 1186 v.Chr., Victoria en Albert Museum, Londen.

Website: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O13/flask-unknown/>>

**Afb.4:** *Flessen in vorm van vis en druiventros*, malgeblazen glas, 1<sup>e</sup> tot 3<sup>e</sup> eeuw n. Chr., Romeins, 24 cm x 17.78, Gift van J. Piermont Morgan in 1917, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Website: < [http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.194.251\\_17.194](http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.194.251_17.194)>

**Afb. 5:** Filigraan glaswerk, fles, schaal en kan, geblazen glas, zilver, emaille decoratie, variërende afmetingen, Venetië, Italië, ca. 1550-1600, Toledo Museum of Art, Toledo. Website:

<[http://classes.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/1/invno-asc?t:state:flow=14fa7dc7-af94-47b1-9b17-11367bbc8d9b](http://classes.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/1/invno-asc?t:state:flow=14fa7dc7-af94-47b1-9b17-11367bbc8d9b)>

**Afb. 6:** Louis Comfort Tiffany, *Magnolia and Irises*, ca. 1908, glas-in-lood, 153 x 107 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Website: < <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.159>>

**Afb. 7:** René Lalique, *Druide*, malgeblazen vaas, groen, 17.9 x 18.4 cm, Corning Museum of Glass, Corning. Website:

<[http://www.cmog.org/artwork/druide?page=4&query=rene%20lalique&or\\_sm\\_actor\\_name\[0\]=Lalique%252C%2BRene&or\\_sm\\_subject\\_concept\[0\]=vases&theme=grid&goto=node/51200&filter=%22bundle%3Aartwork%22&sort=score%20desc%2Cbs\\_has\\_image%20desc%2Cbs\\_on\\_display%20desc&object=60](http://www.cmog.org/artwork/druide?page=4&query=rene%20lalique&or_sm_actor_name[0]=Lalique%252C%2BRene&or_sm_subject_concept[0]=vases&theme=grid&goto=node/51200&filter=%22bundle%3Aartwork%22&sort=score%20desc%2Cbs_has_image%20desc%2Cbs_on_display%20desc&object=60)>

**Afb.8:** Maurice Marinot, *Small Bottle with stopper*, 1923, 10,8 x 6 cm, Corning Museum of Glass, Corning.

Website: <<http://www.cmog.org/artwork/small-bottle-stopper>>

**Afb. 9:** Marc Chagall en Egidio Costantini, *Fantasie Vaas en Paard*, 1954, glas, Fucina degli Angeli, Murano, Italie.

Website: <<http://www.ambientecasain.it/news/101/2/VETRO-CONTEMPORANEO-IL-FUTURO-OLTRE-LA-TRASPARENZA-OMAGGIO-AD-EGIDIO-COSTANTINI-MUSEO-DEL-VETRO-MURANO-7-LUGLIO-30-SETTEMBRE-2012-PIANO-TERRA-E-PIANO-NOBILE-/>>

**Afb. 10:** Pablo Picasso en Egidio Costantini, *Centauro*, 1954, glas, Fucina degli Angeli, Murano, Italië.  
Website: <<http://www.auctions-fischer.de/selling/highlights/glass-after-1930-and-studio-glass.html?L=1&objekt=258&cHash=e3be6940f8>>

**Afb. 11:** (Links) Harvey Littleton aan het werk tijdens de Toledo workshop (1962).  
(Rechts) Dominic Labino tijdens Toledo workshop (1962).  
Website: <<http://www.cmog.org/article/american-studio-glass-movement>>

**Afb. 12:** Paul Marioni, *The Kiss*, 2006, gegoten glas, 10 x 38 x 23 cm.  
Website: <[http://www.uroboros.com/artist\\_detail.php?id=1](http://www.uroboros.com/artist_detail.php?id=1)>

**Afb. 13:** Dante Marioni, *Red and Yellow Acorn*, 2007, geblazen glas, afmetingen onbekend.  
Website: <[http://www.dantemarioni.com/index.php?page=detail\\_current&artID=56](http://www.dantemarioni.com/index.php?page=detail_current&artID=56)>

**Afb. 14:** Dale Chihuly, *V&A Rotunda Chandelier*, 2001, geblazen glas en staal, afmeting onbekend, Victoria and Albert Museum Londen, eigendom van Dale Chihuly.  
Website: <[http://www.chihuly.com/va-chandelier-001\\_detail.aspx](http://www.chihuly.com/va-chandelier-001_detail.aspx)>

**Afb. 15:** Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), glas paneel, lood, verf, olie, stof, 277 x 177 x 8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Website: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>>

**Afb. 16:** Richard Craig Meitner, *Wisdom*, 1994, geblazen glas, borosilicaat glas, 37 x 44 x 35 cm, Corning Museum of Glass, Corning.  
Website: <<http://www.cmog.org/artwork/wisdom>>

**Afb. 17:** Mieke Groot, *Vase*, 1999, geblazen en geëmailleerd glas, H 21 cm x Diam. 25 cm, Corning Museum of Glass, Corning.  
Website: <[http://www.cmog.org/artwork/vase-1375?query=groot&or\\_sm\\_actor\\_name\[0\]=Groot%252C%2BMieke&goto=node/51200&filter=%22bundle%3Aartwork%22&sort=score%20desc%2Cbs\\_has\\_image%20desc%2Cbs\\_on\\_display%20desc&object=7](http://www.cmog.org/artwork/vase-1375?query=groot&or_sm_actor_name[0]=Groot%252C%2BMieke&goto=node/51200&filter=%22bundle%3Aartwork%22&sort=score%20desc%2Cbs_has_image%20desc%2Cbs_on_display%20desc&object=7)>

**Afb. 18:** Mia Lerssi, *Hunger*, 2007, glas, plastic, hout, verpakkingsmateriaal, 90 x 23 cm, Mia Lerssi.  
Website: <<http://www.momondo.nl/blogs/kopenhagen/archive/2008/02/14/kopenhagen-art-news-5.aspx>>

**Afb. 19:** Marianne Lammersen, *Untitled*, 2007, geblazen en gegoten glas, textiel, werkbank, trolley, olie, touw, circa 4 m<sup>2</sup>, Marianne Lammersen.  
Website: <<http://www.artolive.nl/kunst/1493004-marianne-lammersen/143216-z.t..html>>

**Afb. 20:** Esther Jiskoot, *Suntrap VI*, 2004, glaskralen, epoxy, glasmat, 235 x 195 cm, NOG Collectie van het SNS REAAL Fonds.  
Website: <<http://www.estherjiskoot.com/>>



**Afb. 21:** Marc Quinn, *The Etymology of Morphology*, 1996, sculptuur, verzilverd glas, variërende dimensies, Marc Quinn.

Website: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/quinn-the-etymology-of-morphology-t07239/text-summary>>

**Afb. 22:** Marcel Duchamp, *Fountain (Fontein)*, 1917, porseleinen urinoir, verloren, foto: Alfred Stieglitz.

Website: <[http://www.shafe.co.uk/art/Marcel\\_Duchamp- Fountain \(Readymade- 1917\)-.asp](http://www.shafe.co.uk/art/Marcel_Duchamp- Fountain (Readymade- 1917)-.asp)>

**Afb. 23:** Marcel Duchamp, *Le Roi et la reine Entourés du nus vites*, 1912, olieverf op doek, 40 x 45, Philadelphia Museum of Art, de Louise en Walter Arensberg Collectie.

Website: <<http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/galleryi/duchamp.239.html>>

**Afb. 24:** Marcel Duchamp, *Chocolademolen*, 1913, olieverf op doek, afmeting onbekend, Philadelphia Museum of Art.

Website: <<http://maetravels.blogspot.nl/2009/10/marcel-duchamps-chocolate-grinder.html>>

**Afb. 25:** Marcel Duchamp, *Glissière contenant un moulin à eau (Glijder met daarin een watermolen)*, olieverf, looddraad op glas, afmeting onbekend, Philadelphia Museum of Art.

Website: <[http://img.transparent.zazou.jp/20120131\\_885208.jpg](http://img.transparent.zazou.jp/20120131_885208.jpg)>

**Afb. 26:** Marcel Duchamp, *9 Moules mâlic (9 mannige mallen)*, 1914-1915, olieverf, looddraad, zilverfolie, glas, 66 x 111 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Website: <<http://artsy.net/artwork/marcel-duchamp-neuf-moules-malic-nine-malic-moulds>>

**Afb. 27:** Marcel Duchamp, *Rotative Plaque Verre (Glasplatenrotator)*, 1920, optisch toestel aangedreven door een elektromotor, vijf beschilderde glazen platen, draaiend op metalen as, hout, metalen statief, Yale University Art Gallery.

Website: <[http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-f1b854f5284415250ebcab332c88c3f&param.idSource=FR\\_O-c1304da0f9d4744020e3f3d7b7d992](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f1b854f5284415250ebcab332c88c3f&param.idSource=FR_O-c1304da0f9d4744020e3f3d7b7d992)>

**Afb. 28:** Gerhard Richter, *4 Glasscheiben (4 glazen ruiten)*, 1967, glas, ijzer, Collectie van Annick en Anton Herbert, Gent, België.

Website: <<http://herbertfoundation.org/nl/collection/6/gerhard-richter>>

**Afb. 29:** Gerhard Richter, *6 Stehende Scheiben (6 staande ruiten)*, 2002/2011, 252 x 238 x 281 cm, glass, staal, Marian Goodman Gallery, New York.

Website: <<http://www.gerhard-richter.com/exhibitions/gerhard-richter-peinture-2010-2011-1761/6-standing-panes-15365/?p=1&sp=32>>

**Afb. 30:** Joseph Beuys, *90.000 DM Raum*, 1981, installatie, mixed-media, tentoongesteld in Galerie Joellenbeck Keulen, Collectie Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Duitsland.

Website:

<[http://www.saatchigallery.com/dealers\\_galleries/FullSizeArtWork.php/dg\\_id/419/image\\_id/91518/imageno/9](http://www.saatchigallery.com/dealers_galleries/FullSizeArtWork.php/dg_id/419/image_id/91518/imageno/9)>

**Afb. 31:** Joseph Kosuth, *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall*, 1965, glazen plaat en metalen label, 200 x 200 cm en 20 x 20 cm, bewaarplaats onbekend. Website:

<[http://www.spruethmagers.com/artists/joseph\\_kosuth@@viewq8](http://www.spruethmagers.com/artists/joseph_kosuth@@viewq8)>

**Afb. 32:** Joseph Kosuth, *CLEAR SQUARE GLASS LEANING*, 1965, glazen platen, formaat en bewaarplaats onbekend.

Website: <<http://www.studyblue.com/notes/n/identifications-week-9/deck/1560892>>

**Afb. 33:** Maria Roosen, *Bed*, 1994, glas, textiel, hout, 60 x 200 x 120, Maria Roosen. Website:

<[http://www.mariaroosen.com/portfolio/beelden/be\\_94\\_03.jpg](http://www.mariaroosen.com/portfolio/beelden/be_94_03.jpg)>

**Afb. 34:** Maria Roosen, *Jean, Pierre, Claude*, 2004, glas en touw, 120 x 140, Maria Roosen.

Website:<[http://www.fonswelters.nl/artist/maria\\_roosen/#images/maria\\_roosen\\_2004\\_jean\\_pierre\\_claude\\_2004\\_glas\\_touw\\_120\\_x\\_140\\_cm\\_ii](http://www.fonswelters.nl/artist/maria_roosen/#images/maria_roosen_2004_jean_pierre_claude_2004_glas_touw_120_x_140_cm_ii)>

**Afb. 35:** Maria Roosen, *Boomsieraad (Orgie)*, 2008, geblazen en verzilverd glas, staaldraad, Gemeente Apeldoorn Sprengenpark.

Website: <<http://www.buitenbeeldinbeeld.nl/Sprengenpark/Boomsieraad.htm>>

**Afb. 36:** Maria Roosen, *Paren*, 2002, glas en metaal, 150 x 415 x 70 cm, Rabobank Kunst Collectie.

Website:<[http://www.rabokunstcollectie.nl/content/kunstenaars/1951\\_1965/maria\\_roosen/paren.jsp](http://www.rabokunstcollectie.nl/content/kunstenaars/1951_1965/maria_roosen/paren.jsp)>

**Afb. 37:** Maria Roosen, *Isabelle, Charlotte, Marlene, Juliette, Georgina, Cecilia*, 2009, geblazen glas, varierende afmetingen (ca. 65 cm), Rabobank Kunst Collectie.

Website:<[http://www.fonswelters.nl/artist/maria\\_roosen/#images/m\\_roosen\\_isabelle\\_charlotte\\_marlene\\_juliette\\_georgina\\_cecilia\\_20091](http://www.fonswelters.nl/artist/maria_roosen/#images/m_roosen_isabelle_charlotte_marlene_juliette_georgina_cecilia_20091)>

**Afb. 38:** Maria Roosen, *Servische Spar*, 1995, dode spar op standaard en glazen borst, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Website: <[http://collectie.boijmans.nl/nl/work/BEK%201818%20a-b%20\(MK\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/work/BEK%201818%20a-b%20(MK))>

**Afb. 39:** Asa Jungnelius, *Snippan (the vagina)*, 2004, malgeblazen en verzilverd glas, 50 x 22 23 cm, bewaarplaats onbekend.

Website: < <http://asajungnelius.se/objects/>>

**Afb. 40:** De Oude Horn, Acquoy. Voormalig watergemaal en sluis, glasstudio Bernard Heesen.

Website: <<http://www.hollandsewaterlinie.nl/items/gemaal-en-sluis-de-oude-horn.aspx>>

**Afb. 41:** Bernard Heesen, *Zingende Toren*, 2009, stalen frame, geblazen kristallen carillon, aansturingssysteem, klavier en keyboard, Gemeente Utrecht Winkelcentrum Vleuterweide.

Website: <<http://www.dezingendetoren.nl/>>

**Afb. 42:** Bernard Heesen, *Gouden Gewrochten*, 2008, geblazen glas, afmetingen variërend, Bernard Heesen.

Website: <<http://www.bruttogusto.com/artists.php?id=23&t=E&n=0&afb=3>>

**Afb. 43:** Bernard Heesen, *Arabesk (kikker)*, 2006, geblazen glas, 160 x 25 x 25 cm, Achmea Kunstcollectie. Website:

<[http://www.achmeakunstcollectie.nl/main.asp?p=pa2&s=&menu=&showtype=single\\_object&objectcollectionid=&first=1&back=&sort=&author=Bernard%20Heesen&o=15077](http://www.achmeakunstcollectie.nl/main.asp?p=pa2&s=&menu=&showtype=single_object&objectcollectionid=&first=1&back=&sort=&author=Bernard%20Heesen&o=15077)>

**Afb. 44:** Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976, twee kamers, glazen paneel, spiegel, licht, geïnstalleerd op de Biënnale van Venetië Italië, Dan Graham. Website:

<<http://visualarts.walkerart.org:8083/detail.wac?id=4669&title=Past%20Exhibitions&style=images>>

**Afb. 45:** Dan Graham, *Roll*, 1970, performance, foto zilver-print eigendom Deborah Bell Photographs New York.

Website: <<http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/4871785>>

**Afb. 46:** Dan Graham, *Pavilion/Sculpture for Argonne*, 1981, tweezijdige spiegel, glas, stalen frame. Argonne National Laboratory, Argonne.

Website: <[http://www.aud.ucla.edu/news/published\\_sylvia\\_lavin\\_181.html](http://www.aud.ucla.edu/news/published_sylvia_lavin_181.html)>

**Afb. 47:** Dan Graham, *Skateboard Pavilion*, 1989, architectonisch model, staal, tweezijdig gespiegeld glas, aluminium, hout, graffiti, 55 x 57 x 51 in., Maria Goodman Gallery, New York.

Website: <[http://www.frieze.com/issue/review/dan\\_graham1/](http://www.frieze.com/issue/review/dan_graham1/)>

**Afb. 48:** Dan Graham, *Two 2-way Mirror Ellipses, One Open, One Closed*, 2001-2012, 230 x 350 x 748 cm, Lisson Gallery Londen.

Website: <[http://www.lissongallery.com/#/exhibitions/2012-03-21\\_dan-graham/](http://www.lissongallery.com/#/exhibitions/2012-03-21_dan-graham/)>

**Afb. 49:** Dan Graham, *Star of David Pavilion for Schloss Buchberg*, 1991-1996, tweezijdige spiegel, aluminium, plexiglas, Collectie Schloss Buchberg, Gars en Kamp Oostenrijk. Website:

<<http://visualarts.walkerart.org:8083/detail.wac?id=4669&title=Past%20Exhibitions&style=images>>

**Afb.50:** Dan Graham, *Two-way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon*, 1989-1991, glas, hout, staal, Rooftop Park for Dia Center for the Arts, New York.

Website: <<http://bombsite.com/issues/46/articles/1722>>

**Afb. 51:** Anselm Kiefer, *Occupations (Heroic Symbols)*, 1969, zwart/wit foto, 760 x 540 mm, Tate Modern Londen.

Website: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-heroic-symbols-ar01162>>

**Afb. 52:** Anselm Kiefer's studio in La Ribaute, Barjac, Frankrijk.

Website: <<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/01/a-look-inside-anselm-kiefers-studio/>>

**Afb. 53:** Anselm Kiefer, *La Ribaute*, betonnen torens op oude werkterrein Kiefer, Barjac, Frankrijk.  
Website: <<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/01/a-look-inside-anselm-kiefers-studio/>>

**Afb. 54:** Anselm Kiefer, *Occupations*, foto's: 1969, installatie: 2010, staal, foto's, Gagosian Gallery, Anselm Kiefer.  
Website: <<http://www.gagosian.com/exhibitions/november-06-2010--anselm-kiefer/exhibition-images>>

**Afb. 55:** Anselm Kiefer, *Die Schechina*, 2010, beschilderde jurk, glazen scherven, staal, glazen schijfen, glas en staal vitrine, 455 x 210 x 210 cm, Gagosian Gallery.  
Website: <<http://www.undo.net/it/mostra/109884>>

**Afb. 56:** Anselm Kiefer, *Next Year in Jerusalem*, Gagosian Gallery, New York. Website: <<http://www.gagosian.com/exhibitions/november-06-2010--anselm-kiefer/exhibition-images>>

**Afb. 57:** Anselm Kiefer, *Shevirat Ha-Kelim (Breaking of the Vessels)*, lood, ijzer, koperdraad, houtskool, gebroken glas, 378.5 x 836.9 x 518.2, Saint Louis Art Museum.  
Website: <[http://janloopersmith.blogspot.nl/2012/09/day-1060-st-louis\\_21.html](http://janloopersmith.blogspot.nl/2012/09/day-1060-st-louis_21.html)>

**Afb. 58:** Barry Le Va, *Set I A Placed, Set II A dropped B dropped, Set III A placed B dropped, Set IV place*, 1968, vilt, glas, aluminium, 183 x 183 cm, Sannabend Gallery New York.  
Website: <<http://artobserved.com/2013/06/ao-on-site-venice-fragile-at-le-stanze-del-vetro-through-july-28th-2013/>>

**Afb. 59:** Anselm Kiefer, *La berceuse (for van Gogh)*, 2010, 400 x 150 x 150, drie vitrines, zonnebloemen, stoel, Rijksmuseum Amsterdam.  
Website: <<http://juju-be-art.tumblr.com/post/20543212653/anselm-kiefer-la-berceuse-for-van-gogh-2010>>

**Afb. 60:** Nathalie Djurberg, Hans Berg, *The Experiment*, 2009, Mixed-Media-Installation, 3-kanaal-Video-Projectie, Museum für Neue Kunst, Sammlung Goetz, Nathalie Djurberg.  
Website: <[http://www02.zkm.de/fastforward2/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10:nathalie-djurberg&catid=2&Itemid=3&lang=en](http://www02.zkm.de/fastforward2/index.php?option=com_content&view=article&id=10:nathalie-djurberg&catid=2&Itemid=3&lang=en)>

**Afb. 61:** Overzicht tentoonstelling Snake Knows it's Yoga, Museum Boijmans van Beuningen, 2011.  
Website: <<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/716>>

**Afb. 62:** Film-beeld, vrouw likt kikker, *Snake Knows it's Yoga*, 2011, Boijmans van Beuningen.  
Website: <<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/716>>

**Afb. 63:** Tafel met glas, tentoonstelling *A World of Glass*, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.  
Website: <<http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/exh17#1>>

**Afb. 64:** Film-beeld tentoonstelling *A World of Glass*, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.  
Website: <<http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/exh17#1>>

**Afb. 65:** Film-beeld tentoonstelling *A World of Glass*, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.  
Website: <<http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/exh17#1>>

**Afb. 66:** Film-beeld tentoonstelling *A World of Glass*, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.  
Website: <<http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/exh17#1>>

**Afb. 67:** Film-beeld tentoonstelling *A World of Glass*, Camden Arts Centre Londen, Nathalie Djurberg.  
Website: <<http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/exh17#1>>

**Afb. 68:** Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, film-beeld uit video, 1986, Pipilotti Rist.  
Website: <<http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/120/>>

**Afb. 69:** Pipilotti Rist, *Sip My Ocean*, 1996, video installatie foto gemaakt: Fundacio Joan Miro, Barcelona, Hauser en Wirth, Pipilotti Rist.  
Website: <<http://www.e-flux.com/announcements/pipilotti-rist-friendly-game-electronic-feelings/>>

**Afb. 70:** Nam June Paik, *Tv-Buddha*, 1974, video-installatie, gesloten circuit, 18<sup>de</sup> eeuw Boeddha-beeld, 160 x 215 x 80, Stedelijk Museum Amsterdam.  
Website: <<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/1545-tv-buddha>>

**Afb. 71:** Pipilotti Rist, *Open My Glade (Flatten)*, 2000, video-installatie, Times Square, New York, Pipilotti Rist.  
Website: <<http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/112/>>

**Afb. 72:** Ana Mendieta, *Glass on Body Imprints*, 1972, 6 kleuren foto's, 40 x 50 cm, Daros Latinamerica Collection, Zurich.  
Website: <<http://www.galerieelong.com/artist/ana-mendieta>>

**Afb. 73:** Pipilotti Rist, *Ever is Over all*, 1997, video-installatie, Hauser & Wirth, Luhring Augustine New York, Pipilotti Rist.  
Website: <<http://www.fact.co.uk/projects/pipilotti-rist/ever-is-over-all/>>

**Afb. 74:** Detail: Pipilotti Rist, *Ever is Over all*, 1997, video-installatie, Hauser & Wirth, Luhring Augustine New York, Pipilotti Rist.  
Website: <<http://dailyserving.com/2012/01/not-a-person-today/>>

**Afb. 75:** Jeroen Jongeleen, *City Jewels*, 1999-2000, City Collection, Museum Boijmans van Beuningen.  
Website: <<http://collectie.boijmans.nl/en/work/Stad-%201%201-64>>

**Afb. 76:** Roni Horn, *Vatnasafn / Library of Water*, 2007, 24 glazen zuilen gevuld met water van IJslandse gletsjers, 30 x 300 cm, Stykkisholmur/IS, IJsland, permanente installatie, Roni Horn. Website:

<[http://www.hauserwirth.com/artists/images-clips-view///?artist\\_id=14&a=roni-horn&p=56](http://www.hauserwirth.com/artists/images-clips-view///?artist_id=14&a=roni-horn&p=56)>

**Afb. 77 en 78:** Roni Horn, *Pair Field*, 1991, gesmeed massief koper en roestvrij staal, 18 verschillende paren van identieke objecten, twee zalen, 9 x 11,5 m; 9 x 4,9 m, De Pont Tilburg.

Website: <[http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk\\_id/187/kunstenaar/horn/](http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/187/kunstenaar/horn/)>

**Afb. 79:** Roni Horn, *Paired Gold Mats, for Ross and Felix*, 1994, Installatie foto: Tate Britain 2007, puur goud 1245 x 1524 x 0,2 mm, 1,8 kg, Art Institute of Chicago.

Website: <<http://pietmondriaan.com/2012/08/01/roni-horn/>>

**Afb. 80:** Roni Horn, *Pair Object VI: For Two Locations in One Place*, 1988, 2 massieve koperen kegels, 33 dia x 45 cm, Hauser & Wirth, Roni Horn.

Website: <<http://www.hauserwirth.com/artists/14/roni-horn/images-clips/99/>>

**Afb. 81:** Roni Horn, *You are the Weather*, 1994-1996, 100 foto's, fotografie op aluminium, 26 x 21 cm, 100x, Hauser & Wirth, Roni Horn. Website:

<[http://www.depont.nl/nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk\\_id/194/kunstenaar/horn/](http://www.depont.nl/nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/194/kunstenaar/horn/)>

**Afb. 82:** Roni Horn, *Still Water (the River Thames for Example)*, 1997-1999, serie, lithografie, 77 x 105 cm, De Pont Tilburg, Roni Horn. Website:

<[http://www.depont.nl/nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk\\_id/1413/kunstenaar/horn/](http://www.depont.nl/nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/1413/kunstenaar/horn/)>

**Afb. 83:** Roni Horn, *Untitled (Flannery)*, 1996-1997, helder blauw gegoten glas, twee delen, editie 1/3, 28 x 84 x 84 cm, Solomon Guggenheim Museum, New York, Roni Horn. Website:

<<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4328>>

**Afb. 84:** Roni Horn, *Untitled (Yes)*, 2002, gegoten transparant glas, 122 x 74 x 46, Matthew Marks Gallery, New York, Roni Horn.

Website: <[http://old.likeyou.com/archives/roni\\_horn\\_hufkens\\_03.htm](http://old.likeyou.com/archives/roni_horn_hufkens_03.htm)>

**Afb. 85:** Roni Horn, *Pink Tons*, 2008, gegoten roze glas, 1219 x 1219 x 1219 mm, 4536 kg, Hauser & Wirth, Roni Horn.

Website: <<http://flavorwire.com/70497/daily-dose-pick-roni-horn>>

**Afb. 86:** Roni Horn, *Opposite of White v1 en Opposite of White v2*, 2006-2007, gegoten glas, transparent en zwart, 1422 x 1422 x 508 mm, 2041 kg, foto: Roni Horn aka Roni Horn tentoonstelling, ICA Boston, Hauser & Wirth, Roni Horn.

Website: <<http://www.icaboston.org/about/pressreleases/RoniHorn/>>

**Afb. 87:** Roni Horn, *Well and Truly*, 2009-2010, gegoten glas, blauw, tien-delig, dia 91 cm, H 45 cm, foto: Kunsthaus Bregenz, Stefan Altenburger, Roni Horn.

Website: <[http://www.hauserwirth.com/artists/images-clips-view///?artist\\_id=14&a=roni-horn&p=21](http://www.hauserwirth.com/artists/images-clips-view///?artist_id=14&a=roni-horn&p=21)>

**Afb. 88:** Detail foto: Roni Horn, *Well and Truly*, gegoten glas, blauw, tien-delig, dia 91 cm, H 45 cm,

Palazzo Grassi 2010, foto: Orsenigo Chemollo, Roni Horn.

Website: <<http://www.domusweb.it/it/notizie/2013/03/07/dove-donne-a-venezia.html>>

**Afb. 89:** Koen van Mechelen, *Cosmogolem*, 1986-heden, hout, installatie, H 4 m, 26 exemplaren.

Website: <<http://collabcubed.com/2011/07/21/koen-vanmechelen-cosmogolem/>>

**Afb. 90:** Koen Vanmechelen, *zonder titel*, gemengde techniek op doek, 200 x 160 cm, jaartal onbekend, Absolute Art Gallery Brugge en Knokke, Koen Vanmechelen. Website:

<[http://www.absoluteartgallery.com/nl-be/kunstenaars/koen-vanmechelen/work:172\\_zonder-titel#thumbIndex=0&activeTab=>](http://www.absoluteartgallery.com/nl-be/kunstenaars/koen-vanmechelen/work:172_zonder-titel#thumbIndex=0&activeTab=>)>

**Afb. 91:** Koen Vanmechelen, *Who's calling*, 2002, installatie, glas, metaal, hout, foto, afmeting en bewaarplaats onbekend. Website:

<[http://www.berengo.com/?visibile\\_cont=&id\\_pagina=84&id\\_pagina\\_2=96&id\\_pagina\\_3=148&id\\_pagina\\_4=713&Lang= 2&Who-s-calling.html](http://www.berengo.com/?visibile_cont=&id_pagina=84&id_pagina_2=96&id_pagina_3=148&id_pagina_4=713&Lang= 2&Who-s-calling.html)>

**Afb. 92 en 93:** Meesterglasblazer Pino Signoretto aan het werk in glasstudio en in overleg met Koen Vanmechelen, realistische transparante kip, 2012. Website:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=492353834130949&set=a.492353400797659.119787.100000690091745&type=3&theater>>

**Afb. 94:** Koen Vanmechelen, *Who's different*, 2001, installatie van geblazen glas, gemaakt door Pino Signoretto en Silvano Signoretto, Berengo Studio, afmeting en bewaarplaats onbekend. Website:

<[http://www.berengo.com/?visibile\\_cont=&id\\_pagina=84&id\\_pagina\\_2=96&id\\_pagina\\_3=148&id\\_pagina\\_4=712&Lang= 2&Who-is-different.html](http://www.berengo.com/?visibile_cont=&id_pagina=84&id_pagina_2=96&id_pagina_3=148&id_pagina_4=712&Lang= 2&Who-is-different.html)>

**Afb. 95:** Koen Vanmechelen, *The Accident*, 2005, glas, Mechelse Bresse opgezet, ijzer, hout, touw, 60 x 35 x 45 cm, Moss Private Collection, Miami.

Website:

<[http://www.berengo.com/?visibile\\_cont=&id\\_pagina=84&id\\_pagina\\_2=96&id\\_pagina\\_3=148&id\\_pagina\\_4=706&Lang= 2&The-accident.html](http://www.berengo.com/?visibile_cont=&id_pagina=84&id_pagina_2=96&id_pagina_3=148&id_pagina_4=706&Lang= 2&The-accident.html)>

**Afb. 96:** Koen Vanmechelen, *Evolution of a Hybrid*, 2013, installatie, neon, broedlampen, perspex, staal, Paviljoen 0, Biënnale van Venetië, Koen Vanmechelen. Website:

<<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.594194147257812.1073741830.581980778479149&type=3>>