

# Het kunstwerk en de maker

Oorspronkelijkheid, zelfreflectie en genderimplicaties in drie recente Nederlandse kunstenaarsromans

Masterscriptie Literatuur & Cultuurkritiek

Universiteit Utrecht

Merel Blom, 3340473

Begeleider: dr. Saskia Pieterse

Tweede lezer: dr. Sven Vitse

November 2015

Voor Arjan

# Inhoud

Inleiding	4
1 Kunstenaarsromans, kunst en zelfonderzoek	4
2 Methodologie	8
1  Kunst in de moderne maatschappij: theoretisch kader	15
1 1 Het aura van de kunst	15
1 2 Het medium	18
1 3 De roman als medium	21
2  Kunstenaarschap: oorspronkelijkheid en zelfreflectie	24
2 1 Oorspronkelijk kunstenaarschap	24
2 2 Zelfreflectie	32
2 3 Concluderend	38
3  De vrouw in de kunstenaarsroman: het gendervraagstuk	39
3 1 Positionering van de vrouw	39
3 2 Het romaneinde	48
3 3 Concluderend	55
Conclusie	57
Referenties	59

## Inleiding

### 1 Kunstenaarsromans, kunst en zelfonderzoek

Toef Jaeger (2014) signaleerde vorig jaar augustus in de boekenbijlage van *NRC Handelsblad* dat in opvallend veel recente romandebuten de rol van kunst onderzocht wordt ‘om te kijken waar de schrijvers in de wereld staan’. (C2) Ze schrijft onder andere over *De consequenties* van Niña Weijers (2014). Daarin onderzoekt de hoofdpersoon Minnie Panis, een succesvolle jonge kunstenares, in hoeverre ze de realiteit kan manipuleren zonder zichzelf te verliezen. Voor een kunstproject laat Minnie zich volgen door een fotograaf zonder dat hij mag ingrijpen. Ze laat zich expres door het ijs zakken en verdwijnt letterlijk in haar eigen kunstwerk.

Jaeger (2014) schrijft dat dit soort reflecterend proza vooral veel vragen stelt. Iets vergelijkbaars deden de ‘academisten’ uit de jaren zeventig, tot wie onder meer Frans Kellendonk behoorde. Maar:

In feite gaat het hier dus niet meer om schrijvers die hun vorm zoeken in universitair vormgegeven proza, maar om romans die de kunstwereld als gereedschap gebruiken. Geen academisten meer, maar esthetici. In een schijnwereld [...] plaatsen ze hun personages om te onderzoeken wat er gebeurt wanneer hun kunstwereld werkelijkheid wordt. (Jaeger, 2014, p. C3)

Deze nieuwe esthetici gaan niet voor maatschappelijke confrontatie, zoals hun realistische voorgangers (Grunberg, Lanoye, Wieringa), maar voor esthetische bezinning. ‘In hun romans construeren ze een wereld die betekenis moet krijgen, ook in vergelijking met de onze, maar zoekend. [...] de roman [lijkt] een laboratorium geworden.’ (Jaeger, p. C3)

Ik las Jaegers essay vlak nadat ik *De consequenties* recenseerde voor het tijdschrift *Opzij*. Ik realiseerde me dat ik – zowel als recensent als plezierlezer en in de boekhandel waar ik werkte – de maanden ervoor inderdaad opvallend veel romans voorbij zag komen waarin kunst een centrale rol speelt. Bijvoorbeeld doordat de hoofdpersoon kunstenaar is, of doordat personages al denkend over kunst tot ideeën komen over het leven en hoe dat het beste vorm te geven. Jaeger noemt naast Weijers de debuutromans van Merijn de Boer (*De nacht*, 2014), Anne Eekhout (*Dogma*, 2014) en Nina Polak (*We zullen niet te pletter slaan*, 2014). Andere voorbeelden van dit

soort romans zijn *De gewichtlozen* van Valeria Luiselli (2014), *Muze: een liefdesgeschiedenis in B-mineur* van Esma Linnemann (2014), *De hemel boven Parijs* van Bregje Hofstede (2014) en *Harem* van Ronald Giphart (2015).

Niet verbazingwekkend worden dit soort romans in recensies vaak ‘ideeënromans’<sup>1</sup> genoemd. Het is evident dat kunst een instrument is voor zelfonderzoek. De personages in dit soort boeken hebben vaak een zeer onderzoekende blik, niet zelden gericht op de eigen identiteit en plaats in de wereld. Zij zoeken, in het geval van de kunstenaarsroman, naar een vorm van kunst maken die *waarachtig* is: die direct verbonden is met de persoon van de kunstenaar en deze op een zo waarachtig mogelijke manier weerspiegelt. Er wordt niet zozeer gereflecteerd op allerlei technische mogelijkheden van hedendaagse kunst en kunstenaarschap – bijvoorbeeld op de invloed van digitalisering – maar er wordt geredeneerd vanuit een klassieke, handmatige, ambachtsmatige kant van kunstenaarschap.

Het is geen wonder dat dit onderwerp in deze tijd zo geliefd is. De media signaleren al langer een verlangen naar ‘eenvoudiger tijden’, naar een authenticiteit die in verband wordt gebracht met een verleden waarin producten handvervaardigd en de menselijke ervaring lokaler was. Er wordt enerzijds een breuk ervaren met het verleden (de Middeleeuwen of de tijd voor de Wereldoorlogen wordt als radicaal anders ervaren dan de eigen tijd), anderzijds is er een verlangen naar authenticiteit en uniciteit. De vele pop-up saladebars, vintage-kledingwinkeltjes en koffiebarretjes met biologische, fairtrade koffiebonen die als paddenstoelen uit de grond schieten, zijn daar getuige van. Ook de voorliefde die veel grootstedelijke Nederlanders hebben voor bakfietsen, superfoods, nostalgische boeken over het verleden (*Gouden jaren* (2014), *Het babyboomboek* (2015), *Het grote spoorboek* (2014)) en de moestuinpotjes van de Albert Heijn wijzen op een verlangen naar authenticiteit in tegenstelling tot snelheid en technologische vooruitgang. Dat komt wellicht voort uit een verlies aan

---

<sup>1</sup> W. Drop (1979) schrijft over dit genre: ‘De ideeënroman [...] wordt slechts gekenmerkt door een bepaalde instelling van de auteurs tegenover de door hen behandelde stof; hun werk kan van volkomen uiteenlopende aard en structuur zijn. [...] de auteur [heeft] een bepaalde instelling tegenover het verleden [...], die wordt bepaald door de overtuiging, waarmee hij in het leven van zijn eigen tijd staat.’ (p. 139)

directheid in de menselijke ervaring waarvoor in de huidige door technologie bepaalde en gedigitaliseerde wereld minder ruimte is. Want, hoe waarborg je authenticiteit en een vervuld leven in een vluchtige tijd van internet en massamedia? Je kunt stellen dat er een verband is tussen deze bredere maatschappelijke ontwikkelingen en de manieren waarop naar zingeving gezocht wordt in recente kunstenaarsromans.

Een denker die zich in de jaren dertig al boog over de invloed van technologie op de waarde en plaats van kunst in de gemoderniseerde maatschappij, is Walter Benjamin (1892-1940). De Joods-Duitse marxistische cultuurfilosoof publiceerde in 1936 zijn invloedrijke essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>2</sup>. Hij ziet een dialectiek in de positie van kunst in de context van haar technische reproduceerbaarheid. Enerzijds is er een verlies aan wat hij het aura van de kunst noemt; het magische, religieuze aspect dat kunst uniek en authentiek maakt. Anderzijds wordt kunst door reproduceerbaarheid veel toegankelijker voor grotere groepen mensen. In 1936 publiceerde Benjamin ook het essay *Der Erzähler*<sup>3</sup>. Daarin brengt hij vergelijkbare ideeën tot uiting als in *The Work of Art*, maar dan toegepast op vertelkunst en de roman. Benjamins theorie weerspiegelt een denken over kunst dat een kader biedt van waaruit het type gedachtegoed uit recente kunstenaarsromans kan worden geduid en in de tijd geplaatst kan worden.

In deze romans staat vaak specifiek beeldende kunst centraal. De kunstwerken die de personages maken of bestuderen zijn schilderijen, foto's, film en/of performance-kunst. Dat biedt een interessante gelaagdheid voor een onderzoek, omdat literatuur daardoor beeldende kunst remedieert. Er ontstaat een situatie waarin de roman een kunstwerk is waarin andere kunstvormen een plaats vinden. Jay David Bolter en Richard Grusin (2000) bieden in hun studie *Remediation, Understanding New Media* een theorie over mediatie in ons digitale tijdperk. Hun theorie biedt een waardevolle aanvulling op Benjamins (1936) werk.

Ik analyseer in deze scriptie drie recente romans: *De hemel boven Parijs* van Bregje Hofstede (2014), *Harem* van Ronald Giphart (2015) en *De consequenties* van

---

<sup>2</sup> Ik gebruik hiervan de Engelse vertaling. Vanaf hier refereer ik aan deze tekst als *The Work of Art*.

<sup>3</sup> Ik gebruik hiervan de Nederlandse vertaling. Vanaf hier refereer ik aan deze tekst als *De verteller*.

Niña Weijers (2014). De keuze voor deze drie kunstenaarsromans komt voort uit het feit dat het, ondanks een gemeenschappelijke grond, drie heel verschillende boeken zijn die de rol van kunst en de vormgeving van modern kunstenaarschap op verschillende manieren onderzoeken. In *Harem* sluit de twintigjarige Liam zich op in een Zweedse jachthut om zijn debuutroman te schrijven. Het gaat over het leven van zijn flamboyante vader, de wereldberoemde fotograaf Mac Hope. Hij doet onderzoek aan de hand van dozen vol oude foto's en gedocumenteerde geruchten en gesprekken. Als onderzoeker heeft hij enige afstand tot de kunstenaar, maar tegelijkertijd is dat problematisch omdat hij diens zoon is. Hij realiseert zijn eigen kunstenaarschap door een onderzoek naar zijn oorsprong: het kunstenaarschap van zijn vader. Het boek is daarnaast een voortdurende afweging van welke kunstvorm waardevoller is: literatuur of fotografie.

In *De consequenties* (2014) is de protagonist kunstenaar en onderzoekt door middel van haar eigen kunstenaarschap wat kunst is en kan doen. In Hofstedes (2014) boek wordt het onderzoekaspect van deze romans geëxpliciteerd doordat de protagonisten academici zijn die kunst onderzoeken. *Harem* (2015) biedt een tussenvorm, waarin de hoofdpersoon onderzoekt wat zijn eigen kunstenaarschap is door het kunstenaarschap van zijn beroemde vader (fotograaf) te beschrijven in zijn debuutroman.

Een onvermijdelijk aspect van een onderzoek naar de kunstenaarsroman is gender. Ten eerste omdat identiteit daar voor een groot deel door gevormd wordt. De psychologische, sociologische en maatschappelijke positie wordt er voor een belangrijk deel door bepaald. In de romans wordt gezocht naar authenticiteit in kunst, maar vooral ook in de eigen persoonlijkheid. De autonomie als kunstenaar wordt onderzocht. Kunstenaarschap heeft traditioneel gezien andere implicaties voor mannen dan voor vrouwen. Het onderzoek van Aagje Swinnen (2006) geeft daarin toonaangevende inzichten. In het derde hoofdstuk onderzoek ik hoe hiermee omgegaan wordt in de boeken van Giphart (2015), Weijers (2014) en Hofstede (2014).

Samenvattend: in deze scriptie onderzoek ik wat drie recente Nederlandse kunstenaarsromans laten zien over de relatie tussen onderzoek naar (beeldende) kunst en zelfonderzoek. In het volgende paragraaf sta ik eerst stil bij mijn onderzoeksmethode. Vervolgens zet ik in hoofdstuk 1 het theoretisch kader uiteen, bestaande uit Benjamins (1936) gedachtegoed aangevuld met dat van Bolter en

Grusin (2000). In hoofdstuk 2 ga ik dieper in op de thematiek van deze romans en toon ik aan hoe wordt gedacht over authentiek kunstenaarschap in de boeken van Giphart (2015), Weijers (2014) en Hofstede (2014). In het derde hoofdstuk onderzoek ik hoe ideeën over kunstenaarschap en het zelf beïnvloed worden door genderimplicaties en kijk ik hoe hiermee omgegaan wordt in de romans.

## 2 Methodologie

In een onderzoek naar wat recente kunstenaarsromans precies doen op gebied van zelfonderzoek door middel van beeldende kunst, moet er eerst gekeken worden naar de vorm waarin deze verhalen geconstrueerd zijn. Dat biedt een methodologische invalshoek van waaruit inhoudelijke analyse mogelijk is. Verhalen zijn constructies waarin de manier waarop iets verteld wordt allerm minst arbitrair is en even veelzeggend als datgene wat er precies verteld wordt. In de drie romans die ik hier analyseer staat de zoektocht naar waarachtigheid en betekenisgeving centraal. Dat proces wordt gethematiseerd door de manier waarop de verhalen zijn vormgegeven. Dat betekent dat de vorm van deze romans iets specifiek zegt over de inhoud; zij thematiseren in zichzelf dat zij – als kunstwerk dat een idee over kunst representeert – constructies zijn.

Een methodologische wijze van vertellingen benaderen is de narratologie. Mieke Bal (1997) schrijft: ‘It is [...] possible to examine *what* is said in a text, and to classify it as narrative, descriptive, or argumentative. Such an analysis often helps to assess the ideological or aesthetic thrust of a narrative.’ (p. 8) Daarnaast kan men onderzoeken *hoe* het verhaal verteld wordt. Door een narratologische beschrijving te maken van *wat* en *hoe* er verteld wordt in kan men dus een beeld vormen van de ideologie – het mens- en wereldbeeld – van een tekst. Ik begin hier met het *hoe*. Als (willekeurig gekozen) voorbeeld neem ik hier *De hemel boven Parijs* van Hofstede (2014).

### **Vertelling, verteller en focalisator**

Bal (1997) beargumenteert dat het corpus van een vertelling (of: narratieve tekst) bestaat uit de onderdelen *tekst*, *verhaal* en *fabula*. ‘[...] a text is a finite, structured whole composed of language signs. [...] in which an agent relates (‘tells’) a story in a particular medium’. (p. 5) *Tekst* is dus de materiële vorm – woorden op papier, maar



ook bijvoorbeeld beelden, geluid of gebouwen – waarin de vertelling wereldkundig wordt gemaakt. In het geval van Hofstede's (2014) vertelling *De hemel boven Parijs* bestaat de *tekst* uit 223 bladzijden, vijfendertig genummerde hoofdstukken, acht hoofdstukken die 'Sofie' heten, drie versies van een essay, twee e-mails en zes kort weergegeven dialogen. Daarin wordt in een gestructureerd geheel een verhaal bestaand uit taaltkens verteld op papier (of op een scherm, in het geval van een E-book).

Bal (1997) legt uit dat een *verhaal* een *fabula* is die op een bepaalde manier is gepresenteerd. 'A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors.' (p. 5) De volgorde waarin en de manier waarop (welke onderdelen vergroot de verteller uit of moffelt hij weg) de onderdelen van de *fabula* verteld worden, vormen vervolgens wat Bal (1997) bedoelt met het *verhaal*. Hofstede's (2014) *fabula* is als volgt. Professor Olivier Massarin ontdekt tijdens zijn hoorcollege een uitwisselingsstudente (Sofie Schoonhoven, roepnaam Fie) die sterk op zijn vroegere grote liefde Mathilde lijkt. Zijn vriend Paul Bonnard – bij wie Fie een kamer huurt – vraagt hem het meisje onder zijn hoede te nemen. Fie vraagt Olivier vervolgens of ze hem haar essayopzet voor het vak dat ze bij hem volgt mag sturen. Hij voorvoelt een lastige situatie, maar gaat desondanks akkoord. In de loop der weken vervloeien Fie en Mathilde in Oliviers hoofd steeds meer. Dan blijkt Fie zwanger van haar huisgenoot. Olivier kan een discrete afstand tot zijn pupil niet meer waarborgen en besluit er met haar vandoor te gaan. Het *verhaal* is de complexe uitwerking daarvan, met dialogen, flashbacks, flashforwards, uitvergrotingen en weglatingen.

In de *tekst* kan men verschillende niveaus van vertelling onderscheiden. Herman en Vervaeck (2009):

Ging het bij het verhaal vooral om de waarneming van de gebeurtenissen, hier gaat het vooral over de manier waarop ze verwoord worden. [...] Dat impliceert twee centrale onderzoeksdomeinen: de vertelinstantie en de manier waarop die instantie het bewustzijn van de personages weergeeft. (p. 84)

Die twee domeinen worden ook wel de verteller en de focalisator genoemd. Bal (1997) legt uit dat een verhaal niet toevallig op een bepaalde manier wordt verteld. 'Focalization is [...] the relation between the vision and that which is 'seen', perceived.' (p. 142) Dat problematiseert zij verder:

it is possible, both in fiction and in reality, for one person to express the vision of another. [...] When no distinction is made between these two different agents, it is difficult to describe adequately the technique of a text in which something is seen – *and* that vision is narrated’. (p. 142)

Bal (1997) introduceert in haar studie een nieuwe visie op vertellers en perspectief in verhalen. Hiervoor impliceerde de daad van vertellen altijd dat er tegelijkertijd gefocaliseerd werd; dat degene die vertelt ook altijd zijn eigen visie op de gebeurtenissen weergeeft. Dit, legt Bal (1997) uit, ‘is related to the notion that language shapes vision and world-view, rather than the other way around’. (p. 19) De visie van een personage op de wereld en de gebeurtenissen – datgene wat hij/zij focaliseert – bepaalt hoe hij/zij daarover vertelt. Bepaalde dingen worden uitvergroot, andere weggelaten. Ook in de werkelijkheid is taal nooit neutraal. Het is ideologisch geladen. In een vertelling worden bewust geformuleerde ideeën overgebracht. In Hofstede zijn dat bijvoorbeeld ideeën over kunst. Daaronder zit een ideologische laag, waarin onbewuste aannames verborgen liggen. De lezer kan die naar boven halen. Een voorbeeld daarvan is een roman waarin de vrouw voortdurend in lichamelijke termen wordt omschreven (hoe haar lichaam reageert, hoe ze eruit ziet) en de man in intellectuele termen (hoe hij denkt, analyseert). Dan wordt er volgens klassieke genderpatronen gefocaliseerd, zonder dat de tekst bewust tot doel heeft die genderpatronen over te dragen.

*De hemel boven Parijs* (2014) maakt, zoals uit het voorgaande blijkt, niet willekeurig gebruik van verschillende tekstsoorten waarin vervolgens op verschillende manieren verteld en gefocaliseerd wordt. Hieronder volgt een analyse van de vertelsituaties in de respectievelijke tekstsoorten, toegespitst op vertellerstype en focalisatie.

### **Het verhaal vanuit het oogpunt van Olivier**

Dit onderdeel van *De hemel boven Parijs* (2014) bestaat uit vijfendertig korte genummerde hoofdstukken waarin Olivier de intradiëgetische verteller is. Die ‘behoort tot het vertelde en wordt dus zelf verteld door een instantie die boven hem staat’. (Herman & Vervaeck, 2009, p. 85). Het boek begint met de volgende zinnen:

Eerst was haar silhouet alles wat hij van haar zag, dertig meter van hem af in de schemerige collegezaal. De projector zoemde en prikte in

zijn ogen, en hij vertelde in zijn lage stem over Cézanne en Picasso. Van tijd tot tijd vergat hij naar zichzelf te luisteren. (Hofstede, 2014, p. 7)

Er is een instantie boven Olivier die dit vertelt, maar dit is zijn visie, ervaring. Hij hoort de projector zoemen en vertelt in een routineuze cadans over zijn vakgebied.

Olivier is de focalisator in deze hoofdstukken. Bal (1997): 'If the focalizer coincides with the character, that character will have an advantage over the other characters. [...] Such a character-bound focalizer [...] brings about bias and limitation'. (p. 146) Dat betekent dat de manier waarop Olivier de lezer vertelt over Fie gekleurd is. Bal (1997): 'The way in which an object is presented gives information about that object itself and about the focalizer'. (152) Olivier vertelt ons:

Had ze maar vreemde haken en ogen gehad. Dan had hij haar klem kunnen zetten als een merkwaardigheid, en niet meer aan haar gedacht. [...] Maar ze had niks eigenaardigs gedaan. Ze was rekbaar als een zeepbel in de wind, en nam moeiteloos de vormen van Mathilde aan. (Hofstede, 2014, p. 34)

Dat zegt meer over de eigenschappen van Olivier dan over het gefocaliseerde, Fie. Volgens Bal (1997) doet de lezer meer met de informatie die hij ontvangt dan de focalisator doet. 's/he interprets it differently.' (p. 147) Zo heeft de lezer wel door dat Olivier de boel niet meer helemaal op een rijtje heeft en een gevaarlijk spel speelt met verleden en heden.

Een opvallend element aan Oliviers hoofdstukken is de zes ultrakorte dialogen waarbij steeds slechts de voorletter van de spreker of de aanduidingen 'hij' en 'zij' worden vermeld, gevolgd door een dubbele punt en de uitspraak van het gegeven personage. Elders in Oliviers tekst wordt gewisseld tussen directe en indirecte rede en vrije indirecte rede. In deze korte dialogen wordt ook gebruik gemaakt van directe rede, maar dan gestript van elke andere aanwijzing. De volgende dialoog is onderdeel van een flashback naar een gesprek met Mathilde toen hij jong was.

Hij: Zul je me beloven om nooit te veranderen?

Zij: Dat kan toch niet.

Hij: Waarom niet?

Zij: Iedereen verandert. Elke dag. Je loopt langs een dode vogel op straat. Je verandert.

Hij: Oké. Een héél klein beetje mag. (Hofstede, 2014, p. 50)

Hier verandert iets in de typering van de soort verteller. Olivier heeft ineens geen vertelinstantie meer boven zich staan en wordt dus tijdelijk een extradiëgetische verteller. Herman en Vervaeck (2009) leggen uit dat er een tweede onderscheid gemaakt kan worden ter typering van de vertellers, dat te maken heeft met de betrokkenheid van de verteller bij het vertelde. In die lijn is Olivier hier een homodiëgetische verteller, omdat ‘hij [...] heeft meegemaakt wat hij vertelt’. (Herman & Vervaeck, 2009, p. 88) Verder gespecificeerd is hij in de dialogen een extra- en autodiëgetische verteller. ‘Dat is een verteller die boven het verhaal staat dat hij vertelt, maar die de dingen waarover hij vertelt wél heeft meegemaakt, meer bepaald als hoofdfiguur.’ (Herman & Vervaeck, 2009, p. 89)

### **Het verhaal vanuit het oogpunt van Fie**

De genummerde hoofdstukken waarin Olivier vertelt en focaliseert, worden afgewisseld met acht hoofdstukken die aangeduid worden met ‘Sofie’. Hierin is Fie een intradiëgetische verteller en focalisator. In overwegend indirecte rede en vrije indirecte rede aanschouwt de lezer Fie’s overpeinzingen en observaties. Op het eerste gezicht lijkt het alsof ook Sofie het voordeel van de personage-focalisator gegund wordt dat voortkomt uit het volgende: ‘The reader watches with the character’s eyes and will, in principle, be inclined to accept the vision presented by that character’. (Bal, 1997, p. 146) In de eerste vijf Sofie-hoofdstukken gaat de lezer daarin mee. In het zesde wordt het ingewikkeld. Dan begint Mathildes personage steeds dichterbij Fie te komen. ‘Ze haalde de foto verder tevoorschijn en voelde haar keel opzetten van schrik. De kleine wereld van Mathilde, waarvan ze flarden had bekeken, viel plotsklaps samen met de hare.’ (Hofstede, 2014, 192)

Fie vlucht de Parijse straat op en ziet plaatsen waarvan ze foto’s heeft gezien met Mathilde erop.

Hier had ze dus gezeten, in dat ouderwetse shirt met het fruit erop. Een katoenen shirt dat wuifde in de milde wind en zacht was van het vele dragen. Fie kon zich dat herinneren alsof zijzelf die zomer hier had meegemaakt. [...] Wie kon bewijzen dat die herinnering niet echt was? Hij voelde echt. (Hofstede, 2014, p. 195)

Bal (1997):

Memory is the joint between time and space. [...] Mastering, looking from above, dividing up and controlling is an approach to space that

ignores time as well as the density of its lived-in quality. [...] providing a landscape with a history is a way of spatializing memory that undoes the killing of space as lived. (p. 147, 148)

Fie zet stappen in de schoenen van Mathilde om diens ontbreken in Oliviers leven op te vullen.

In het hoofdstuk dat volgt, fantaseert Fie dat ze de echte Mathilde opzoekt. ‘Ze zou in de toekomst van haar eigen leven kunnen kijken, waar iemand de keuze al voor haar had gemaakt. En als het haar beviel wat Mathilde haar vertelde, hoefde ze alleen maar langs dezelfde stippellijn te knippen.’ (Hofstede, 2014, p. 210) Uiteindelijk wordt Fie’s focalisatie zodanig beïnvloed door haar status als gefocaliseerde in de rest van het verhaal, dat zij de identiteit aanneemt die Olivier haar vanaf het begin af aanmeest; die van Mathilde. Dat wordt vormtechnisch onderstreept doordat het een-na-laatste hoofdstuk – nummer vijfendertig – een stijlbreuk is met de rest van het boek. Anders dan in de andere genummerde hoofdstukken is hier ineens Fie de verteller en focalisator. Inmiddels is hun verhouding een schandaal geworden en is Olivier geroyeerd. Ze belt naar de voorzitter van de universitaire bestuursraad en dwingt hem ervoor te zorgen dat Olivier nog ergens een baan bij een universiteit kan krijgen. Bonnard sputtert tegen dat het te laat is, dat iedereen in de universitaire wereld hun namen al kent. Fie reageert: ‘Maak je geen zorgen. Ik neem een nieuwe naam’. Ze hangt op voordat ze zegt: ‘Mathilde.’ (Hofstede, 2014, p. 222)

### **De drie versies van Fie’s essay**

De toevoeging van de versies van Fie’s essay, in een ander lettertype bovendien dan de rest van het boek, zegt iets expliciets over de aard van deze teksten. Hierin wordt een academische gedachte over kunst ontplooid, waarop in de primaire tekst wordt gereflecteerd door respectievelijk Olivier – die het essay moet beoordelen – en Fie, die Oliviers aanwijzingen verwerkt. De wijze waarop de tekst afgezonderd wordt van de rest van het verhaal, thematiseert de blik van de onderzoeker (hier Fie) die met een zekere afstand boven de materie zweeft om tot een coherente gedachte over het studieobject te kunnen komen.

In de essays is Fie aan het woord als extradiëgetische verteller en focalisator. Het aspect van focalisatie wordt hier echter geïnterpreteerd doordat die van haar gestuurd wordt door Oliviers aanwijzingen op haar tekst. Bal (1997): ‘When there is text interference, narrator’s text and actor’s text are so closely related that a

distinction between de narrative levels can no longer be made' (p. 52) De essays zijn 'frame narratives': 'narrative texts in which at the second or third level a complete story is told'. (Bal, 1997, p. 52) Verschil met klassieke voorbeelden van dit soort teksten als *Duizend-en-een-nacht* is dat de verteller en focalisator hier ook in het eerste niveau van het verhaal bestaat, maar hier een totaal andere tekstvorm aanneemt om zichzelf uit te drukken.

### **De twee e-mails**

Hetzelfde gaat op voor de twee e-mails die Olivier aan zijn officiële vriendin Sylvie schrijft over de kwestie Sofie. De e-mails hebben net als de essays een ander lettertype en zijn ingebed in het verhaal. Hier wordt Olivier extra- en autodiëgetische verteller in een totaal andere tekstvorm dan die van het primaire verhaal.

De andere tekstsoort verleent extra betekenis. Olivier richt zich tot zijn vriendin, die hem steeds confronteert met het schandaal en zijn verontrustende gedrag. De lezer bekruipt het gevoel dat Olivier zijn geweten sust.

[...] als zo'n verhaal bij *Midsomer Murders* werd opgedist, zou je het toch nooit geloven? [...] Als je me maar een teken van leven geeft, en me laat weten of we voor deze zomer nog in Rome zullen zijn, eeuwige stad voor dito liefde. (Hofstede, 2014, p. 176)

Die boodschap staat in schril contrast met de conclusie van het verhaal, wanneer hij wegloupt met Fie. Door een andere tekstsoort te gebruiken wordt Oliviers dwaling vormtechnisch onderstreept en gethematiseerd.

## 1| Theoretisch kader

### Kunst in de moderne maatschappij

Waarom is het verlangen naar authenticiteit, waarachtigheid en esthetische puurheid zo opvallend in het licht van onze tijd? Benjamin (1936) begint *The Work of Art* met een citaat van de Franse schrijver en filosoof Paul Valéry: ‘We must expect great innovations to transform the entire technique of the arts, thereby affecting artistic invention itself and perhaps even bringing about an amazing change in our very notion of art.’ (eerste alinea) De vorm, of het medium, van een kunstwerk moet in het licht van de moderne tijd op een andere manier bekeken worden dan vóór de grote technologische ontwikkelingen van de vroege twintigste eeuw.

Benjamin, inhakend op Valéry’s idee, betoogt in zijn essay dat de aard van kunst, en hoe we daarover denken, fundamenteel is veranderd door de moderne mogelijkheden om kunstwerken te reproduceren. Hoewel er inmiddels bijna tachtig jaar verstreken zijn sinds de eerste publicatie van zijn essay, en de technologische ontwikkelingen sinds de jaren dertig de wereld nog radicaler veranderd hebben dan de Industriële Revolutie al deed, zijn Benjamins ideeën nog altijd toepasbaar en verhelderend.

#### 1|1 Het aura van de kunst

One might subsume the eliminated element in the term ‘aura’ and go on to say: that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art. This is a symptomatic process whose significance points beyond the realm of art. (Benjamin, 1936, para. 2)

Benjamin (1936) ziet een dialectiek in de positie van kunst in de context van haar technische reproduceerbaarheid. Dat houdt in dat hij enerzijds een verlies ziet aan wat hij het ‘aura’ van de kunst noemt; het magische, religieuze aspect dat kunst uniek en authentiek maakt. Dat wordt aangetast door de technologische ontwikkelingen die ervoor zorgen dat kunstwerken gereproduceerd kunnen worden. Zoals duidelijk wordt uit bovengenoemd citaat, heeft dat gevolgen die verder strekken dan alleen de kunst. Anderzijds ziet Benjamin (1936) ook dat kunst door reproduceerbaarheid veel toegankelijker wordt voor grotere groepen mensen.

Benjamin brengt het aura van de kunst in verband met de overweldigende sensitieve ervaring die de natuur teweeg kan brengen. ‘If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch.’ (Benjamin, 1936, para. 3) Dit beeld maakt het makkelijk om te begrijpen wat de sociale basis is van wat hij de teloorgang van het aura noemt. ‘[...] the desire of contemporary masses to bring things ‘closer’ spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction.’ (Benjamin, 1936, para. 3) De moderne mens wil unieke ervaringen dichterbij halen en herhaalbaar maken. Zelfs als daardoor de authenticiteit ervan in het geding komt.

Benjamin duidt de massificatie van kunst expliciet in politieke zin. De massa zoekt afleiding. Maar kunst vraagt concentratie van de toeschouwer. Dat levert een onvermijdelijk conflict op. Benjamins Frankfurter Schule-collega’s Theodor Adorno (1903-1969) en Max Horkheimer (1895–1973) werken een vergelijkbaar idee ook uit, maar in feite bestond dit fenomeen in de Oudheid al: de massa wordt koest gehouden door afleiding, zodat zij niet in opstand komt tegen het systeem dat hen uitbuit. Het aloude idee van brood en spelen.<sup>4</sup>

In *The Work of Art* gaat Benjamin in op de geschiedenis van de kunst en van menselijke zintuiglijke ervaring, die essentieel is bij de ervaring van kunst. Hij betoogt daarin dat de menselijke zintuiglijke waarneming niet alleen sociaal of psychologisch bepaald is, maar ook historisch.

During long periods of history, the mode of human sense perception changes with humanity’s entire mode of existence. The manner in which human sense perception is organized, the medium in which it is accomplished, is determined not only by nature but by historical circumstances as well.’ (Benjamin, 1936, para. 3)

Benjamin schrijft dit in de nasleep van de Eerste Wereldoorlog – waarin de mensheid op ongekende schaal de verschrikkingen had ervaren van moderne oorlogsvoering

---

<sup>4</sup> Dit is een politisering van de materie die voor mijn onderzoek naar kunstenaarschap in de moderne tijd minder relevant is. Ik wil namelijk vooral weten hoe er vandaag de dag in romans gezocht wordt naar waarachtigheid in kunst en wat dat zegt over de kunstenaarsfiguur die centraal staat in deze recente verhalen.



met al haar nieuwe technologische mogelijkheden – en in de vooravond van de Tweede Wereldoorlog. Bovendien werd de jaren dertig van de twintigste eeuw, net als onze huidige tijd, getekend door een economische crisis. Het is daarom wellicht niet verwonderlijk dat Benjamins theorie nog of weer bruikbaar is en dat vraagstukken die hiermee in verband kunnen worden gebracht nu impliciet opkomen in recente kunst en (kunstenaars)romans. Net als in de jaren dertig, hebben economische crisis, oorlog, oorlogsdreiging en politieke onzekerheid invloed op hoe de mens zich sociaal en psychologisch gezien voelt.

Hoe meer snelheid en technologische vooruitgang er is in de wereld, hoe sneller de menselijke zintuiglijke ervaring daarop moet inspelen, met verlies van uniciteit en authenticiteit als gevolg. Dat levert onzekerheid op, maar heeft ook voordelen. Benjamin bepleit, zoals gezegd, niet dat de pre-industriële tijd beter was, of dat traditie en authenticiteit verdwenen zijn. Hij houdt geen pleidooi voor pure, hoogstaande, op de elite gerichte Kunst, maar exploreert twee polen zonder definitief standpunt in te nemen voor een van beide. ‘This tradition itself is thoroughly alive and extremely changeable.’ (4) Traditie is niet verloren of onveranderbaar. Menselijke zintuiglijke ervaring en traditie veranderden altijd al. De mogelijkheden daartoe en de gevolgen ervan zijn nu alleen anders geworden.

Het hier en nu – en dus de echtheid – van het kunstwerk wordt altijd aangetast door technische reproductie. Een voorbeeld daarvan is de massificatie van Van Goghs beroemde schilderij met zonnebloemen erop. Doordat er miljarden paraplu’s, gummetjes en koelkastmagneten met die afbeelding op de markt zijn, kan gezegd worden dat het origineel niet langer hetzelfde ontzag opwekt bij de toeschouwer als voorheen. Door het aantasten van de duurzaamheid van het origineel, wordt ook haar historische getuigenis aangetast. Als die historische getuigenis wordt aangetast, wordt de autoriteit van een object aan het wankelen gebracht en komt ook haar authenticiteit en haar ‘aura’ in het geding. Het ‘aura’ verdwijnt en moet plaats maken voor een veelheid aan kopieën. ‘[This] lead[s] to a tremendous shattering of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and renewal of mankind.’ (Benjamin, 1936, para. 2)

Dit is een interessante gedachte in het licht van de huidige mogelijkheden tot reproductie. Benjamins ‘verbrijzeling van traditie’ heeft een nostalgische ondertoon die tekenend kan zijn voor de huidige tendensen die zichtbaar gemaakt kunnen worden. Vandaag de dag behoren niet alleen gummetjes, paraplu’s en stropdassen met

Van Goghs zonnebloemen erop tot de opties, maar kan elke bezoeker van het Van Gogh Museum met zijn/haar smartphone zelf een reproductie maken van het beroemde schilderij, het uploaden op social media en voorzien van #art of iets vergelijkbaars. Benjamin legt uit dat mechanische reproductie het kunstwerk losmaakt van haar afhankelijkheid van het ritueel. Sterker nog: ‘the work of art reproduced becomes the work of art designed for reproducibility’. (Benjamin, 1936, para. 4) Dat verandert de aard van kunst. Het is nu gericht op snelheid, directheid, in plaats van het rituele, religieuze. Hoewel dat een negatieve connotatie lijkt te hebben, heeft dat ook positieve kanten. Waar voorheen Van Goghs zonnebloemen en de esthetische ervaring die zij teweeg brengen bij de toeschouwer behouden bleven aan een relatief klein, vermogend publiek, kan nu bijna iedereen er toegang tot hebben.

Mogelijkheden tot reproductie zijn duizelingwekkend talrijker dan in Benjamins tijd, zoals blijkt uit mijn voorbeeld van Van Goghs zonnebloemen. Die ontwikkeling omarmen we omdat de (digitale) technologie van laptops, tablets en smartphones ons leven veel makkelijker en sneller maakt. Tegelijkertijd wordt er veelal over onze huidige tijd gezegd dat er een duidelijke tegenbeweging is waar te nemen, waarin we juist authentieke producten en ervaringen willen. Bijvoorbeeld door lokaal, biologisch geteeld, eerlijk voedsel te willen eten in plaats van vlees uit de bio-industrie, of spinazie die ingevlogen moet worden uit Azië. En dragen we liever fairtrade T-shirts van biologische katoen, in plaats van bulkproducten in elkaar gezet door kinderhanden in Bangladesh. Benjamins dialectiek is dus terug te vinden in onze huidige tijdsgeest. Enerzijds willen we authenticiteit en wantrouwen we de geïndustrialiseerde, reproduceerbare ervaring. Anderzijds willen we toegankelijkheid die door reproductie en technologie mogelijk gemaakt wordt en willen we daar de vruchten van plukken.

## 1|2 Het medium

Het is veelzeggend dat de specifieke romans die ik analyseer in dit onderzoek alle drie over beeldende kunst en beeldende kunstenaars gaan. Die sprong naar andere media – van literatuur naar schilderkunst, fotografie en film – is in het licht van versnelling, technologische ontwikkeling en digitalisering verklaarbaar. Benjamin: ‘Just as lithography virtually implied the illustrated newspaper, so did photography foreshadow the sound film.’ (Benjamin, 1936, para. 1) Het ene medium kondigt al een

nog nieuwer medium aan. ‘The history of every art form shows critical epochs in which a certain art form aspires to effects which could be fully obtained only with a changed technical standard, that is to say, in a new art form.’ (Benjamin, 1936, para. 14) Kortom: het procedé van media die elementen van andere media in zich opnemen is van alle tijden.

Benjamin ziet dat de ontwikkeling van de fotografie – en kort daarna de film – een enorme versnelling in het proces van reproduceerbaarheid betekende. ‘For the first time in the process of pictorial reproduction, photography freed the hand of the most important artistic functions which henceforth devolved only upon the eye looking into a lens.’ (Benjamin, 1936, para. 1) Het oog is nu belangrijker dan de hand: directheid en reproduceerbaarheid komen in de plaats van de ambachtelijkheid die in verband wordt gebracht met traditionele, tijdrovende, manuele arbeid. In recente kunstenaarsromans komt dit tot uiting. Hoewel Hofstedes personages vooral denken over schilderkunst en literatuur (oudere media) doen zij dit in de context van hun eigen moderne tijd. Weijers hoofdpersonage maakt foto-, film- en performancekunst. Hoewel Gipharts hoofdpersonage zelf schrijver is, remedieert hij de fotokunst van zijn vader.

Het vraagstuk wanneer een medium zichtbaar of juist onzichtbaar is, komt op. Wanneer valt het de toeschouwer op dat iets gemedieerd is? Jay David Bolter en Richard Grusin (2000) buigen zich over de invloed van digitale technologieën op esthetische en culturele principes. Dat is weer een sprong verder dan de mechanische technologieën waar Benjamin over schrijft. Zij onderzoeken hoe nieuwe media (internet, virtual reality, et cetera) elementen van hun voorgangers (schilderkunst, fotografie, film en televisie) in zich opnemen. De wijze waarop media bemiddelen tussen de toeschouwer en wat er gerepresenteerd wordt, noemen zij mediatie. In het digitale tijdperk vinden nieuwe visuele media oude(re) media als schilderkunst, fotografie, film en televisie opnieuw uit, maken er gebruik van en concurreren ermee. In hun theorie staan nieuwe media centraal. De romans die ik hier analyseer gaan over (relatief) oude media: schilderkunst, fotografie en film. Toch is hun theorie toepasbaar. Bolter en Grusin (2000) schrijven namelijk over het conflict tussen een verlangen naar directheid enerzijds en naar authenticiteit anderzijds en over (on)zichtbaarheid van elementen van het ene medium in een ander.

Ze noemen twee strategieën waarop remediatie (hoe media hergebruikt worden in nieuwere of andere media) plaatsvindt: transparante directheid en

hypermedialiteit. Dit gaat over de mate waarin de toeschouwer zich bewust is van het medium. Het medium zit altijd tussen de toeschouwer en het gerepresenteerde, maar kan in meerdere of mindere mate de aandacht op zichzelf vestigen. Bij transparante directheid wordt gepoogd een directe ervaring bij de toeschouwer teweeg te brengen, waarbij bewustzijn van de aanwezigheid van het medium verdwijnt. De moderne toeschouwer wil geen instantie tussen zichzelf en wat gerepresenteerd wordt, hij wil snelle en directe toegankelijkheid tot de inhoud. Bij hypermedialiteit gebeurt het tegenovergestelde: de nadruk wordt daar juist gelegd op de aanwezigheid van een medium.

Dat is interessant, omdat literatuur van oudsher gezien wordt als een medium dat bij uitstek de aandacht wil vestigen op het bestaan van dat medium: taal. Dat is het idee van *foregrounding*, zoals uitgelegd door Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney (2008): ‘het proces waarbij taal *als* taal op de voorgrond treedt en de aandacht op zichzelf, op zijn eigen materialiteit vestigt’. (p. 122) Literaire romans maken dus in wezen gebruik van hypermedialiteit; ze tonen een fascinatie door het medium zelf. Zij richten enerzijds de aandacht op hun eigen medium: taal, omdat het literatuur is. Maar tegelijkertijd kan er ook de aanwezigheid van de media schilderkunst, film en fotografie ter plaatse zijn.

Volgens Bolter en Grusin (2000) bevindt een medium zich altijd ergens op de scheidslijn van hypermedialiteit en transparante directheid. De drie boeken van Giphart (2015), Hofstede (2014) en Weijers (2014) maken gebruik van transparante directheid door een verhaal, literatuur, te zijn. Daarnaast is er ook sprake van hypermedialiteit doordat de boeken over andere kunstvormen gaan er daar impliciet elementen van opnemen. Dat is wat Bolter en Grusin (2000) de dubbele logica van remediatie noemen. Als Giphart, Weijers en Hofstede in hun boeken afbeeldingen van schilderijen, foto's of stills uit films zouden hebben opgenomen, zou er sprake zijn geweest van twee simultaan lopende hypermedialiteitsprocessen. Dat gebeurt echter niet. In deze boeken zijn schilderkunst, fotografie en film ondergeschikt aan het medium literatuur, doordat zij daarin opgenomen zijn. De beeldende kunst wordt hier gemedieerd via taal en daar dus in worden opgenomen.

Benjamin (1936) schrijft dat toeschouwers van schilderijen, in tegenstelling tot filmgangers, geabsorbeerd worden door het werk. Er vindt dus volgens de ideeën van Bolter en Grusin (2000) transparante directheid plaats. Het medium verdwijnt voor de toeschouwer van een schilderij. Dit gebeurt volgens Benjamin niet in film,

doordat de toeschouwer zich altijd bewust is van de technologie (camera's, cameramannen, belichting, decor) van dit medium. Bolter en Grusin (2000) gaan uiteraard in op Benjamins werk. Ze vinden dat Benjamin lijkt te suggereren dat mechanische reproductie reageert op een behoefte aan transparante directheid.

[...] removing the aura makes the work of art formally less mediated and psychologically more immediate. [...] Perhaps for Benjamin, the immediacy offered by film is the immediacy that we have identified as growing out of the fascination with media: the acknowledged experience of mediation.' (Bolter & Grusin, 2000, p. 74)

Ze leggen uit dat onze cultuur een tegenstrijdig verlangen heeft naar transparante directheid en tegelijk naar hypermedialiteit. Onze cultuur zou idealiter media willen uitwissen, omdat het tussen de toeschouwer en de beoogde sensorische ervaring instaat, onderwijl simultaan die media vermenigvuldigd worden door in een medium elementen van andere media op te nemen.

Als toeschouwer willen we zowel geabsorbeerd worden door het medium – zelf het gevoel hebben op een bergtop te staan, of in een veld vol bloemen – maar tegelijkertijd laten volgens Bolter en Grusin (en Benjamin) nieuwe noch oude media ons werkelijk alleen.

The work of art today seems to offer 'an aspect of reality which cannot be freed from mediation or remediation,' at the same time that new media seek to present us precisely with 'an aspect of reality which is free from all mediation.' Thus remediation does not destroy the aura of a work of art; instead it always refashions that aura in another media form.' (Bolter & Grusin, 2000, p. 75)

Diezelfde dialectiek is gaande in de romans van Giphart (2015), Hofstede (2014) en Weijers (2014). Het vraagstuk in hoeverre een toeschouwer mee kan gaan of tegengehouden wordt door een medium, is uitgebreid onderzocht door Linda Hutcheon (1980). Daarover meer in het volgende hoofdstuk.

### 1|3 De roman als medium

[...] de kunst van het vertellen [is] een aflopende zaak [...] Het is alsof ons een talent ontnomen is dat ons meest onvervreembare bezit leek. De gave namelijk om ervaringen uit te wisselen. Een oorzaak voor dit

verschijnsel ligt voor de hand: de ervaring is in waarde gedaald.’  
(Benjamin, 1936, para. 1)

Benjamin ziet de oorzaak daarvan in morele veranderingen die in gang gezet werden na de Eerste Wereldoorlog. Zoals eerder gezegd, kwamen de mensen daarvan met stomheid geslagen terug. ‘Niet rijker – maar armer aan meedeelbare ervaring.’ (Benjamin, 1936, para. 1)

De vertelling, zoals die traditioneel gezien een plaats innam in de wereld en de maatschappij, is niet langer gangbaar. Benjamin (1936) bedoelt daarmee ‘oerverhalen’ als sprookjes, mythes en sagen die de mensen iets essentieels en abstracts vertelden over waarden in het leven. Vertelkunst was oorspronkelijk een ambacht – verbonden met agrarische, maritieme en vervolgens stedelijke samenlevingen – die er niet op gericht was om pure ‘feitelijkheid’ van een zaak over te brengen aan de toehoorder. Zoals wel het geval is bij informatie of een verslag. ‘De stof [van vertellingen] wordt in het leven van de verteller opgenomen, zodat ze als ervaring aan de toehoorders kan worden overgedragen.’ (Benjamin, 1936, para. 9) Benjamin (1936) ziet die kunst verdwijnen als bijverschijnsel van ‘sekuliere historische produktiekrachten’. (para. 4)

Ook hier gebruikte Benjamin weer zijn dialectische methode. Net als bij het bredere perspectief op kunst dat hij biedt in *The Work of Art* benadrukt hij dat dit niets nieuws is, maar een proces dat al langere tijd gaande is. Ook schrijft hij, en dit is wederom essentieel voor zijn dialectiek:

[...] het zou volstrekt onzinnig zijn om daarin louter een ‘teken van verval’, laat staan een ‘hedendaags’ verschijnsel te willen zien. [...] geleidelijk aan wordt de vertelling losgemaakt uit de omgangstaal en tegelijkertijd wordt een nieuwe schoonheid waarneembaar in datgene wat verdwijnt’. (Benjamin, 1936, para. 4)

Het verdwijnen van een oervorm van de vertelling is dus niet louter negatief en er wordt in het licht van nieuwere vertelvormen een nieuwe schoonheid mogelijk gemaakt.

De vertelling verdween met de komst van de roman. Waar in de vertelling ‘de moraal van het verhaal’ centraal stond, gaat de roman over ‘de zin van het leven’. Benjamin (1936): ‘met deze leuzen staan roman en vertelling tegenover elkaar, en daaraan valt af te lezen welke verschillende plaats deze kunstvormen in de geschiedenis innemen.’ (para. 14) De roman gaat over geïndividualiseerde problemen,

in plaats van een morele les te leren die toepasbaar is op allerlei problemen en situaties. De vraag naar de zin van het leven, waarnaar gezocht wordt in de roman, ‘geeft duidelijk uitdrukking aan de radeloosheid waarmee de lezer juist bij dit opgetekende leven wordt gekonfronteerd’. (Benjamin, 1936, para. 14)

De roman is in deze visie een momentopname, die over geïndividualiseerde problemen gaat. Recente kunstenaarsromans kunnen worden gezien als laboratoria waarin dit probleem wordt onderzocht. Het is veelzeggend dat vertelkunst wordt ingezet om onderzoek te kunnen doen naar kunst. Zij zoeken niet alleen naar de plaats van beeldende kunst in de huidige maatschappij, maar ook naar wat vertelkunst voor rol kan spelen. Benjamin ziet het belang van de roman niet zozeer in de mogelijkheid dat het ons een:

wellicht leerzaam bedoelde beschrijving van andermans lotgevallen geeft, maar doordat dit leven van onbekenden door een dusdanig vuur verteerd wordt dat het ons de warmte verschaft die ons in het eigen leven nimmer vergund wordt. Wat de lezer in de roman aantrekt is de hoop, dat hij zijn verkilde leven zal kunnen warmen aan een dood waarover hij leest. (Benjamin, 1936, para. 15)

In het moderne leven kan de geïndividualiseerde mens eenzaam worden en een wanhoop vinden die in pre-industriële tijden anders opgevangen werd – door universele vertellingen bijvoorbeeld. ‘Zo gezien behoort de verteller tot de leermeesters en wijze mannen. Hij weet raad – niet zoals het spreekwoord: voor sommige gevallen, maar zoals de wijze: voor vele gevallen.’ (Benjamin, 1936, para. 19) De roman biedt de wanhopende moderne mens warmte, omdat we ons erin kunnen spiegelen aan andermans wanhoop. Het zijn geïndividualiseerde levenslessen, in plaats van een universele, maar niet minder waardevol. In de moderne, geïndividualiseerde maatschappij biedt de roman de mogelijkheid tot hoop. Wellicht is dat de essentie van de roman: een patstelling waarin het leven de verantwoordelijkheid is van het individu zelf, maar tegelijkertijd onmogelijk is te dragen zonder spiegeling aan anderen.

## 2| Kunstenaarschap

### Oorspronkelijkheid en zelfreflectie

Benjamin constateert in *The Work of Art* dat er een groot verlangen is naar het moment waarop kunst direct ervaren kan worden, als er dus geen afstand is tussen leven en kunst. Wie het aura van het kunstwerk ondergaat, vergeet dat hij naar een geconstrueerd medium kijkt en ondergaat zintuigelijk de essentie van het kunstwerk. Een soortgelijk proces is gaande met de verteller. In oorsprong gaat het hele leven op in de vertelling. Tussen deze samensmelting met kunst staan de techniek, de mogelijkheid van reproductie.

In deze romans, zo zal blijken, zijn alle hoofdpersonen op zoek naar een manier om kunst en leven weer in elkaar te laten overgaan, om te ‘verdwijnen’ zelfs in de kunst. De eenentwintigste-eeuwse technologie is daarbij opvallend afwezig: het draait in deze romans om een klassieke kunstopvatting, met een klassiek kunstenaarsbeeld. De ‘technische reproduceerbaarheid in het digitale tijdperk’ wordt dus niet gethematiseerd: deze wordt zelfs geheel verzwegen. In plaats daarvan lijken de personages vooral door een zoektocht naar ‘het aura’ van de kunst gegrepen, door een zoektocht naar wat de essentie ervan is.

Dat gaat hand in hand met een romantisch beeld van de kunstenaar: de kunstenaar als degene die de oorsprong van de kunst wil achterhalen. Dat streven naar het zuivere begin is ook streven naar een moment waarop leven en kunst niet meer wezenlijk van elkaar te onderscheiden zijn. Het gaat dus inderdaad niet om samenvallen met het kunstenaarschap maar met de kunst. Maar dat veronderstelt een leven waarin de kunst direct geïntegreerd is – en dus niet mediaal op een afstand staat.

In dit hoofdstuk benader ik *De hemel boven Parijs* (2014), *Harem* (2015) en *De consequenties* (2014) vanuit Bals (1997) idee dat er in een vertelling bewust geformuleerde ideeën zitten en daaronder een ideologische laag. Hier onderzoek ik op beide niveaus hoe in deze vertellingen kunstenaarschap verbeeld wordt, aan de hand van twee centrale kernpunten: oorspronkelijkheid en zelfreflectie.

### 2|1 Oorspronkelijk kunstenaarschap

In de boeken vind ik sporen terug van een romantisch kunstenaarsbeeld: dat van de gekwelde bohemien voor wie de kunstenaarspraktijk geen keuze is maar een



noodzakelijke bezigheid die het hele bestaan en wezen bepaalt. Deze romantische, ‘ware’ kunstenaar kan niet anders dan kunst maken. Soms is dat beeld in deze boeken duidelijk, maar vaak wordt het juist bekritiseerd of is er een ambivalente houding. Benjamins (1936) aura theoretiseert het element van het kunstwerk dat haar essentie weergeeft: datgene wat maakt dat het kunst *is*. Op dezelfde manier kan naar de maker van het werk gekeken worden. Het idee van de romantische kunstenaar impliceert een bijna magisch persoonlijkheidselement – dat in verband kan worden gebracht met het genie, muzen, inspiratie en het bovennatuurlijke – dat iemand een ware, *oorspronkelijke* artiest maakt, in wiens leven kunst geïntegreerd is. Een kenmerk dat sommige mensen bezitten en andere simpelweg niet. Hier krijgt Benjamins (1936) aura een tweede laag: dit is wat ik het kunstenaarsaura zal noemen.

De personages in *De consequenties* (2014), *Harem* (2015) en *De hemel boven Parijs* (2014) voeren voortdurend een dialoog met zichzelf, met (hun eigen of andermans) kunst en met de wereld over wat het betekent om kunstenaar te zijn en wat de plaats van kunst is in de wereld. In wat volgt onderzoek ik welke visies op oorspronkelijk kunstenaarschap in deze boeken worden gerepresenteerd.

### **Weijers: de kunstenaarsparadox**

*De consequenties* (2014) is een personaal vertelde roman waarin de hoofdpersoon, fotografe en performancekunstenaar Minnie Panis, voortdurend reflecteert op haar eigen kunstenaarschap. Laurens Ham (2015) schrijft over de Nederlandse auteur Carry van Bruggen (1881-1932). Het hoofdpersoon uit diens boek *Uit het leven van een denkende vrouw* (1920), Marianne, vertoont veel overeenkomsten met Minnie. Net als Minnie voldoet zij niet aan de maatschappelijke norm. Ham (2015) legt uit dat Marianne, zelfs als ze al jaren een onbetwistbare positie als ‘denkende schrijver’ heeft, is gevangen in een maatschappelijk stereotype: dat van vrouw met mannelijk intellect (geen compliment). Mariannes positie is niet alleen tragisch, maar uiteindelijk juist ook begerenswaardig. ‘Ze houdt haar rug recht. [...] Het mag voor haar persoonlijk dan zwaar zijn, maar Marianne is met haar uitzonderingspositie ook hét voorbeeld van een auteur die dankzij haar individualistische positionering een zekere autoriteit kan verwerven.’ (Ham, 2015, p. 187) Dat is de paradox: ze zit als auteur tegen haar wil in een sociaal construct opgesloten, maar datzelfde construct verleent haar een zekere autoriteitspositie van waaruit ze haar boeken kan schrijven.

Dezelfde paradox bestaat in Minnies identiteit als kunstenaar.

De waarheid was dat Minnie niet zozeer samenviel met haar kunstenaarschap als wel met haar kunst: met de dingen die ze maakte, de dingen die kwamen te bestaan als kunst omdat ze anders geen bestaansrecht zouden hebben. Het kunstenaarschap was Minnies paspoort, een persoonsbewijs dat haar een plaats gaf in een wereld waarin alles gelegitimeerd diende te worden. (Weijers, 2014, p. 24)

Minnie valt samen met haar kunst, maar identificeert zich niet met het sociaal-maatschappelijke kunstenaarsidee. De maatschappij en de kunstkritiek categoriseren haar. Paradoxaal genoeg wordt haar verzet daartegen juist gezien als hét bewijs dat zij kunstenaar pur sang is. Haar houding bevestigt het romantische kunstenaarsbeeld van ongrijpbare, authentieke buitenstaander. Vlak na haar afstuderen zei Minnie tegen een interviewer dat ze kunstenaar was omdat men haar zo noemde.

‘Kunstenaar tegen wil en dank,’ luidde de kop. Daaronder een grofkorrelig portret dat haar gezicht terugbracht tot een schets in zwart-wit, een kop als een zwerfkei, ruw, trots en verstoken van iedere vorm van opsmuk. Het leek haar een beetje overdreven, zo stellig had ze het nu ook weer niet bedoeld, maar haar agent had haar juichend opgebeld. ‘This is it, baby! Dit wordt je doorbraak. Een kunstenaar die geen kunstenaar wil zijn, dat is godverdomme briljant.’ (Weijers, 2014, p. 22)

De media plakken Minnie hier een label op, waar ze zich moeizaam toe verhoudt. Ze bedoelde het zo stellig niet, ze wil wel degelijk kunst maken, maar vindt het wereldje er omheen verbazingwekkend geconstrueerd. ‘“Kunstenaartje spelen,” noemde ze het als anderen dit deden. Ze had er een hekel aan, dat gekoketteer met ellende, en nu hoorde ze zichzelf precies zo praten.’ (Weijers, 2014, p. 54) Haar houding ten opzichte van kunstenaarschap is ambivalent.

Toch probeert Minnie tot op zekere hoogte mee te gaan in wat er van haar verlangd wordt. Ze heeft een agent, die bij haar eerste expositie op haar afstevent en zegt dat haar werk wel aardig is maar haar houding waardeloos. Hij zegt dat ze zich verontschuldigt voor haar werk en ze moet hem daarin gelijk geven. ‘Dat is wat ik bedoel. Luister. Jij hebt mij nodig. Dit kan wel wat worden. Nu even rechtop gaan staan en doen alsof je een, wat is het, *decolonised image* hebt gemaakt, oké?’ (Weijers, 2014, p. 23)

Hoe aanstellerig en gemaakt Minnie de kunstwereld ook vindt, ze ontkomt er niet aan als ze er haar plaats niet kwijt wil raken. Het kunstenaarschap is hier een legitimatie voor een bepaalde manier van leven, die anders wellicht als (te) afwijkend gezien zou worden. Iets wat haar aangereikt is door anderen, ‘de pashouders van de academies, de instituten, de stichtingen, de fondsen, de kunstbijlagen, de talkshows, de musea, de galleries, de vernissages, de tijdschriften, de bedrijfscollectie’ (Weijers, 2014, p. 24), die zelf op hun beurt ook in een bepaald keurslijf van betekenisgeving en identificeerbaarheid zitten. Net als Marianne, verkrijgt Minnie paradoxaal genoeg door het haar opgelegde stereotype uiteindelijk wel de autoriteit om de dingen te maken ‘die kwamen te bestaan als kunst omdat ze anders geen bestaansrecht zouden hebben.’ (Weijers, 2014, p. 24)

### **Giphart: afwezigheid versus aanwezigheid**

In *Harem* (2015) treedt de twintigjarige Liam op als alwetende verteller en focalisator. Hij vertelt in de ik-vorm, maar verdwijnt bij langere anekdotes af en toe naar de achtergrond. Dan vindt vertelling in de derde persoon plaats. Zijn alwetendheid wordt problematisch doordat hij het levensverhaal van zijn vader – de wereldberoemde fotograaf Mac Hope – opschrijft, gebaseerd op wat daarover bewaard is gebleven, maar daarbij veel invult wat hij realistisch gezien niet zou kunnen weten. Dit probleem van onbetrouwbaarheid wordt in het begin van het boek opgelost door een disclaimer. Liam belooft alles zo eerlijk en waarheidsgetrouw mogelijk te vertellen, maar dat ze daarnaast ‘zonder misplaatste gêne zal invullen met wat ik me voorstel dat er gebeurd kan zijn. Dit is ook mijn verhaal.’ (Giphart, 2015, p. 10)

Recensent Dries Muus (2015) noemt Liam een onkarakteristieke twintiger: ‘Liam vertelt namelijk liever over zijn omgeving dan over zichzelf.’ (tweede alinea) Dat is inderdaad veelzeggend. Liam vertelt dat hij al eerder een debuutroman ‘heel pathetisch’ (Giphart, 2015, p. 8) achterliet in de trein, in de hoop dat iemand het zou vinden en er onder eigen naam valselijk wereldberoemd mee zou worden. ‘Een literaire koekoek wil ik zijn.’ (Giphart, 2015, p. 9) De stilte zoeken, geen maatschappelijke waardering en erkenning voor zijn werk en wezen verwachten of willen: hier kondigt zich de kunstenaarsparadox aan die ook bij Weijers te zien is. Liam is alleen nog niet gedebuteerd en heeft officieel het maatschappelijke construct ‘kunstenaar’ nog niet opgedrukt gekregen.

Anders is het kunstenaarschap van Mac. Hij en zijn vrienden worden neergezet als flamboyante *socialites*, extraverte excentriekelingen die als kunstenaar uitgesproken aanwezig zijn om hun bestaansrecht op te eisen. Hij leeft met drie vrouwen samen en heeft met twee van hen kinderen. In de vertelling wordt duidelijk dat de media hun commune-achtige Rock-'n-roll-levensstijl opblazen en uit verband rukken. In een tabloid de kop 'Fotograaf met zijn harem'. Mac en zijn 'harem' lachen daar hartelijk om. Liam echter windt zich erover op.

Karikaturale praatjes over hippies, over een commune waarin iedereen voortdurend naakt was en alles alleen om seks zou draaien. [...] Voor de kinderen was het het ergste, las ik ergens: wij liepen er vrij rond tussen losgeslagen hedonistische seksbeluste post-punkers. Mac grinnikte toen ik hem dat artikel liet zien. 'Ik kan het niet ontkennen,' zei hij. Dat had hij makkelijk gekund. (Giphart, 2015, p. 334, 335)

Het label dat de maatschappij Mac opplakt klopt niet en dat is in lijn met de andere kunstenaars in *De consequenties* (2014) en in *De hemel boven Parijs* (2014). Maar, anders dan zijn zoon en dan Minnie, staat Mac er minder mee op gespannen voet. Hij geniet er tot op zekere hoogte zelfs van.

Het contrast tussen het kunstenaarschap van vader en zoon wordt duidelijk in de dialogen die ze er samen over voeren. Op een gegeven moment vraagt Liam Mac waarom hij zelf nooit gefotografeerd wil worden. Hij legt uit dat foto's een waarde aan personen en objecten toekennen die niet altijd terecht hoeft te zijn.

'En het is ook omdat ik een geboren buitenstaander ben. Fotografen zijn altijd toeschouwers, wij kijken toe, zijn de onbekenden buiten beeld. Wantrouw de fotograaf die zelf in beeld wil.'

'Zou dat ook voor schrijvers gelden? Wantrouw de schrijvers die graag over zichzelf schrijven?'

'En daarom schrijf jij over mij?'

'En over alle anderen.' (Giphart, 2015, p. 255)

Mac zegt een toeschouwer te zijn, een ware buitenstaander; dat is een van de belangrijkste eigenschappen van een romantische kunstenaar. Het romantische kunstenaarschap gaat immers uit van een antiburgerlijke houding, de kunstenaar is degene die de burgerij een spiegel voorhoudt en die in contact staat met een hogere spirituele wereld. Maar ondanks deze 'buitenmaatschappelijke' positie wordt de kunstenaar, via de kunstenaarscultus, juist ingekapseld in verwachtingen van de

samenleving en tot een verkoopbaar cliché gemaakt. In die zin is Macs buitenstaanderschap anders dan dat van Weijers' (2014) Minnie en van dat van zijn zoon Liam. Waar Minnie wil verdwijnen in haar kunst en waar Liam niet over zichzelf wil schrijven, stort Mac zich juist volledig in de kunstenaarswereld en verzet zich niet tegen de persoonlijkheidscultus die ermee verbonden is.

Liams moeder, Freja, zegt in het begin van de vertelling dat ze denkt dat het voor een schrijver beter is om eerst levenservaring op te doen. Liam antwoordt daarop: ‘Verdomme mamma, denk je niet dat ik al voldoende heb meegemaakt in die Melkerij<sup>5</sup> van ons? Ik ben toe aan een leven zonder levenservaringen. Daarom wil ik schrijven, om maar vooral niets meer mee te maken.’ (Giphart, 2015, p. 8) De zoon realiseert zijn eigen kunstenaarschap door dat van zijn vader te bestuderen, zich eraan te spiegelen en een andere variant te bedenken. Iets vergelijkbaars gebeurt in *De hemel boven Parijs* (2014) Daarin spiegelt Fie zich aan het kunstenaarschap van anderen om een manier van leven vorm te kunnen geven waarin zijzelf op de achtergrond kan verdwijnen.

### **Hofstede: blikseminslag**

Kunstenaarschap als thema wordt in *De hemel boven Parijs* anders uitgewerkt, omdat de personages zelf geen kunst maken maar als hoogleraar en studente kunstgeschiedenis over kunst nadenken. Zoals gezegd in de methodologie, wisselen de vertelinstantie en focalisatie tussen Olivier en Fie. Zij gaan samen een dialoog aan over de kunst en het kunstenaarschap van onder meer Cézanne en Rauschenberg. Uiteindelijk is dat een onderzoek naar grotere thema's als eenzaamheid, liefde en (hoe te) leven. De vertelling geeft daardoor in eerste plaats een mensbeeld en levensvisie weer, waarvan kunst- en zelfonderzoek een essentieel onderdeel is.

Het motto van *De hemel boven Parijs* (2014) bestaat uit dichtregels van de Nederlandse dichter Hanny Michaelis:

---

<sup>5</sup> De Melkerij is een oude melkfabriek waarin Mac en zijn kunstenaarsvrienden wonen en werken. Ze hebben er onder andere ateliers, een fotostudio, een doka, een opnamestudio en een grote gezamenlijke keuken. Op de achterflap van *Harem* (2015) wordt de Melkerij een ‘‘Factory’-achtig huis’ genoemd. The Factory was de legendarische studio van Andy Warhol, in het New York van de jaren zestig, zeventig en tachtig.

Met de jaren  
 moet er veel worden weggegooid.  
 De gedachte bijvoorbeeld  
 dat geluk mild is en duurzaam  
 iets als een zuidelijk klimaat  
 in plaats van een blikseminslag  
 die levenslang gekoesterde  
 littekens achterlaat. (p. 5)

Dit formele kenmerk van Hofstedes (2014) vertelling kan betrekking hebben op Olivier en de schok die hij voelt als hij Fie voor het eerst ziet. Maar ook is het veelzeggend voor wat het personage Fie drijft. Michaelis' woorden zeggen dat een mens moet accepteren dat waarachtig geluk niet kalm of veilig is, maar plotseling in alle heftigheid inslaat en vervolgens verdwijnt; je gewond achterlatend met niets dan de herinnering aan het geluk dat je eens bezat.

Fie lijkt zich daar tegen te willen beschermen maar is er tegelijkertijd onbedwingbaar door aangetrokken. Ze voelt zich in Parijs opgesloten. Ze is een buitenstaander; letterlijk, doordat ze als uitwisselingsstudente niet echt bij haar Franse medestudenten hoort. Daarbij is Fie een figuur die zich – net als Liam en Minnie – bezighoudt met zichtbaarheid en onzichtbaarheid. Ze is in conflict met zichzelf door een verlangen naar enerzijds veiligheid en voorspelbaarheid. Zo koopt ze geen films waarvan ze denkt dat ze goed zijn, maar alleen degenen die goed eindigen en niet in haar hoofd blijven hangen. ‘Ze herinnerde zich de films waar ze dagenlang niet uit kwam. Een misselijk gevoel was het, alsof ze zich had volgepropt met eten dat ze niet verteerde.’ (Hofstede, 2014, p. 62) Anderzijds wil ze uit die veilige sleur losbreken en zoekt daar manieren voor.

In de drie versies van haar essay zet zij haar ideeën over kunstenaarschap uiteen. De studente ziet in modern kunstenaarschap deze gemene deler: een zoektocht naar perfectie is gedoemd te mislukken en daarmee vernietigt de kunstenaar zijn werk en niet zelden ook zichzelf. Het modern kunstenaarschap is het kunstenaarschap vanaf de romantiek: de literatoren en beeldend kunstenaars waar Fie over essayeert en Olivier over doceert lopen van Balzac tot Hemmingway. Waar Fie zich over buigt, is een typisch romantisch probleem: de kunst buigt zich over haar eigen oorsprong. Kunst is geen afgeleide meer van een religieuze opvatting, maar ontstaat uit de verbeelding, uit het niet – en dreigt daar ook telkens weer in te verdwijnen.

Dat impliceert dat het kunstenaarschap onherroepelijk verbonden is met het slagen van het kunstwerk dat de kunstenaar maakt. Om perfectie te kunnen bereiken, moet de kunstenaar alles geven. Maar wat als dat niet genoeg is? De implicatie daarvan is dat oorspronkelijk kunstenaarschap, in ieder geval van moderne kunstenaars, getekend wordt door het gevaar te verdwijnen in een poging tot op de oorspronkelijke bodem van het ‘zelf’ te komen. Fie’s kunstenaarsbeeld wordt gespiegeld in haar eigen worsteling tussen op een afstand blijven en reflecteren over het leven versus in het diepe springen – met het risico jezelf te verliezen.

Fie zoekt toenadering tot Olivier, die zijn eigen agenda heeft om het meisje te willen helpen. Olivier bevestigt haar academische bevindingen over het kunstenaarschap, is er zelfs door verrast, en helpt haar haar ideeën aan te scherpen en te nuanceren. Olivier is zoals gezegd gefascineerd door Fie, doordat ze sprekend lijkt op een oude geliefde van hem. Hij vindt het opvallend dat ze op papier zo radicaal is en in werkelijkheid zo stilletjes en terughoudend. Hier ontstaat het gevaar. Hij probeert haar uit de kast te lokken.

‘Heb je nooit eens zin om erin te duiken?’ Hij flapte het eruit.

‘In de rivier?’ vroeg ze.

‘Nee, in de stad.’

‘Ik ben toch in de stad.’

‘Ja, maar heb je nooit zin om er echt in te duiken, en mee te doen aan feesten, uitstapjes, de avonden, de cafés... de stad, quoi.’

Ze haalde haar schouders op.

‘Het is geen museum. Je mag de dingen aanraken.’

Ze zweeg. Misschien was hij te ver gegaan. (Hofstede, 2014, p. 70)

Niet veel later reflecteert Fie daarop: ‘In zijn zware stem klonk het zo vanzelfsprekend: je moest gewoon iets dŭrven. Dat zei de man die blind de weg wist.’ (Hofstede, 2014, p. 79)

Hoewel Fie de voorzichtigheid zelve lijkt te zijn, blijkt gewond raken ook bij haar zoektocht onvermijdelijk. Olivier respecteert haar grenzen niet doordat hij gefascineerd is door haar en haar ideeën. Dat komt in eerste instantie voort uit nostalgie, door de unheimische gelijkenis met zijn vroegere geliefde Mathilde. Maar hij herkent daarnaast iets in haar zoektocht naar persoonlijke romantische oorspronkelijkheid. Hun interactie zorgt ervoor dat Fie haar identiteit uiteindelijk verliest, net als de kunstenaars die ze bewondert en bestudeert.

De roman presenteert het probleem van Fie als een algemeen probleem: hoe zit het met de relatie tussen kunst en leven? Maar je zou het thema van de ‘verdwijning’ ook gegenderd kunnen lezen. Fie verdwijnt met haar persoonlijkheid in het leven van een ander, terwijl de, uitsluitend mannelijke kunstenaars die ze bestudeert (Rauschenberg, Cézanne, De Kooning, Henry James et cetera), nadenken over het punt waarop de kunst in zichzelf verdwijnt. Verdwijnen als persoonlijkheid of je kunstwerk uitvlakken, zijn twee verschillende dingen. Meer daarover en over de onvermijdelijke gendervraagstukken die in deze klassieke mentor-leerlingverhouding opkomen in het volgende hoofdstuk.

## 2|2 Zelfreflectie

De personages in de boeken van Giphart (2015), Weijers (2014) en Hofstede (2014) onderzoeken en manipuleren de realiteit om te zien wat kunst is en betekent. Dat onderzoek onthult steeds iets over de personages zelf. Hierboven analyseerde ik hun verhouding tot kunstenaarschap. Hier ga ik dieper in op hun relatie tot het kunstwerk zelf.

Linda Hutcheon (1980) schrijft over de mate waarin een toeschouwer mee kan gaan in of tegen gehouden wordt door een medium. Ze schrijft over ‘narcistische narratieven’: ‘There are texts which are [...] diegetically self-aware, that is, conscious of their own narrative processes.’ (23) Dit soort metafictie werkt vervreemdend doordat de aandacht gevestigd wordt op formele elementen waaraan de lezer gewend is geraakt (en dus niet meer ziet). ‘Through his recognition of the backgrounded material, new demands for attention and active involvement are brought to bear on the act of reading.’ (Hutcheon, 1980, p. 24)

Dit verwijst naar remediatie. Elementen die van het ene kunstwerk in de context van een ander worden geplaatst, zijn zowel hetzelfde als anders. Het werk van andere kunstenaars speelt in de romans die ik hier analyseer een grote rol. Hutcheon (1980) volgend, verkrijgen remediaties nieuwe betekenis, maar behouden hun eerdere betekenis ook. Een tekst kan zelfbewust haar eigen creatieve processen presenteren, maar het kan ook gedaan worden om een specifiek beroep te doen op de lezer: ‘a demand for recognition of a new code, for a more open reading that entails a parodic synthesis of back- and fore-grounded elements.’ (Hutcheon, 1980, p. 25) De lezers’ taak is die verschillende lagen en elementen te herkennen.



### Hofstede: het witte papier

In *De hemel boven Parijs* (2014) onderzoekt Fie in haar essays voor Olivier de spanning tussen de kunstenaar en zijn/haar kunstwerk. Dat laat een parallel zien met Giphart (2015). *Harem* (2015) gaat ook over de eigen positie verkennen ten opzichte van de Grote Kunstenaar met een al gevestigde naam. In de eerste versie schrijft Fie over de Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg (1925-2008):

Hij raapte zijn moed bijeen en vroeg een oudere en reeds beroemde kunstenaar, De Kooning, of hij een tekening van hem mocht hebben. Die zou hij vervolgens helemaal uitgummen. De Kooning gaf hem een tekening gemaakt met krijt, inkt, en houtskool, en Rauschenberg was bijna twee maanden bezig om het vel papier weer leeg te maken. Hier en daar zie je nog een vage schaduw op het witte vel, met daaronder de titel: Erased De Kooning Drawing. In plaats van almaar door te werken zoals Frenhofer, werkte Rauschenberg de andere kant op: terug in de tijd, tot het moment waarop de tekening begon; terug tot het moment waarop het idee van de kunstenaar nog onbedorven was, en het vel onaangeraakt. Het moment waarop Frenhofers meesterwerk nog mogelijk was. (Hofstede, 2014, p. 48)

Rauschenberg probeert in *Erased De Kooning Drawing* te achterhalen wat de essentie van een meesterwerk is. Hij wil terug naar ‘het idee’ van de tekening, voordat het verpest kan worden door de onmacht van de kunstenaar.

In haar derde essay omschrijft Fie hetzelfde verschijnsel aan de hand van Henry James’ roman *The Madonna of the Future* (1873). De schilder Theobald besteedde decennia aan het bestuderen van de mooiste vrouw van Italië, tot een jonge kunstenaar hem erop wijst dat hij te lang heeft gewacht: de vrouw is oud geworden en het doek dat zijn meesterwerk had moeten worden is nog altijd leeg. Ook de schilder Cézanne liet zijn doeken vaak onvoltooid, schrijft Fie. ‘Hij had van Frenhofer geleerd dat dat de enige mogelijkheid was om de vogel te laten vliegen en het doek leeg te laten. Zolang het kunstwerk niet af was, was er tenminste de belofte nog.’ (Hofstede, 2014, p. 48)

Olivier vindt haar essay interessant, maar vindt dat ze geen oplossing biedt. Hij vraagt haar wat Cézanne probeerde te zien als hij urenlang ingespannen naar een mand appels staarde. Hij stelt zich voor dat de schilder op zoek was naar het ding zelf,

ontdaan van ideeën en interpretaties, slechts een warboel van vormen waaraan we geen concept plakken.

Fie keek hem nadenkend aan. ‘Zoiets bedoelde ik. Daarom zijn zijn schilderijen toch onaf.’

‘Het gaat er niet om dat ze onaf zijn. Het gaat erom dat Cézanne teruggaat naar het ding alleen, en de afzonderlijke kleuren en vlakken probeert te zien waaruit dat ding bestond vóór het een appel of een landschap werd. Alsof hij het meel, ei, zout en suiker probeert te proeven in een cake, nadat alle ingrediënten allang tot één gebak zijn gekneed. Hij geeft ons die ingrediënten; we moeten er zelf iets van maken.’

‘Hij schildert ‘de kern van de vorm’, zoals Frenhofer zei. En wij voegen het idee toe.’

‘Precies! En plotseling hebben we toch nog een mand met appels voor ons. Half verf, half fantasie.’ (Hofstede, 2014, p. 69)

Volgens Olivier en Fie is voor kunstenaars als Cézanne het idee van een mand met appels puurder, esthetischer en waarachtiger dan een directe representatie daarvan. Het lege doek, het witte papier, het onafgemaakte schilderij: het zijn allemaal representaties van de soms moeizame dialoog tussen de kunstenaar en zijn/haar werk.

Er ontstaat een parallel met Fie. Zij zoekt naar een manier om waarachtiger, voller en authentiek te leven. Haar essays thematiseren dit niet alleen door hun onderwerp, maar ook doordat ze die voortdurend herschrijft. ‘Fie keek naar het stuk dat ze geschreven had en drukte op backspace. De cursor at de woorden weg. Een draad-sculptuur uit leegte? Een zwakgebod was het, een kunstwerk van niets.’ (Hofstede, 2014, p. 79) Hardvochtig wist ze haar eigen woorden keer op keer uit, in een poging om haar idee te perfectioneren.

### **Weijers: de vis in het water**

Opvallend genoeg komt in *De consequenties* (2014) vrijwel hetzelfde concept terug. In het midden van het boek is in een ander lettertype een sectie toegevoegd waarin over de Nederlandse kunstenaar en cultfiguur Bas Jan Ader verteld wordt, ‘All is falling’ genaamd. De parallel met Hofstedes roman gaat verder dan alleen vormtechnisch.

1960. We zien Bas Jan aan de kunstnijverheidsschool in Amsterdam, achttien jaar oud, blond haar, blauwe ogen. Een mooie jongen. Hij draagt een vel papier bij zich, verder niets. Elke tekening die hij moet maken maakt hij op dat vel. Hij gumt de tekening uit, maakt een nieuwe, gumt weer, maakt weer een nieuwe, gumt weer, gumt weer, gumt weer. Aan het einde van het jaar heeft hij geen ander werk dan dat poreuze vel papier, zo dun dat je er dwars doorheen kunt kijken. (Weijers 2014, p. 148, 149)

Ook Ader wist zijn kunstwerk steeds uit en uiteindelijk verdwijnt hij zelf. In 1975 besluit hij met een bootje de Atlantische Oceaan over te steken. Ondanks zijn ervaring als zeiler, verdrinkt hij. ‘Wat hij hoopte te vinden was misschien waar hij eerder [...] al een glimp van had opgevangen: complete onthechting. Een langgerekte, horizontale val door tijd en ruimte. Dit was niet langer een oefening, dit was the real thing, en de inzet was totaal.’ (Weijers 2014, p. 158) Eerder onderzocht Ader dit idee van onthechting al in zijn *Fall*-serie, een aantal korte filmpjes waarin hij zich laat vallen. ‘Wanneer dat lichaam na twee lange minuten valt, weet het eindelijk wat Camus al wist, en de taoïsten in het oude China, de sadhus uit Varanasi, de eerste rabbijnen, de zenboeddhisten, de middeleeuwse mystici van Keulen tot Antwerpen: wie loslaat begrijpt het universum.’ (Weijers 2014, p. 151)

Hutcheon (1980) schreef dat elementen uit oudere werken nieuwe betekenis verkrijgen als ze in nieuwe context geplaatst worden, maar hun eerdere betekenis ook behouden. De sectie over Ader is toegevoegd direct na het moment dat Minnie haar eerste stappen op het ijs, waar ze zo direct doorheen gaat zakken, zet. Na het Ader-verhaal neemt de vertelling een flashback naar 1984, naar ‘Minnies eerste geruisloze bijna-verdwijning [...] de dag van haar geboorte.’ (Weijers 2014, p. 163) Minnies worsteling met haar kunst begint eigenlijk al in haar vroegste jeugd. Ze wordt veertien weken te vroeg geboren en brengt haar eerste tijd door als piepkleine couveusebaby. Ze groeit, maar huilt nooit en reageert niet werkelijk op prikkels. Minnies moeder omschrijft het als ‘iets objectiefs’ (Weijers 2014, p. 168), een ‘aan totale afwezigheid grenzende sereniteit’ (Weijers 2014, p. 182) en brengt haar naar een speciaal centrum voor neonatologie om opnieuw ‘geprogrammeerd’ te worden.

Het centrum heeft als motto het taoïsme van Zhuang Zi: Het enige wat de vis hoeft te doen, is zich verliezen in het water. Dit is interessant, met het kunstenaarsaura

in gedachten. Zhuang Zi's metafoer impliceert in deze context dat het kunstenaarsaura zowel verworven is als gegeven. De vis is gemaakt om in het water te leven, maar kan daar alleen zijn als hij zich er niet tegen verzet. Net als Ader onderzoekt Minnie manieren om te onthechten, los te laten. Ze neemt de metafoer van de vis letterlijk en laat zich expres door het ijs zakken.

Degene die haar vervolgens uit de vijver trekt, is de arts die haar als baby heeft behandeld. Dokter Johnstone zegt tegen haar: 'Sinds gister ben ik begonnen je te volgen. Ik voelde me verantwoordelijk voor de consequenties, zie je. Ik had het mezelf aangerekend als het was misgegaan vanmiddag.' (Weijers 2014, p. 197) Johnstone's 'herprogramming' van baby-Minnie heeft ervoor gezorgd dat ze kunstenaar kon worden, prikkels van buiten kon ervaren en die om kon gaan zetten in haar werk. Nu voorkomt hij dat zij eindigt als Ader. De laatste zin van het 'All is falling'-hoofdstuk wordt ter harte genomen: 'Bas Jan Aders dood markeerde het einde van zijn kunstwerk, niet de vervolmaking ervan. Wie anders beweert houdt er een vreemde kunstopvatting op na.' (Weijers 2014, p. 159)

### **Giphart: registeren en onderzoeken**

Ook *Harem* (2015) heeft zelfreflecterende vertellingselementen. Maar waar *De hemel boven Parijs* (2014) en *De consequenties* (2014) zelfbewust hun eigen creatieve processen presenteren ligt de zelfreflectie van Gipharts (2015) narratief meer verscholen. Verwijzingen naar kunstenaarslevens als dat van Andy Warhol – via de Melkerij – richten de aandacht op het fictionele van het boek en maken onderdeel uit van een groter zelfreflectief karakter van literatuur.

In de vertelling zelf is vooral interessant dat de kunst van Mac zich herhaalt in het kunstwerk van Liam. De zoon onderzoekt zijn vaders leven en kunst om tot zijn eigen kunstwerk (debuutroman) te kunnen komen. Zoals al eerder bleek, houden vader en zoon zich verschillend bezig met hun kunst.

Freud schreef dat schrijven en dagdromen takken aan dezelfde boom zijn, met als verschil dat dagdromers hun dromen voor zich houden en schrijvers ze presenteren als verhalen. Fotografen zijn kijkers, geen dagdromers. Een foto graaf registreert alleen maar, op een al dan niet onderzoekende manier. (Giphart, 2015, p. 317)

Dat zegt Liam tegen zijn vader. Mac vindt dat leuk bedacht van Freud, maar vindt dat dagdromen wel voort moeten komen uit de realiteit, want de verbeelding heeft haar

grenzen. Liam en Mac nemen hun verbale boksstrijd over literatuur versus fotografie weer op.

‘Maar fotografie is dan weer de onderkant van de verbeelding. Een foto is een plaatje voor mensen die aan de werkelijkheid genoeg hebben. Het is illustratie, het scheidt niets. Het vangt een moment, een fragmentje, verder niets. Literatuur bouwt bruggen tussen momenten. Dat is veel interessanter.’

‘Dat lijkt maar zo. het gaat niet om verbanden, het gaat om een verzameling makkelijke foefjes, maak je geen illusies. Bij schrijven hoef je alleen de wereld een beetje maf uit te vergroten en wat onverwachte linken te leggen, waardoor lezers het idee krijgen dat er iets diepzinnigs wordt gepresenteerd. Het is altijd een truc.’

‘Dat moet jij zeggen. Als er één makkelijk vak is, is het fotografie. Kijken. Knopje drukken. Klaar. Daar is echt niets moeilijks aan. Iedereen kan het. [...]

‘Makkelijk? Wij moeten mensen laten kijken naar wat ze al tienduizend keer hebben gezien, een moeilijker opdracht is niet mogelijk. Het grote verschil: fotografie is in essentie echt, literatuur in essentie nep.’ (Giphart, 2015, p. 318, 319)

Mac gaat hier voorbij aan het feit dat literatuur in feite precies hetzelfde doet: datgene wat normaal is geworden, vreemd maken. Daarnaast gaat Liam voorbij aan het feit dat hij precies hetzelfde doet als zijn fotograferende vader: registreren en onderzoeken.

Hij neemt niet alleen het leven van zijn vader, moeder en hun vriendengroep onder de loep, hij remedieert zijn vaders kunstwerken. Direct, door de beelden te beschrijven, maar ook gaat hij op eenzelfde manier te werk. Door zich als schrijver op een observerende afstand te houden – en niet voor de camera te gaan staan – neemt hij dezelfde positie aan tot zijn kunstwerk als zijn vader doet als hij foto’s maakt. Elementen van Mac kunst – mensen verwonderen met iets dat ze al tienduizend keer gezien hebben – krijgen een nieuwe context in Liams boek. Het leven van zijn beroemde vader is al uitgebreid uitgemeten in de pers en de hele wereld heeft er een mening over, maar hij brengt het zoals zij het nog niet eerder gezien hebben. Net als Fie en Minnie, wil ook Liam terug naar het begin – zijn eigen basis, zijn familie – om er achter te komen wat waarachtige kunst is.

## 2|3 Concluderend

Tot dusver onderzocht ik hoe kunstenaarschap wordt verbeeld in *De hemel boven Parijs* (2014), *Harem* (2015) en *De consequenties* (2014) aan de hand van twee kernpunten: oorspronkelijkheid en zelfreflectie. Deze romans gaan over kunst maken, over schrijven – maar daarmee ook over zichzelf als kunstwerk. In alle drie de romans draait het uit op een moment waar leven en tekst elkaar raken, of zelfs helemaal in elkaar lijken te vervloeien. Gek genoeg zijn de kunsten in deze drie boeken heel klassiek (het gaat bijvoorbeeld niet over multimediale kunst) en is het verlangen ook naar een moment waarop je direct en zelfs zintuiglijk één kunt worden met een esthetische ervaring. Dat is hetzelfde verlangen waar Benjamin (1936) het over heeft.

De boeken gaan alle drie over een zoektocht naar authenticiteit in het kunstenaarschap. Er wordt steeds een dialoog gevoerd met het romantische kunstenaarsbeeld van de autonome, antiburgerlijke bohemien. Het kunstenaarschap vormt een paradox doordat de maatschappelijke norm haar in een stereotype verandert maar waaruit tegelijkertijd autoriteit wordt verkregen. Daarnaast wordt de relatie van de kunstenaar met het kunstwerk steeds getypeerd door een zoektocht naar esthetische puurheid. De kunstenaarsroman is zelfreflectief, waardoor het kunstenaarschap van voorgangers – uit de werkelijkheid en uit de romans zelf – geredimeerd wordt. Die krijgen nieuwe betekenis, maar behouden hun eerdere betekenis ook.

### 3| De vrouw in de kunstenaarsroman

#### Het gendervraagstuk

Benjamin (1936) schrijft over waarachtigheid in kunst en zijn theorieën verhelderen de processen die gaande zijn in de romans van Giphart (2015), Hofstede (2014) en Weijers (2014). De focus ligt op de reproduceerbaarheid van het kunstwerk, een verlies aan, en verlangen naar waarachtigheid, puurheid en authenticiteit – zowel op bewust geformuleerd als meer impliciet ideologisch niveau. Een onderwerp dat niet aan bod komt in Benjamins (1936) werk, maar dat wel in essentie verbonden is met het vraagstuk wat recente Nederlandse kunstenaarsromans laten zien over de relatie tussen onderzoek naar (beeldende) kunst en zelfonderzoek, is de relatie tussen gender en kunstenaarschap.

Kunstenaarschap heeft traditioneel gezien andere implicaties voor mannen dan voor vrouwen. Aagje Swinnen (2006) geeft tweehonderd jaar geschiedenis weer van het schrijven over vrouwelijke en mannelijke kunstenaars. Bijna tien jaar na verschijningsdatum is haar theorie nog steeds relevant en bruikbaar. De patronen die ze beschreef zijn nog steeds zichtbaar in moderne kunstenaarsromans. Die gedachten volgend, is het essentieel de romans van Giphart (2015), Weijers (2014) en Hofstede (2014) te lezen vanuit genderperspectief. Zo zal uit het volgende blijken dat er verschillende genderimplicaties in deze romans zitten, die de facetten van en visies op kunstenaarschap en (zelf)onderzoek beïnvloeden.

#### 3|1 Positionering van de vrouw

Swinnen (2006) laat zien hoe de vrouwelijke ontwikkeling geportretteerd en gepositioneerd wordt in de Bildungsroman, waarvan de kunstenaarsroman een subgenre is. Ze legt uit dat narratieve structuren ‘geseksueerd’ zijn, doordrongen van genderimplicaties, en dat het patriarchale systeem in stand wordt gehouden doordat vrouwen in verhalen tot objectposities kunnen worden beperkt. (Swinnen, 2006, p. 18) Ze verwijst hier naar het idee dat verhalen worden gevormd vanuit de werkelijkheid, maar daar ze tegelijkertijd zelf ook invloed op kunnen uitoefenen. Dat doen de kunstenaarsromans door elementen uit de werkelijkheid te herhalen, uit te vergroten of te verkleinen, te bevestigen of te ontkennen. Dat idee sluit aan bij Bals (1997) theorie dat er in een tekst bewust geformuleerde ideeën zitten, maar ook een

ideologische laag waaruit de academicus, criticus of kritische lezer allerlei informatie en ideeën over de maatschappij en de wereld kan halen. Wanneer er traditionele en/of beperkende ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid gereflecteerd worden in een roman (op bewust of ideologisch niveau) worden deze ideeën bevestigd en herhaald en daardoor in stand gehouden.

Swinnen (2006) stelt: ‘In het romaneinde kruisen bij uitstek de literaire en sociale conventies elkaars pad.’ (p. 18) Net als in de romance<sup>6</sup> moet in de laatste passages van de kunstenaarsroman met een vrouwelijke hoofdprotagonist het zelfrealisatieplot het afleggen tegen het huwelijksplot. Swinnen (2006) legt uit dat er een euforische variant is waarin dat proces goed verloopt ‘want aan het romaneinde aanvaardt het personage haar ondergeschikte positie — de liefde primeert.’ (p. 18) In de dysforische variant ‘ligt de nadruk op de wil van het hoofdpersonage om een subjectpositie te veroveren, wat ze uiteindelijk bekoopt met de dood — de queeste, de *Bildung* wordt afgestraft.’ (Swinnen, 2006, p. 18) Een vrouwelijk hoofdpersonage heeft in de traditionele Bildungsroman dus slechts twee opties: het huwelijk of de dood.

Swinnen (2006) verduidelijkt aan de hand van Connie Palmens roman *De wetten* (1991) hoe de vrouwelijke kunstenaarsambitie in onze tijd nog steeds problematisch is. ‘De weg van muze naar kunstenaar loopt niet over rozen.’ (Swinnen, 2006, p. 135) Ze legt uit dat met *De wetten* ‘de 'vrouwelijke' *Bildungsroman* [...] een zelfreflexief karakter gekregen heeft in de Nederlanden.’ (Swinnen, 2006, p. 30) Ze verwijst hier naar de tekstuele zelfreflectiviteit (narcisme, metafictionaliteit) die we ook in Giphart (2015), Weijers (2014) en Hofstede (2014) vinden. De moderne vrouwelijke Bildungsroman gaat steeds een dialoog aan met eerdere, oudere teksten. Daarin worden onvermijdelijk elementen van die oude patriarchale narratieve structuren herhaald, maar ook ondervraagd en geparodieerd. Ze brengen het ‘geconstrueerde karakter van de *Bildungsroman* als genre en vrouwelijkheid als identiteit [...] aan het licht.’ (Swinnen, 2006, p. 145) *De hemel boven Parijs* (2014), *Harem* (2015) en *De consequenties* (2014) zijn drie zeer verschillende boeken waarin vrouwen verschillende rollen spelen. In wat volgt analyseer ik hoe zij gepositioneerd worden.

---

<sup>6</sup> Een narratieve structuur die van oudsher toegespitst is op vrouwelijke hoofdpersonages en lezers.



### **Giphart: de vrouw als muze**

In *Harem* (2015) spelen, zoals de titel doet vermoeden, veel vrouwen een rol. De grootste vrouwenrol is weggelegd voor Freja, de moeder van Liam en de muze van Mac. Ze ontmoeten elkaar op de kunstacademie. Ze wordt omschreven als ‘branieschoppende verfstrijker’ (Giphart, 107) Die omschrijving impliceert dat ze een hobbyist is die er vooral is voor de bohemien levensstijl. Tot op zekere hoogte wordt dat bevestigd.

Swinnen (2006): ‘De vrouwelijke personages in de Bildungsroman zijn niet meer dan incarnaties van mannelijke verlangens en angsten [...] Ze worden louter opgevoerd als objecten die ten dienste staan van de ontwikkeling van het mannelijke hoofdpersoonage [...]’ (p. 16) De vrouw als muze die de mannelijke kunstenaar inspireert is stevig verankerd in Gipharts (2015) roman.

Inmiddels, na een jaar of twintig, is Mac eraan gewend dat mensen in zijn bijzijn uitdrukingsloos of zelfs zuchtend naar zijn foto’s kijken, maar in 1993 had hij die hemelsfeer van onaantastbaarheid nog niet bereikt. Hoe langer Freja keek, hoe kinderachtiger de compositie met de twee perfect ronde superballen boven Stockholm hem voorkwam. Voordat Freja zijn polaroid teruggaf, zei ze: ‘Je opstelling is best mooi, maar er ontbreekt iets.’ Mac keek nog eens naar zijn foto. ‘Iets menselijks,’ zei ze. ‘Dit is gewoon een mooie foto van een stom gebouw en een spiegelbeeld.’ (p. 115)

Vervolgens trekt Freja haar kleren uit en biedt haar naakte lichaam aan om de compositie te voorzien van datgene wat er ontbrak. ‘Verbaasd stelde hij vast dat zij blijkbaar iets had bedacht dat hij verdomme zelf had moeten zien. [...] Het resultaat was haar idee en zijn uitwerking. [...] De samenwerking tussen mijn ouders was begonnen.’ (Giphart, 2015, p. 115)

Deze passage illustreert Freja’s muzestatus. Freja wordt voortdurend omschreven als een beeldschone, door iedereen begeerde vrouw. Er wordt op de kunstacademie zelfs een punkbandje Frejas Bröst (Freja’s borsten) genoemd, naar aanleiding van haar posering voor Macs foto. Hoewel ze zelf schildert, op de kunstacademie zit en enig verstand heeft van kunst, spelen haar kunstwerken geen rol in het verhaal. Er wordt gezegd dat ze jaloers is op Macs passie, ‘iets wat zij nergens voor kon opbrengen. Ze schilderde [...] maar voelde geen ambitie kunstenaars te worden. Ze voelde geen ambitie iets te worden.’ (Giphart, 2015, p. 164) Freja wordt

al gauw (per ongeluk) zwanger. Mac koopt de Melkerij en daar gaan ze samen met een aantal andere kunstenaars wonen. Daarna Freja daar vooral moeder en de majestueuze schoonheid die iedereen inspireert daar tot waarachtig en betekenisvol werk. Haar idee, hun uitwerking.

Toch betekent deze personageontwikkeling niet onomstotelijk dat Freja ten prooi is gevallen aan het huwelijksplot. Ze staat bij haar studiegenoten bekend als vrijgevochten. Ze heeft veel vriendjes. Ze begint een relatie met de assistente van Mac (Tilde) en overtuigt hem ervan dat zij ook bij hen mag wonen. Ook daarna is Freja niet exclusief romantisch met hen tweeën. ‘‘Ik ben niet van jou,’’ zei ze tegen Tilde. En tegen Mac: ‘En ook niet van jou.’’ (Giphart, 2015, p. 260) Mac en Tilde leggen zich daar schoorvoetend bij neer. Swinnen (2006) maakt onderscheid tussen ‘de literaire vertegenwoordigsters van het vrouwenideaal’, die potentiële huwelijkskandidaten zijn, en ‘vrijgevochten, vrouwelijke romanfiguren die protagonist seksueel initiëren.’ (p. 16) Hoewel Freja Mac niet seksueel initieert, representeert ze in feite beide varianten. En precies dat maakt haar een muze: enerzijds zelfstandig, vrijgevochten en interessant, en anderzijds wel degelijk een huwelijkskandidaat.

Freja slaagt niet als kunstenaar, maar dat was haar droom ook niet werkelijk. Ze was er in beginsel voor de rock&roll en dat levensdoel bereikt en behoudt ze, zelfs als ze moeder is. De feministische criticus kan haar vraagtekens plaatsen bij deze positionering. Ondanks Freja’s vrijgevochten hippie-achtige karaktertrekken, wordt hier in feite een traditioneel en beperkend vrouwbeeld neergezet. Freja is een ambitieuze muze. Het feit dat dit deel uitmaakt van haar charme is kwalijk. Haar positionering herhaalt en bevestigt het genderongelijke beeld van de vrouw achter de sterke man en houdt dat zo in stand.

De tweede belangrijke muze in *Harem* (2015) is Nina. Mac ontmoet haar als Liam nog klein is. Ze is veel jonger dan hij, maar ze worden verliefd. Al snel komt zij ook in de Melkerij te wonen en haar aanwezigheid wordt door iedereen geaccepteerd. ‘Waar Freja en Tilde onze moeders waren [...] had Nina haar eigen rol in huis. Ze was nooit opvoeder of verantwoordelijk voor ons welzijn. Eigenlijk hoorde ze bij geen van ons, noch bij de kinderen, noch bij de volwassenen.’ (Giphart, 2015, p. 341) Giphart (2015) meet haar dezelfde vrijbuiters-karaktertrekken aan als Freja. ‘Nina is een boekanier [...] die zich niet laat grijpen maar zelf grijpt en weer loslaat.’ (p. 341) Daar is weer diezelfde disclaimer. Door Nina neer te zetten alsof ze haar ondersteunende rol zelf kiest, wordt er gedaan alsof er geen beperkend en potentieel

schadelijk vrouwbeeld achter haar positionering schuilgaat. Nina's aanwezigheid in het verhaal wordt geïdentificeerd doordat na Mac ook zijn zoon Liam verliefd op haar wordt. 'Mijn eerste echte liefde was Nina. [...] Mijn liefde bestond eruit dat ik iedere seconde dat ik niet aan haar dacht, als verloren beschouwde.' (Giphart, 2015, p. 343)

Jaren later, als Liam al student is, verklaart hij haar op een familiereisje naar New York de liefde.

Ze vroeg of ik veel over haar schreef.

'Ik schrijf alleen maar over jou,' zei ik, en hoewel dat overdreven was, zat er een kern van waarheid in.

'Waarom?'

'Omdat je mijn muze bent.'

[...]

'Je meent het, hé?' zei ze.

Ik knikte.

'Jij bent mijn muze.'

'Dit raakt me echt.'

Ze boog zich naar me toe en kustte me. (Giphart, 2015, p. 359)

Ze belanden bij elkaar in bed en na afloop bedenkt Liam zich dat de tekens dat zij hem ook leuk vond altijd al aanwezig waren.

De keren dat we bij elkaar hadden geslapen, de tips die ze me jarenlang had gegeven over meisjes die ik leuk vond, de energie die ik moest uitstralen [...] Het leek of ik opluchting en overgave in haar lichaam voelde. Mijn muze zoent direct met me mee. (Giphart, 2015, p. 360)

Nina belichaamt hier de vrijgevochten, vrouwelijke romanfiguur die de protagonist seksueel initieert.

Al snel blijkt dat zij zich bewust is van het gladde ijs waarop ze zich bevindt en besluit ze dat het eenmalig geweest moet zijn, muze of geen muze. Tegen het einde van het boek wordt onthuld dat ze zwanger is en er niet zeker van dat het Liams kind niet kan zijn. Ze ontwijkt hem een tijd lang en als ze er dan toch over praten, vraagt ze of ze nog steeds zijn muze is. 'Ik zit een beetje vast,' zei ik.' (Giphart, 2015, p. 368) Nina zegt dat ze besloten heeft dat wat er ook gebeurt Mac de vader van haar kind is, maar dat ze geen spijt van hun avontuur heeft. Hij vraagt haar wat ze wil dat hij doet.

‘Ik ben je muze,’ zei ze. ‘Wat denk je dat ik wil dat je doet?’ (Giphart, 2015, p. 369) Nina’s muzestatus is duidelijk: door haar is Liam eindelijk in staat om een debuutroman af te ronden. Bovendien is, nadat Mac en de rest zich met de situatie verzoend hebben, haar status als potentiële huwelijkskandidaat verstevigd door de baby. Ze is hiermee officieel de derde vrouw van Mac geworden.

### **Weijers: voyeur en bekekene**

Van de drie romans die ik hier bespreek, is *De consequenties* (2014) genretechnisch gezien het meest een vrouwelijke kunstenaarsroman doordat de hoofdpersoon een vrouwelijke kunstenaar is. Zoals eerder gezegd, ontstaat in deze vertelling een conflict tussen verlangen naar zichtbaarheid en naar onzichtbaarheid. Belangrijk is daarbij dat zichtbaarheid en onzichtbaarheid een gegenderde tegenstelling is. In Weijers’ (2014) roman wordt de traditionele verhouding tussen voyeur (mannelijk) en bekekene (vrouwelijk) onderzocht.

Minnie heeft een affaire met een fotograaf. Ze wil zich niet binden en heeft als regel dat ze nooit bij hem blijft slapen. Toch verbreekt ze die op een avond. Drie maanden later ontdekt ze dat hij haar die nacht ongevraagd en ongemerkt gefotografeerd heeft terwijl ze sliep en de foto’s aan de Britse Vogue heeft verkocht. ‘Naakt en kwetsbaar lag ze in het ochtendlicht, wit lichaam tegen wit laken. De vormen waren ontegenzeggelijk de hare [...] Dat is mijn lichaam, dacht ze, en tegelijkertijd wist ze dat ook het tegenovergestelde waar was: dat is niet mijn lichaam.’ (Weijers, 2014, p. 38) Minnie is woedend, maar voelt tegelijkertijd: ‘Bewondering. Voor de eenvoud van het plan, de nonchalance waarmee hij haar dat jurkje had toegeworpen, zijn rücksichtslose overtreding van iedere fatsoensnorm.’ (Weijers, 2014, p. 39) Dat is opmerkelijk. Hoewel haar privacy en zelfbeschikkingsrecht geschonden zijn, vindt ze zijn lef bewonderenswaardig.

Swinnen (2006) schrijft dat er enerzijds gedacht kan worden dat de enige optie van vrouwelijke kunstenaarsromanpersonages is zich in te schrijven in de ‘mannelijke structuren van representatie, wat de aanvaarding van de objectpositie impliceert.’ (p. 19) Maar:

Aan de andere kant biedt de kijk op gender als een performativiteit of een 'doen' in plaats van een 'zijn' de mogelijkheid om die naturalisatie te niet te doen. Performances zijn bij machte de grenzen van de

traditionele representaties subtiel te overschrijden. (Swinnen, 2006, p. 19)

Minnie heeft hier verschillende opties. Ze kan woedend in de media het schandaal uit de doeken doen. Ze kan ook uit schaamte elke tekst en uitleg weigeren. Maar met beide keuzes accepteert ze in feite de objectpositie die de fotograaf haar probeert aan te meten.

Zoals verwacht springen de kunstwereld en de media – die niet weten dat Minnie er ingeluisd is – er bovenop en die avond zit Minnie bij Radio 1. ‘Een paar minuten voor de uitzending had ze plotseling geweten wat ze moest zeggen, en toen ze begon te praten had het allemaal precies juist geklonken, puzzelstukjes die op geen enkele manier anders in elkaar hadden gepast.’ (Weijers, 2014 p. 41) Ze steekt een overtuigend en geanimeerd verhaal af over hoe de fotograaf en zij tot dit gezamenlijk project gekomen zouden zijn, waarbij ze zich uitgebreid bedient van het kunstwerelddiscours. Ze zegt dat ze de rol van het model in modefotografie wilde conceptualiseren en ondermijnen.

Zo ontstond het idee voor modefoto's waarbij niet alleen de kleding naar de achtergrond verdween, maar ook het hele idee van poseren. Het allerliefst had ze de fotograaf lege ruimtes laten fotograferen, maar dan ook echt leeg: zonder model, zonder kleding, zonder alle dingen die je je in een ruimte kunt voorstellen. Productloos. En dan wel met het klassieke onderschrift, natuurlijk, *this and this model wears Lanvin*. Dat was in elk geval háár idee van carte blanche geweest, een ultieme poging om de grenzen van de verbeeldingskracht op te rekken, de pijlers onder de modefotografie vandaan te schoppen, het omgekeerde van een illusie te creëren – of juist de ultieme illusie, zo je wilt. Maar goed, de Vogue bleef natuurlijk world's leading fashion magazine, het was, om met de woorden van de fotoredactie te spreken, ‘geen obscuur forum voor conceptuele kunst’. Minnie was ermee akkoord gegaan dat er een model in de serie terecht zou komen, maar dan moest het wel een onwillig model zijn. Omdat ze niemand kende die zo goed was in niet-poseren als zijzelf (haha), en omdat het idee van ‘de artiest als muze’ haar en de fotograaf direct aanstond, werd het al gauw duidelijk dat niemand anders dan zij model kon staan voor deze shoot. (Weijers, 2014, p. 42)

Minnie zet hier een ijzersterk staaltje performance neer, waarmee ze niet alleen haar autonome imago redt maar ook de traditionele genderrol ontwijkt waarin ze gedwongen had kunnen worden. Ze bewijst het spel net zo vuil als de fotograaf te kunnen spelen en overschrijdt zo de grens van de traditionele representaties van mannen en vrouwen.

### **Hofstede: leerling en mentor**

Swinnen (2006) gebruikt de inzichten van Meijer in *De wetten* (1991). 'Zij noemt de leerling/mentor-verhouding en de afwisseling van verheven en aardse liefdeservaringen kenmerkend voor de traditionele *Bildungsroman*. De herhaling van dat scenario in *De wetten*, die een 'vrouwelijke' *Bildungsroman* wil zijn, herkent de critica als parodie.' (p. 143) Doordat de hoofdpersoon van Palmens boek een vrouw is en dus in het middelpunt van het scenario staat, verschuift de betekenis van de mentor-leerlingverhoudingen die ze aangaat. Het 'legt het geseksueerde karakter van de klassieke *Bildungsroman* bloot. De intermenselijke relaties die de lezer nog als 'normaal' ervaart bij de traditionele *Bildungsroman*, transformeren zich tot op de lachspieren werkende hyperbolen in *De wetten*.' (Swinnen, 2006, p. 143)

Hoewel Fie aantal hoofdstukken focaliseert en vertelt, staat Olivier in het centrum van het gehele scenario. De mentor-leerlingverhouding tussen hen is onder andere daardoor in eerste opzicht vrij traditioneel: oudere professor neemt jonge studente onder zijn hoede en al gauw worden grenzen niet langer bewaakt. Een nauwgezet blik leert echter dat zelfs een lezer die niet expliciet een feministische bril draagt, de verhouding tussen Olivier en Fie opmerkelijk zal vinden. Zoals ik in de methodologie en in het vorige hoofdstuk aantoonde, worstelt Fie met haar zelfbehoud en raakt haar identiteit kwijt naarmate het beeld dat Olivier heeft van Fie meer overeen gaat komen met zijn herinneringen aan Mathilde. De werkelijkheid lijkt te verdwijnen. Net als bij *De wetten* (1991) verandert er hier iets binnen de intermenselijke relaties.

Tijdens een van hun wandelingen probeert Olivier de spanning tussen hen te verlichten door te doen alsof hij een denkbeeldige hond heeft. Dat lukt. 'Toen hij naar haar opkeek, brak haar starre vraaggezicht open in een lach.' (Hofstede, 2014, p. 129) Fie lijkt te ontspannen van zoveel verbeeldingskracht en gaat in galop mee in zijn imaginaire wereld.

Fie was een klein meisje verwickeld in een spel. Af en toe trok haar gezicht even dicht en keek ze alsof ze weigerde zich te schamen. Dan weer blies een nieuwe ruk aan de verzonnen hondenriem haar trekken open. Hij dacht dat iedereen dat met zijn melktanden verloor.’ (Hofstede, 2014, p. 128)

Het blijkt een voorbode van wat komen gaat. Een tijdje later komt hij haar weer tegen in het park. Het lijkt niet goed met haar te gaan. Ze praten een tijdje en dan besluiten ze samen iets te gaan doen. Ze maken een wandeling door het bos.

Fie speelde met hun voetstappen. [...] Ze haalden hun neus op en snoven. ‘We lijken wel paarden.’ En daar galoppeerde ze, een klein kind dat nog niet geoefend was in schamen. Olivier verloor haar niet uit het oog. De vaart waarmee ze zich had overgegeven aan het spel verwonderde hem. Hoe meer hij van haar zag, hoe minder hij van haar leek te begrijpen; en haar labiele stemming alarmeerde hem.’ (Hofstede, 2014, p. 147)

Later op de dag gaan ze samen naar een warenhuis om een cadeautje voor Oliviers vriendin Sylvie te kopen en daar loopt hun verbeeldingsspel uit de hand.

Olivier geeft een verkoopster de opdracht een feestjurk uit te zoeken voor ‘zijn dochter’. ‘[...] hij klopte op Fie’s schouder en zag haar wakker schrikken.’ (Hofstede, 2014, p. 157) Wellicht onbedoeld zet hij hiermee Fie’s mentale instorting in werking. Fie spreekt vervolgens een verkoper aan met de vraag of die soms haar hondje heeft gezien. Op handen en voeten kruipt ze onder etalagetafels door, haar denkbeeldige hondje roepend. Steeds meer mensen beginnen te wijzen, Olivier weet niet wat hij ermee aan moet en dan begint ze te huilen en om zich heen te slaan.

‘Hee! Het is een spel! Fie, je hond is thuis... Kom op nou, kom 'eens terug. Veeg je neus eens af. Hé!’

Ze stopte met trappelen, maar bleef snotteren en achterom kijken met paniek in haar adem.

‘Je maakt me nerveus. Nu wil ik weer de echte Fie.’

Hij schudde zachtjes aan haar, en haar gezicht schoot zijn kant op.

‘De echte Fie?’

Hij deed ‘ja’ met zijn ogen.

‘Pfff. Die bestaat niet.’ Ze haalde haar neus op en onderdrukte een snikhikje.

‘Natuurlijk wel. Doe eens normaal. Jezus, je slaat helemaal door.’

‘Je bedoelt normaal zoals in jouw versie van surrogaatdochter?’

‘Ik bedoel j ouw versie.’

‘Mijn versie heeft vandaag zin om te janken.’ (Hofstede, 2014, p. 160)

Olivier is zich bewust van de ongepastheid van zijn gevoelens voor de veel jongere en mentaal instabiele Fie. Hij probeert die te onderdrukken door zich voor te stellen dat zij zijn dochter is. Fie moet zich verzetten tegen deze verwarrende en ongelijke relatie, maar is de grip op zichzelf en de situatie allang kwijt.

De intermenselijke relatie tussen student en leraar – die de lezer in de traditionele Bildungsroman nog als ‘normaal ervaart’ – transformeert zich hier tot een hyperbool. Geen lachwekkende, zoals bij *De wetten*, maar een tragische, een gevaarlijke folie à deux. Olivier en Fie’s gezamenlijke aftasting van de schijnwereld waarin ze straks samen opgaan kan door het groteske karakter ervan gelezen worden als een ondervraging van de traditionele mentor-leerlingverhouding. Elementen van het oude patriarchale narratieve systeem worden herhaald en tegelijkertijd ondervraagd.

### 3|2 Het einde van de roman

Swinnen (2006) schrijft dat het vrouwelijke hoofdpersonage in de kunstenaarsroman een tweeledige strijd moet voeren. Ze ‘moet zowel afrekenen met de romance als met het romantische kunstenaarsideaal, dat het kunstenaarschap uitsluitend voorbehoudt aan mannen.’ (p. 30) Hier keer ik terug naar het traditionele idee van de kunstenaar als antiburgerlijke, vrijgevochten autonoom en onderzoek op welke manier de vrouwen in deze romans daarmee in dialoog gaan.

Swinnen (2006) haalt DuPlessis (1985) aan die schrijft dat zodra vrouwen politiek, economisch en juridisch gezien macht krijgen de traditionele rolpatronen van de romance ondervraagd kunnen worden. De strategie en die twintigste-eeuwse schrijfsters gebruiken om de traditionele narratieve structuren te ondermijnen, noemt zij ‘writing beyond the ending’. Dat: ‘illustreert bij uitstek hoe vrouwelijke auteurs zich van traditionele narratieve structuren bedienen en ze weten om te buigen; of hoe schrijfsters en hun werk zowel binnen als buiten het heersende discours staan.’ (Swinnen, 2006, p. 21) Hoe zit het met de romaneindes van *De hemel boven Parijs*



(2014), *Harem* (2015) en *De consequenties* (2014)? Breken zij het romantische einde (dood of huwelijk) open?

### **Hofstede: de huiselijke engel**

Als Fie en Olivier weer buiten op straat staan na het debacle in het warenhuis, vertelt ze hem dat ze zwanger is van haar vriendje Marc. Zoals in de methodologie uitgelegd, ontwikkelt het verhaal zich hierna snel. Olivier en Fie gaan nu ook een fysieke relatie met elkaar aan, hun verhouding wordt algemeen bekend, Olivier wordt geroyeerd bij de universiteit en Fie neemt haar nieuwe identiteit als Mathilde aan. Op de laatste pagina van de roman gebeurt er dit:

Alleen de vuilnismannen zijn al op, en vegen de straten schoon. Parijs is dood en wordt gebalsemd. De ramen zijn zwart, de straten leeg. Hier woont alleen geschiedenis.

Olivier rijdt voorzichtig. Zijn achteruitkijkspiegel spiekt nog net over de spullen die hij gehaast bijeengeraapt heeft. Fie is naast hem in slaap gevallen. Haar handen omklemmen op haar borst de autoriem. Bij het stoplicht kijkt hij naar haar, en naar die kleine handen. Ze hebben hem onherroepelijk vast. Dan wordt het groen, en trekt hij op.

Wanneer het zonlicht als een inktvlek uitloopt in de lucht, ligt Parijs achter hen. Olivier is van de kaart gereden. Als Fie wakker wordt, moet ze maar helpen navigeren. Dan zal ze hem vertellen hoe het verder gaat. De pauzeknop opheffen. Tot die tijd rijdt hij simpelweg vooruit.

Het gaspedaal brandt onder zijn voet en zijn geluk kleurt de hemel. Alles waar hij bang voor was is eindelijk gebeurd. (Hofstede, 2014, p. 223)

Olivier en Fie verbranden hun Parijse schepen achter zich, rijden de horizon tegemoet. Fie slaapt, Olivier is ‘van de kaart gereden’. Als Fie wakker wordt (uit haar slaap? Uit haar delirium?) mag zij bepalen hoe het verder gaat. Olivier is gelukkig. Er is niets meer om bang voor te zijn, want alles is al gebeurd.

Swinnen (2006): ‘Er zijn twee statische vrouwbeelden uit mannelijke fictie: de engel en de hoer, waarin de angst voor en de sublimering van de vrouw samenkomen.’ Ze legt uit dat de huiselijke engel in de klassieke Bildungsroman op een voetstuk geplaatst wordt. ‘[...] vrouwen fungeren niet zomaar als objecten, maar

als 'kunstobjecten' in de verhalen van mannelijke subjecten. Vrouwen die van het voetstuk neerdalen om hun deel aan wereldlijke ervaring op te eisen, ressorteren onder *de categorie van de hoer.*' (Swinnen, 2006, p. 157) Fie verlangt hevig naar wereldlijke ervaring, maar is daar tegelijkertijd enorm bang voor. Ze deinst terug voor de consequenties die Minnie in het gelijknamig boek van Weijers (2014) juist aangaat.

Olivier maakt daar, wellicht onbedoeld, gebruik van. Hij is voortdurend in conflict met zichzelf. Seksualisering en sublimering van zijn studente wisselen elkaar af.

[...] aan het einde van dit gazon zou de weg splitsen en zij zou terug gaan naar haar douche, met hem, en Olivier naar de zijne. Hij voelde zijn hart kloppen tegen de naad van zijn gulp, en zijn armen werden warm en zwaar. Ze is als een dochter. Ik ben alleen beschermend. Iedere vader zou dat zijn. Geen vader kan het verdragen te denken aan zijn dochter in de douche, haar handen tegen de witte tegels. *Ma fille.* (Hofstede, 2014, p. 128)

Hij is jaloers op het vriendje, Marc, voelt zich tegen beter weten in seksueel aangetrokken tot Fie. De lezer komt er gaandeweg achter in het verhaal dat zijn relatie met Mathilde eindigde doordat zij zwanger werd en hij haar manipuleerde om een abortus te laten plegen. Dat vergaf ze hem niet. Nu is hij ouder en ziet hij in Fie de grote liefde uit zijn jonge jaren terug.

Jesse van Amelsvoort (2014) recenseert: 'ze [komt] steeds een beetje duidelijker in beeld, deze fee, deze engel. Hofstede kleurt haar langzaam maar zeker in. Tegelijkertijd vlakkt Olivier haar uit.' Zo wordt ze langzaam uitgegumd zoals de kunstenaar Rauschenberg (uit Fie's essay) een tekening van De Kooning uitgumt om tot het punt te komen waarop 'het idee van de kunstenaar nog onbedorven was, en het vel onaangeraakt. Het moment waarop Frenhofers meesterwerk nog mogelijk was.' (Hofstede, 2014, p. 48). Als ze dan ook nog zwanger blijkt, is er geen houden meer aan. Olivier wil terug naar het moment waarop de relatie met Mathilde nog levensvatbaar was, het moment waarop het idee van een vervolmaakt leven – waarin hij beter reageerde op het nieuws dat Mathilde zwanger was, er een kind had kunnen komen, hij hun geluk had kunnen hebben – nog een optie was. Fie en haar ongebooren kind worden een canvas waarop hij zijn leven opnieuw vorm kan geven. Zij is kwetsbaar, gevoelig en gaat mee in zijn imaginaire wereld.

De laatste passage kan negatief gelezen worden: ze is zichzelf kwijt, heeft haar eigen identiteit opgegeven en is nu volledig in de waan van Olivier meegegaan. Ze wordt de huiselijke engel die Mathilde eigenlijk had moeten zijn. Maar het kan ook als lichtpuntje gelezen worden. Toch zit er in deze laatste passage een mogelijk lichtpuntje voor Fie's welzijn 'voorbij het einde van de roman'. Als ze straks wakker wordt, dan zal zij hem vertellen hoe het verder gaat.

### **Giphart: belofte**

Een belofte voor 'na het einde van de roman' zit in zekere zin ook in *Harem*. Een kleine maar betekenisvolle rol in de vertelling wordt gespeeld door Liams zusje Ronja (de dochter van Mac en diens tweede vrouw Tilde). De vertelling opent met haar:

Mijn zus Ronja zegt al vanaf haar achtste dat ze boeken wil schrijven. Inmiddels heeft ze mij vele ingewikkelde verhalen laten lezen over bomen waarvan alle bladeren met elkaar kunnen praten. Ronja is het slimste en bijzonderste kind dat ik ken, in ieder geval veel slimmer en wereldwijzer dan ik toen ik veertien was. [...] Dat vind ik zo bijzonder aan Ronja: dat zij al op haar achtste wist hoe het is om eigen werelden te scheppen en dingen mee te maken terwijl je ze verzint. Levenservaring is totaal onbelangrijk. Levenservaring kun je later altijd nog plakken aan schrijfervaringen. (Giphart, 2015, p. 7, 8)

Ze is een onderzoekend personage; schrijft honderden woorden per dag over uit het woordenboek om meer te leren, stelt vragen.

Geen probleem zo ingewikkeld of Ronja weet er met al dan niet idiote vragen een oplossing voor te vinden, of niet. [...] Van iedereen die ik ken stelt Ronja altijd de beste en interessantste. Ronja vraagt aan iedereen wat ze wil weten, zonder na te denken of haar vragen wel gepast zijn. (Giphart, 2015, p. 250)

De andere vrouwelijke personages uit *Harem* zijn muzen, huwelijkskandidaten, seksuele initiators, huiselijke engelen. Sommigen van hen maken kunst, maar ze hebben geen noemenswaardige kunstenaarsidentiteit. Net als Freja en Nina, staat Ronja op een voetstuk, maar vanuit een andere invalshoek. Ze is Liams vertrouweling en hij draagt haar op handen vanwege haar intellect en superieure creatieve inborst. 'Ik heb altijd iets minder hoog ingezet dan Ronja.' (Giphart, 2015, p. 130) Hij neemt zijn eigen schrijverschap zeer serieus, getuige de

vele eerdere pogingen die hij ondernam een debuutroman te schrijven en de genadeloze zelfkritiek die hij daarop had. Ronja is anders. Zoals blijkt uit die eerste passage, combineert zij intellect met ware artistieke aard. Waar Liam heel veel moeite moet doen voor zijn kunst, komt het bij haar natuurlijk.

Swinnen (2006) schrijft over ‘het ‘non serviam’ van het kunstenaarsgenie, dat zijn ivoren toren als biotoop verkiest. Een romantische artiest heeft zijn talent niet langer ondergeschikt gemaakt aan een hogere wet, maar positioneert zichzelf als een pseudo-god, die autonoom bij machte is kunstwerken te scheppen.’ (p. 156) Hierin herken ik facetten van Macs kunstenaarschap en in zekere zin dat van Minnie (al is het romantisch kunstenaarschap bij haar iets dat haar opgelegd wordt van buitenaf).

In dat moderne kunstenaarsconcept smelten het oude ingenium (‘skill, talent, good judgment, and the ability to adapt means to ends with ‘ease’ and ‘facility’’) en genius (‘the divine forces associated with, and protective of, male fertility’) (Battersby 1994 (1989): 38-39) samen tot wat wij ook vandaag nog een kunstenaarsgenie noemen [...] (Swinnen, 2006, p. 156)

In het romantische kunstenaarschap worden iemands persoonlijke talent en de ‘goddelijke inspiratie’ met elkaar verbonden in een autonoom, authentiek ideaal.

In het romaneinde van *Harem* (2015) heeft Liam zijn debuutroman afgemaakt en hij overweegt wat hij ermee zal doen. Een paar weken daarvoor liep hij met Ronja over de Malmskillnadsgatan, een straat in Stockholm waar veel prostitutie wordt bedreven, en keken ze naar het bronzen Non Serviam-beeldje dat daar staat. Het is een meisje dat hurkt op de grond en van een bronzen plakkaat een bekende strofe leest uit een gedicht van de Zweedse dichter Gunnar Ekelöf (1907-1968), die kritiek leverde op de Zweedse politiek en zich een vreemdeling voelde in zijn eigen land. Het idee van ‘Non serviam’ (‘ik zal niet dienen’) is naast thema van Ekelöfs poëzie, verbonden aan de bijbelse Lucifer en wordt gebruikt als statement om te rebelleren. ‘Het meisje in brons had wel iets weg van Ronja, zei ik, met haar vrolijke vlechten en onderzoekende blik.’ (Giphart, 2015, p. 351)

Nu zijn boek af is, overweegt Liam het bij dat beeld achter te laten.

Dat was een idee dat bij Ronja zeer tot de verbeelding sprak. Ze stelde zich voor dat een prostituee het boek zou zien liggen vanuit haar hoek in de tippelstraat. Geboeid zou ze erheen lopen, ze zou gaan zitten naast het bronzen lezeresje, om daarna in gedachten verzonken mijn

verhalen te lezen, in plaats van een of andere gluisperd te dienen.  
(Giphart, 2015, p. 378)

Liam besluit het boek tenslotte aan zijn zusje te geven. ‘[...] zij mag het voor mij bewaren en bepalen wat ze ermee wil doen.’ (Giphart, 2015, p. 378) Ronja vertoont als enig vrouwelijk personage kenmerken van het romantisch kunstenaarschap en hij legt zijn kunstwerk in haar handen. Zij mag beoordelen of het goed genoeg is en wat ermee gedaan wordt. Wellicht draagt ze het op aan het Non Serviam-beeld. Ronja is een beloftevol personage op gendergebied. Wellicht is zij de vrouwelijke kunstenaar die ná het einde van deze roman, de traditionele rolpatronen openbreekt en niet (door een huwelijk of de dood) haar kunstenaarschap op moet geven.

### **Weijers: niets persoonlijk**

Nadat Minnie op de radio is geweest belt de fotograaf haar. ‘‘Ik ben onder de indruk,’’ zei hij. Ze hoorde dat hij luchtig probeerde te klinken. ‘Chapeau.’ (Weijers, 2014, p. 41) Hij probeert zijn daad goed te praten, zij speelt het hard. Ze komen tot de overeenkomst dat hij haar drie weken lang gaat volgen en fotograferen. ‘Hij zou met de grootst mogelijke discretie opereren en hij zou onder geen beding ingrijpen in welke situatie dan ook.’ (44) Hij vindt het maar een rare opdracht. Ze legt hem uit dat het om wederzijdse verplichting gaat. ‘[...] Om het feit dat we verantwoordelijk zijn voor B als we A zeggen. Implicaties.’ (Weijers, 2014, p. 45)

Nadat dr. Johnstone Minnie uit het water heeft gevist neemt hij haar mee naar zijn huis om bij te komen. ‘En toen wist ze het weer, het belangrijke aan de achterkant van haar hersenen. Het stuwde zich omhoog, naar de plek waar vaagheden worden omgezet in woorden. ‘Ik ben zwanger,’’ zei Minnie.’ (Weijers, 2014, p. 194) Johnstone is niet verbaasd. ‘‘Ach zo,’’ zei Johnstone. ‘Dat zat er wel in, ja.’’ (Weijers, 2014, p. 195) Het is vanuit genderperspectief opvallend dat zwangerschap in alle drie de romaneindes een rol speelt. Het romantische kunstenaarschap verlangt autonomie. Daarvoor moet het individu het centrum van de eigen beleving kunnen zijn. Een kind kan de professionele en/of kunstzinnige ontwikkeling van de vrouwelijke kunstenaar vanuit die optiek in de weg staan of op zijn minst compliceren.

Nu Minnie zwanger blijkt, komen haar handelingen in een ander licht te staan. Is haar keuze zich door het ijs te laten zakken – wetend dat de fotograaf het ziet en niet mag ingrijpen – een manoeuvre om haar krachten met hem te meten? Een afstraffing voor zijn ongepaste fotoserie? Of een schreeuw om aandacht? Wellicht is

dit haar manier om hem op zijn verantwoordelijkheden te wijzen. Minnie lijkt het zelf ook niet zeker te weten:

[...] op een gegeven moment, als je lang genoeg een bepaalde rol aannam, vloeide die samen met wie je was. Misschien was dit wel het tegenovergestelde van een performance, dacht ze: niet aanwezig zijn als performer, uitvlakken tegen de achtergrond van je eigen leven. Ze had een boek gekocht dat *De zwangerschap van week tot week* heette, misschien in de hoop dat de fotograaf het zou zien.' (Weijers, 2014, p. 278)

Op de dag dat het project tussen haar en de fotograaf af zou lopen, gaat ze naar de notaris bij wie ze het contract hebben afgesloten. De fotograaf heeft een brief voor haar achtergelaten waarin hij bekend zijn afspraak niet te zijn nagekomen. Hij heeft haar maar een paar uur gevolgd in plaats van drie weken. Nadat hij haar door het ijs zag zakken ('Ook kwam het in me op dat je het expres deed, om me te testen.' (Weijers, 2014, p. 283)) is hij weggerend. Hevig geschokt door zijn eigen reactie wacht de fotograaf dagenlang totdat hij ziet dat ze weer thuiskomt (zijn appartement is tegenover het hare). Hij schrijft:

[...] je zag er goed uit, gezond, steviger dan ik me je herinnerde. Aanwezig, op de een of andere manier. En nu het vreemde: ik geloofde het niet meer. Ik had mezelf ervan overtuigd dat je verdwenen was, en zelfs je terugkeer kon me niet meer werkelijk op een andere gedachte brengen. Op een bepaald niveau wel natuurlijk, rationeel gezien wist ik dat je nog bestond, maar dat was van weinig significantie. [...] Ik heb je die middag dood laten gaan. Ik ben een mens dat in staat is een ander mens te laten sterven. Dat is iets waarmee ik zal moeten leren leven, zoals iedereen vroeg of laat iets over zichzelf ontdekt waarmee hij zal moeten leren leven. (Weijers, 2014, p. 284, 285)

Minnie onderzocht in haar werk veelvuldig manieren om te verdwijnen. De ironie is dat ze nu verdwenen is voor de vader van haar kind. Volgens Swinnen (2006) is de hoofdpersoon die zichzelf schrijvend ontdekt een kenmerk van de traditionele Bildungsroman. Ze schrijft dat dat idee in het romaneinde van *De wetten* wordt herhaald.

Maar voor een modern, pluriform subject gaat het 'scribo ergo sum' niet langer op. De zoektocht van Marie naar haar schrijvende zelf kent bijgevolg geen duidelijk einde. Wanneer ze het verhaal van haar ontwikkeling op papier zet, komt ze niet terecht bij haar authentieke, oorspronkelijke zelf, maar bij een constructie, een verhaal over zichzelf. (Swinnen, 2006, p. 142)

Ook Minnies zoektocht heeft geen duidelijk einde en ook zij komt uit bij een constructie, een verhaal over zichzelf.

In het laatste, korte, hoofdstuk staat Minnie op het punt naar een onherbergzaam Chinees gebied waar niks is te vliegen. Ze contempleert verdwijning, opnieuw beginnen, 'niemand zijn, nergens zijn.' (Weijers, 2014, p. 287) Ze staat in de rij, mensen zijn onrustig. De laatste zinnen van het boek: 'Armen en benen staken uit de rij, koffers, rugzakken, kleine kinderen. Ze zochten naar de randen van hun kooi en beukten ertegen, net zo hard tot ze vrij waren, de illusie koesterend dat hun gebeuk daartoe had bijgedragen.' (Weijers, 2014, p. 287)

De boodschap is duidelijk: alles is een constructie. Als mens en als kunstenaar kun je alles worden wat je wil, maar uiteindelijk heb je nergens echt invloed op. In deze laatste passages ontstaat een verbluffende dubbelzinnigheid. Een positieve lezing is dat Minnie de controle heeft en dat haar vertrek weer een volgende performanceproject is waarin ze verder onderzoekt wat ze eerder al deed met *Nothing Personal* (dat ook in gang werd gezet door liefdesverdriet) en met door het ijs zakken. Dat zou kunnen impliceren dat ze dus echt een authentieke kunstenaar is, voor wie niets belangrijker is dan haar kunst. Maar haar vertrek kan ook betekenen dat ze stopt met kunst maken, met leven misschien zelfs (raakt ze verloren daar in het Chinese niemandsland?). Of: waar het uiteindelijk op uitdraait is dat ze binnenkort moeder wordt en haar kunstenaarschap op moet geven. Waarom ze daarvoor naar China zou vertrekken is dan onduidelijk. Het romantische plot wordt met elke lezing ondervraagd, maar het is aan de lezer om een variant te kiezen.

### 3|3 Concluderend

Uit bovenstaande lezingen van *De consequenties* (2014), *Harem* (2015) en *De hemel boven Parijs* (2014) wordt duidelijk dat in iedere literaire tekst een ideologische laag zit, naast ideeën die er bewust zijn ingelegd. Een manier om de ideologie van teksten

te lezen is vanuit een gegenderde blik. In het geval van de kunstenaarsroman is een dergelijke lezing essentieel, omdat op verschillende manieren in dialoog gegaan met de traditionele manieren waarop de vrouwelijke ontwikkeling geportretteerd en gepositioneerd wordt. Wanneer er traditionele en/of beperkende ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid gereflecteerd worden in een roman (op bewust of ideologisch niveau) worden deze ideeën bevestigd en herhaald en daardoor in stand gehouden. Een ideologische lezing van dit soort romans kan dat openbreken.



## Conclusie

De recente kunstenaarsromans *Harem* (2015), *De hemel boven Parijs* (2014) en *De consequenties* (2014) gaan alle drie over personages die authentiek en autonoom willen zijn. Ze zoeken daarnaar door zelf kunst te maken en/of door op kunst te reflecteren. Hun zoektocht wordt beïnvloed door tijd, cultuur, reproduceerbaarheid en door hun sekse. De keuze voor deze drie kunstenaarsromans kwam voort uit het feit dat het ondanks een gemeenschappelijke grond, drie heel verschillende boeken zijn die de rol van kunst en de vormgeving van modern kunstenaarschap op verschillende manieren onderzoeken.

In het eerste hoofdstuk zette ik het theoretisch kader uiteen. Kunstenaarschap krijgt in deze boeken een vorm die voortdurend draait om authenticiteit, waarachtigheid en esthetische puurheid. Kunst is een gereedschap waarmee de werkelijkheid en de eigen identiteit onderzocht en vormgegeven kan worden. Benjamins (1936) theorie over het aura van de kunst biedt een kader van waaruit deze boeken in het licht van hun tijd gezien kunnen worden. Technologisering zorgt voor steeds grotere reproductiemogelijkheden en dat speelt een verlies aan waarachtigheid, aan aura in de hand. Bolter en Grusin (2000) bieden een waardevolle aanvulling op Benjamin (1936) door de gevolgen van remediering in deze tijd uiteen te zetten. Ze legden uit dat onze cultuur een tegenstrijdig verlangen heeft naar transparante directheid en tegelijk naar hypermedialiteit. De moderne toeschouwer wil het liefst zo min mogelijk notie hebben van het medium. Tegelijkertijd dragen alle moderne kunstwerken sporen van hun voorgangers in zich mee en geven de toeschouwer een aspect van de realiteit die niet van (re)mediatie bevrijd kan worden.

In hoofdstuk twee onderzocht ik hoe de personages van *Harem* (2015), *De hemel boven Parijs* (2014) en *De consequenties* (2014) denken over kunstenaarschap. In alle drie de boeken waren oorspronkelijkheid en zelfreflectie thema's. In hun zoektocht naar het oorspronkelijke kunstenaarschap, zijn de personages voortdurend in dialoog met het idee van de romantische kunstenaar, die autonoom, authentiek en antiburgerlijk is. Daarbij komt vanuit de maatschappij steeds een beperkende kunstenaarscultus kijken. De theorie van Hutcheon (1980) biedt een kader voor de remediering van het kunstenaarschap van voorgangers; die steeds nieuwe betekenis verkrijgen, maar hun eerdere betekenis ook behouden.

In het derde hoofdstuk onderzoek ik hoe de romans van Giphart (2015), Hofstede (2014) en Weijers (2014) omgaan met de verschillende genderimplicaties die traditioneel gezien aan de kunstenaarsroman kleven. Ideeën over hoe het kunstenaarschap en het zelf vormgegeven kunnen worden, worden nog steeds beïnvloed door de sekse van het personage. De vrouw als muze blijkt ook in recente kunstenaarsroman nog een prominente rol te spelen. Toch wordt er ook op verscheidene manieren beproeft hoe ‘het einde van de roman’ opgebroken kan worden. Met name Weijers (2014) biedt hier een verrassende dubbelzinnigheid, waarbij in alle mogelijke lezingen het romantische plot ondervraagd wordt.

In deze scriptie verbond ik de werken van Weijers (2014), Hofstede (2014) en Giphart (2015) aan elkaar. Het theoretisch raamwerk vlocht ik uit de ideeën van Benjamin (1936), Bolter en Grusin (2000), Bal (1997), Ham (2015), Hutcheon (1980) en Swinnen (2006). Deze theorieën sluiten in onderling variërende mate op elkaar aan. Een verband tussen een denker als Benjamin (1936) en Swinnen (2006) is niet direct vanzelfsprekend. Toch bleken al deze denkers een kader te bieden voor elementen uit de geanalyseerde romans en heb ik me aan hun verbintenis gewaagd. Daarnaast is mijn voorliefde voor drietallen is evident, maar wellicht niet altijd even winstgevend. Hoewel de vergelijkende studie van *Harem* (2015), *De hemel boven Parijs* (2014) en *De consequenties* (2014) bijzonder interessant is gebleken, had ik wellicht een nog grondiger analyse kunnen maken als ik me beperkt had tot slechts één of twee romans.

In deze scriptie heb ik gepoogd een punt van de sluier op te lichten van een interessant, actueel en relevant onderwerp binnen literatuuronderzoek. Ik heb mij hier moeten beperken tot het identiteitsaspect van modern kunstenaarschap zoals afgebeeld in deze recente romans. Vervolgonderzoek zou breder, en wellicht sociologisch, gedaan kunnen worden. Aanleiding voor Jaegers (2014) essay in *NRC Handelsblad* was een Facebook-post van de schrijver Abelkader Benali over de huidige generatie schrijvers die volgens hem allemaal hetzelfde boek schrijft, waarin iedereen neurotisch, rijk, verwend en egocentrisch is. Inderdaad is in de boeken van Weijers (2014) en Hofstede (2014) introspectie de voornaamste methode om tot inzichten te komen. Vervolgonderzoek zou de literatuur van deze generatie kunnen spiegelen aan dat van eerdere generaties en kunnen onderzoeken waar het activisme is gebleven.

## Referenties

Amelsvoort, Jesse. Zo kan zijn leven niet verder, zo is het onaf. (Recensie van De hemel boven Parijs van Bregje Hofstede). 8weekly, 8 september 2014.

Bal, Mieke. (1997). *Narratology : introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Benjamin, Walter. De verteller: beschouwingen over het werk van Nicolai Leskov. (1936). Tijdschrift Raster, 13. (1980). Vert. Anthony Mertens en Jacq Vogelaar. <http://tijdschrift raster.nl/over-het-vertellen/de-verteller-beschouwingen-over-het-werk-van-nicolai-leskov/>

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. (1936). Schocken/Random House. Ed. Hannah Arendt. Vert. Andy Blunden (1998, 2005). Marxists Internet Archive. <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>

Bergen, Annegreet van. (2014). *Gouden jaren: hoe ons dagelijks leven in een halve eeuw onvoorstelbaar is veranderd*. Amsterdam: Uitgeverij Atlas Contact.

Blom, Merel. Over scheppen en vernietigen. (Recensie van het boek *De consequenties van Niña Weijers*). Opzij, nr. 7/8 juli/augustus 2014, 98.

Boer, Merijn de. (2014). *De nacht*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.

Bolter, Jay David en Richard Grusin. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Brillenburg Wurth, Kiene en Ann Rigney. (2008). *Het leven van teksten: een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Drop, W. (1979). *Verbeelding en historie. Verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw.* Utrecht: HES Publishers.

Eekhout, Anne. (2013). *Dogma.* Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.

Giphart, Ronald. (2015). *Harem.* Amsterdam: Uitgeverij Podium.

Ham, Laurens. (2015). *Door Prometheus gebonden: de autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur.* Hilversum: Uitgeverij Verloren.

Havenaar, Ronald. (2015). *Het babyboomboek: wat ze lazen, wat hen vormde, hoe ze dachten.* Amsterdam: Uitgeverij G.A. Van Oorschot B.V.

Hofstede, Bregje. (2014). *De hemel boven Parijs.* Amsterdam: Uitgeverij Cossee.

Hutcheon, Linda. (1980). *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox.* Waterloo, Ontario: Wilfried Laurier University Press.

Jaeger, Toef. (2014, 29 augustus). *Kunst biedt redding.* NRC Handelsblad, pp. C2 en C3.

Linnemann, Esmá. (2014). *Muze: een liefdesgeschiedenis in B-mineur.* Amsterdam: Uitgeverij Atlas Contact.

Luiselli, Valeria. (2014). *De gewichtlozen.* Amsterdam: Uitgeverij Karaat.

Muus, Dries. *Harem van Giphart is beter dan al zijn vorige werk.* (Recensie van het boek *Harem* van Ronald Giphart). *Het Parool*, 30 januari 2014.

Polak, Nina. (2014). *We zullen niet te pletter slaan.* Amsterdam: Prometheus.

Swinnen, Aagje. (2006) *Het slot ontvlucht: de 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Herman, Luc en Bart Vervaeck. (2009). Vertelduivels: handboek verhaalanalyse. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.

Veenendaal, Guus, Jos Zijlstra en Johan de Bruin. (2014). Het grote spoorboek. Zwolle: Uitgeverij WBOOKS.

Weijers, Niña. (2014). De consequenties. Amsterdam: Uitgeverij Atlas Contact.