

Traagheid

Intensiteit

De

Slow

Art

van

Maaikje

Schoore!

Colofon

Cathelijne Dapiran
0322415

Thesis Master moderne en hedendaagse kunst
Universiteit Utrecht

Thesisbegeleiders
Dr. Linda S. Boersma
Drs. Ingrid van Santen

© 2010

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd of overgenomen tenzij toestemming van de auteur is verleend.

C.Dapiran@gmail.com

Tijd
Temporaliteit
Duur
Real time
Screen time
Beleefde tijd
Zichtbare tijd
Kloktijd
Psychische klok
Strijd om tijd
Langzame tijd
Ongrijpbaarheid
Nieuwsgierigheid
Tijdverlies
Tijdgebrek
Tijdwinst
Precisie
Geduld
Tijdbesparing
Tijdsbestek
Tijdsbesef
Tijdgebonden
Tijdhood
Tempo
Haast
Overvloed
Chaos
Vertraging
Verstilling
Leegte
Rust
Oponthoud
Opschorting
Uitstel
Interruptie
Contemplatie
Uitgerekte tijdelijkheid
Traagheid
Intensiteit

Inhoudsopgave

Voorwoord	9
Inleiding	11
Hoofdstuk I – Maaïke Schoorel in een sociaal- en kunsthistorische context	19
Snelheid	20
Traagheid als verzet	21
Anti-globalisering	22
Snelheid versus traagheid in de beeldende kunst	22
Traagheid in film- en videokunst	24
Traagheid in schilderkunst	29
Conclusie	35
Hoofdstuk II – Traagheid in de kunst van Maaïke Schoorel	41
Schilderen op de tast	42
Onderwerpen en archetypes	45
Ontwikkeling	47
Wit vol kleur	49
Perceptie	52
De Slow Art van Maaïke Schoorel	53
Naar de fundamenteën van de schilderkunst	56
Autonoom of engagement?	57
Conclusie	59
Literatuur	65
CV Maaïke Schoorel	70
Lijst van kunstwerken	74







Voorwoord

Wit maar toch veel kleur. Leeg maar toch vol. De schilderijen van Maaïke Schoorel kunnen gekarakteriseerd worden door paradoxale kenmerken. Door de extreme leegte en lichtheid kunnen de doeken wegvallen in de ruimte, of het ogenschijnlijke radicale niets prikkelt juist de nieuwsgierigheid.

Dit laatste was bij mij het geval bij het eerste contact met het werk van Schoorel. Tijdens mijn stage bij De Hallen Haarlem, waar in 2008 haar eerste museale solotentoonstelling opende, ontstond mijn fascinatie voor haar werk. Het zien van een groot aantal van haar schilderijen in de tentoonstelling – waarvan een aantal zeer recente, zelfs nog natte doeken – en het persoonlijke contact met Schoorel, maakte mij enthousiast om verder onderzoek naar haar te doen. Dat haar schilderijen mij bleven intrigeren door de originele beeldtaal en de interessante kerngedachten, gaf de doorslag om haar werk als thesisonderwerp te kiezen, naast het feit dat er (nog) geen oevrecatalogus of wetenschappelijke verhandeling over haar werk bestaat.

Gedurende deze stageperiode heb ik mij met haar schilderijen bezig gehouden, in het kader van de tentoonstelling, de bijbehorende catalogus en begeleidende activiteiten. Vervolgens heb ik deze kennis verdiept door haar oeuvre te verbinden aan een andere cursus van mijn studie: het colloquium of ook wel tutorial genoemd. De paper voor deze cursus ging over de vraag of Schoorels werk een radicale positie inneemt in de huidige overgevisualiseerde cultuur waarin het spektakel hoogtij viert, door juist de zorgvuldige, langzame waarneming tot onderwerp te nemen. Deze benadering is in een uitgebreide en enigszins aangepaste vorm in deze thesis uitgemond. De traagheid van haar kunst neemt hier de centrale plaats in. Na een analyse van traagheid in een sociaal- en kunsthistorische context van de afgelopen twee decennia, zal worden onderzocht in hoeverre deze traagheid een tendens is, wat het precies omvat en hoe het werk van Schoorel daarin te plaatsen is.

Voor de totstandkoming van deze thesis wil ik de volgende personen hartelijk bedanken: allereerst mijn docenten dr. Linda S. Boersma en drs. Ingrid van Santen voor hun inhoudelijke begeleiding, wezenlijke adviezen en redactie; Maaïke Schoorel voor haar enthousiasme en bereidheid mijn uitputtende interviews te doorstaan; drs. Xander Karskens (De Hallen Haarlem) voor de inhoudelijke begeleiding, adviezen en de tip om Schoorel als thesisonderwerp te kiezen. En verder Annelieke van Halen (De Hallen Haarlem), Mark Barker en Susanna Chisholm (Galerie Maureen Paley, Londen), de medewerkers van Galerie Diana Stigter Amsterdam, Alex Samuel en Freek Kuin (Drukkerij Calff & Meischke), Charlie Silvrants en niet te vergeten mijn vrienden en familie voor de steun tijdens het hele proces, in het speciaal Thijs en Nancy.

Cathelijne Dapiran



Inleiding

Als een ijzige wintermorgen met een sneeuw witte lucht en een dikke ochtendmist waarin langzaam in de verte enkele contouren opdoemen; de ijle schilderijen van Maaïke Schoorel laten zich niet snel onthullen. Ze zijn zeer subtiel geschilderd met vele zeer dunne lagen olieverf over elkaar, waarbij grote stukken ‘open’ zijn gelaten. Enkele details zijn zichtbaar, wat enige houvast geeft in het vaststellen wat je precies ziet. Maar de afbeelding wordt nooit scherp. De schilderijen stellen niet alleen je ogen op proef – in je ooghoek kan plots een zee tevoorschijn komen, maar ook weer verdwijnen als je je daarop concentreert – ze verlangen van ons ook het kostbaarste bezit in de moderne samenleving, namelijk: tijd.

Maaïke Schoorel (Santpoort, 1973) heeft zich in het relatief gering aantal jaren dat ze als professioneel beeldend kunstenaar werkzaam is een plaats verworven in de internationale kunstscene. Ze studeerde aan de Gerrit Rietveld Academie te Amsterdam en volgde een Master aan de Royal College of Art in Londen, die ze voltooide in 2001. Van de Engelse hoofdstad heeft ze sindsdien haar woon- en werkplaats gemaakt. Met haar unieke werk en schilderskwaliteiten lukte het haar om in de ‘stal’ van stergalerie Maureen Paley opgenomen te worden. Het Stedelijk Museum Amsterdam kocht een werk van haar aan, kunstmagnaat Charles Saatchi zelfs meerdere, en in september 2008 opende haar eerste museale solotentoonstelling in De Hallen Haarlem.

Het temporele aspect is één van de centrale uitgangspunten in het werk van Schoorel en na literatuuronderzoek bleek haar werk regelmatig in combinatie met de term Slow Art te worden genoemd. Deze aanduiding doet vermoeden dat er meerdere kunstenaars zijn die traagheid als centraal aspect van hun werkwijze gebruiken. Dit onderzoek richt zich dan ook op de vragen of traagheid oftewel de zogeheten ‘slow art’, daadwerkelijk een beweging binnen de hedendaagse (westerse) kunst is, hoe deze zich precies aftekent en hoe het werk van Schoorel zich daartoe verhoudt. (De term Slow Art wordt hoofdzakelijk gebruikt door (kunst)journalisten en critici en is nog jong, waardoor het met enige voorzichtigheid toegepast zal worden.) Het hoofdthema van dit onderzoek is zodoende: *Slow Art. Een onderzoek naar de schilderijen van Maaïke Schoorel binnen de context van traagheid/vertraging in de hedendaagse kunst*. Deze vragen zullen in twee hoofdstukken worden behandeld.

1. Het eerste hoofdstuk gaat in op de maatschappelijke en kunsthistorische context waarbinnen het werk van Schoorel kan worden gesitueerd. Hiervoor behandel ik het hoge tempo van het maatschappelijk, cultureel en economisch leven en de wereldwijde beweging die als reactie hierop pleit voor ‘slow’. Daarnaast bespreek ik een aantal kunstenaars dat het idioom van traagheid in hun kunst hanteert, met een nadruk op de video- en schilderkunst. Wat zijn hun intenties? Wat typeert deze ‘trage’ kunst? Is deze hang naar het langzame in de kunst een beweging binnen de hedendaagse (westerse) kunst te noemen? Wat zijn de overeenkomsten tussen de zogeheten Slow Movement, de fundamentele kunst en de recente renaissance van het ambacht met het werk van de besproken kunstenaars? En is de keuze voor traagheid een verzet tegen het gehaaste leven, het beeldenbombardement of wellicht het vluchtige kijkgedrag van de moderne mens?
2. Het tweede hoofdstuk is gewijd aan het werk van Schoorel en toetst het theoretisch kader van het eerste hoofdstuk op haar oeuvre. Om tot een duidelijke vergelijking te komen, zal worden ingegaan op Schoorel's schildertechniek, onderwerpkeuze, ontwikkeling (van haarzelf als kunstenaar evenals in haar werken) en zal één kunstwerk

geheel worden uitgelicht. Deze sterk formalistische benaderingswijze acht ik in dit gedeelte noodzakelijk, aangezien de materialiteit een wezenlijk aspect is van haar praktijk als kunstenaar. Daarbij sluit ik af met de vraag in hoeverre Schoorels kunst een vorm van engagement te noemen is.

Ondanks dat 'Schoorel inmiddels terecht gerekend [wordt] tot één van Nederlands grootste schilders van dit moment', aldus Lennard Dost in *de Volkskrant*, of omdat ze al in het rijtje Marlene Dumas en Michael Raedecker als volgende in de lijn wordt geplaatst om de mythische status van Nederland als schilderland pur sang voort te zetten, zoals de redactie van *Metropolis M* het brengt, bestaat er (nog) geen oevrecatalogus of wetenschappelijke verhandeling over haar werk.¹ Het eerste doel van deze thesis is daarom om een begin te geven van het wetenschappelijk onderzoek naar de drijfveren van Maaïke Schoorel, omdat haar schilderijen naar mijn mening in een groeiende mate van belang zullen zijn binnen de hedendaagse nationale en internationale kunst. Bovendien tracht ik met dit onderzoek een bijdrage te leveren aan de theorievorming rondom Schoorel en het fenomeen traagheid in de kunst, wat zodoende hopelijk leidt tot een beter begrip van deze 'langzame' kunst die veel kritiek te verduren krijgt van bezoekers en de pers.

Dat Schoorel pas negen jaar geleden is afgestudeerd en haar werk slechts zes à zeven jaar is 'volgroeid' (zoals ze ook zelf verwoordt), maakt het noodzakelijk om het onderzoek niet te beperken tot haar oeuvre alleen. Vanwege deze reden heb ik gekozen om de schilderijen van Schoorel naast formalistisch te bespreken, tevens te analyseren hoe haar werk te plaatsen valt in de recente kunstgeschiedenis en de culturele en maatschappelijke context. Het biedt de mogelijkheid tot grotere vraagstukken te komen en beter gegronde conclusies te kunnen trekken. Bovendien biedt deze sociaal-(kunst)historische methode de mogelijkheid om te doorgronden wat haar belangrijkste betekenis is in de hedendaagse kunstwereld. Gezien het korte bestaan van Schoorels oeuvre wordt haar werk voornamelijk binnen de moderne geschiedenis geplaatst van de afgelopen twee decennia. Voor enkele belangrijke en duidelijke overeenkomsten met eerdere kunsthistorische tendensen zal echter een uitzondering worden gemaakt. Voor het kunsthistorisch kader is gekozen voor de hedendaagse (westerse) beeldende kunst, en dan behalve de schilderkunst, ook de videokunst. Mij lijkt geen verdere toelichting noodzakelijk dat ik de keuze heb gemaakt om de schilderijen van Schoorel binnen de schilderkunstige traditie te plaatsen. Wellicht is dat voor de keuze van videokunst wel vereist. Naar aanleiding van mijn beschrijving hoe ik Schoorel in de eigentijdse kunstgeschiedenis zou kunnen plaatsen, attendeerde mijn begeleider mij op de thesis van oud-kunstgeschiedenis student Renske Janssen, getiteld *Vertraging van bewegende beelden in de videokunst van de jaren negentig: poëzie of verzet?* (2005). Deze scriptie en verder onderzoek wijzen uit dat traagheid zich hoofdzakelijk binnen de videokunst manifesteert, omdat het verloop van tijd een basiselement van film en videokunst is.

De scriptie die voor u ligt is opgebouwd in wat wellicht als een 'trechtermodel' aangeduid kan worden: na een korte typering van het werk van Schoorel wordt eerst ingegaan op een brede maatschappelijke context, vervolgens op de actuele stand van zaken van een trend in de maatschappij en de kunst, waarna ik steeds gericht het hoofdonderwerp – de schilderijen van Maaïke Schoorel – zal behandelen. Deze opzet geeft een sterkere nadruk op het kader waarbinnen Schoorels oeuvre geplaatst wordt dan een opzet van 'smal naar breed'.

¹ Citaat: Lennard Dost, 'Bijna ongrijpbaar voor het oog', *de Volkskrant* 7 oktober 2008. Parafrazering: Antwoord van de redactie op een ingezonden brief, *Metropolis M* 29 (2008) nr. 4, p. 22.

Voor de invulling van de termen 'traag'/'traagheid' en 'vertraging' is gebruik gemaakt van de *Van Dale, Groot woordenboek van de Nederlandse taal (14)* en daarbinnen van de definities die op kunst betrekking kunnen hebben. Het begrip 'traag' staat in dit onderzoek voor: langzaam in de voortgang, langzaam in het verschijnen of – wellicht op het eerste gezicht minder gebruikelijk, maar naar mijn mening zeker van toepassing op de 'trage' kunst – het lang uitblijven. 'Vertraging' wordt gedefinieerd als het vertragen of vertraagd worden (van een beweging of van iets in zijn beweging, of van vorderingen), synoniem voor: snelheidsvermindering. Nu zijn snel en langzaam natuurlijk hele relatieve begrippen. Wanneer is kunst precies langzaam? Dit is allicht niet exact te meten, maar een kwestie van vergelijking.

Vanwege het 'jonge' onderwerp van deze thesis bestaan de geraadpleegde bronnen voornamelijk uit artikelen uit de Nederlandse en de grote Engelstalige dagbladen, opiniebladen en kunsttijdschriften, simpelweg omdat er weinig anders voorhanden is. Voor het werk van Schoorel kwamen hier de gesprekken en interviews bij die ik verscheidene keren met haar heb gehouden, evenals de catalogus van De Hallen Haarlem bij haar tentoonstelling *Album*.² Over algemenere thema's als 'traagheid', 'vertraging', 'onthaasting' en de Engelse variant 'slow' waren ook tentoonstellingscatalogi beschikbaar. Veelgebruikt zijn de catalogi *De Ontdekking van de Traagheid* bij de gelijknamige tentoonstelling door KW14 in 's-Hertogenbosch (2007) en *Slow Art. Zeitgenössische Kunst aus Flandern und den Niederlanden* eveneens uitgebracht naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in Museum Kunst Palast te Düsseldorf (2005).³ De hierboven genoemde thesis van Renske Janssen heeft mij geholpen in het vinden van literatuur over vertraging in de videokunst, al was het noodzakelijk deze bibliografische gegevens up-to-date te maken. En tot slot is voor het theoretisch kader gebruik gemaakt van sociologische en filosofische onderzoeken of studies in de vrijetijdswetenschappen.

Afsluitend wil ik toevoegen dat Schoorels schilderijen zo summier zijn geschilderd, dat ze eigenlijk niet reproduceerbaar zijn. De hedendaagse reproductietechnieken zijn (nog) niet goed genoeg om het vakmanschap van Schoorel tot zijn recht te laten komen. Men moet de schilderijen in het echt kunnen aanschouwen, wil de opbouw van de lagen, kleuren en contouren – die variërend sneller of langzamer op je af komen – zich tot een beeld kunnen vormen. De consequentie hiervan is dat sommige schilderijen niet als afbeelding zijn opgenomen in deze thesis omdat bij het afdrucken slechts monochrome oppervlaktes met enkele vlekken over blijven. Zodoende is er gekozen voor een klein aantal, grote afbeeldingen van de meest duidelijke schilderijen, en naar verhouding veel afbeeldingen van Schoorels studiemateriaal en atelierpraktijk.

² Xander Karskens (red.) en Maxine Kopsa, *Maike Schoorel. Album*, uitgave bij tent. Haarlem (De Hallen Haarlem) 2008.

³ Marjan Teeuwen, Flos Wildschut, Frits Gierstberg, *De Ontdekking van de Traagheid*, tent.cat. 's-Hertogenbosch (KW14) 2007 en Mattijs Visser, *Slow Art. Zeitgenössische Kunst aus Flandern und den Niederlanden*, tent.cat. Düsseldorf (Museum Kunst Palast) 2005.











Hoofdstuk I

Maike Schoorel

in een sociaal-
en kunsthistorische **context**

Een baken van rust in het huidige beeldenbombardement.

De schilderijen van Maike Schoorel onthullen zich tergend langzaam aan de kijker. Eerst zie je enkel een wit doek waarna er, met het wennen aan het licht, een aantal waterdunne kleurschakeringen naar voren komt, en vervolgens her en der enkele subtiele stroken verf variërend in helderheid. Is er een fragment van een arm te zien, van glooiende stof, twee borsten? Details komen op en verdwijnen weer. Dan stilletjes verschijnt er een ijle, figuratieve voorstelling, meestal gebaseerd op traditionele schildergenres. Maar dat is enkel als je heel goed 'schouwt'. 'Dat langzame is een centraal aspect in mijn werk – het vertragen van de blik en het intensiveren van de waarneming', aldus Schoorel.⁴

⁴ Citaat Maike Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 43.

Snelheid

Als er één woord is waarmee onze samenleving getypeerd kan worden, dan is het: 'snel'. We leven letterlijk in een snelle tijd – door verbeterde technologieën worden vervoersmiddelen steeds sneller, evenals computers en allerlei dagelijkse mechaniek – maar ook in ons gevoelsleven speelt dit hoge tempo zich af. Tijd is naast een objectief meetbaar begrip ook in hoge mate een subjectieve beleving. Zo kan het soms zes uur zijn (vastgestelde klokkentijd), maar pas vijf uur lijken (innerlijke of psychische klok).⁵ Mensen stoppen steeds meer activiteiten binnen het tijdsbestek van een etmaal. Ook de vrijgekomen tijd – als gevolg van allerhande technologische innovaties – vullen we op met bezigheden omdat we ons eisenpakket verhogen. Om te voldoen aan alle verplichtingen en verleidingen bewegen we sneller en meer. Stress is in toenemende mate een gezondheidsprobleem geworden in onze hyperactieve samenleving. Daarnaast hebben we het gevoel alsof de tijd alsmar sneller voorbij vliegt. Aan dit laatste leveren de media een belangrijke bijdrage. Sinds de negentiende eeuw kunnen we, door de komst van telegraaf, radio, telefoon en later bijgestaan door internet en Skype, razendsnel communiceren met iemand aan de andere kant van de wereld, op elk moment van de dag, op welke locatie dan ook. Via internet of televisie zappen we van het ene werelddeel naar het andere. Deze media versterken daarbij nog in een ander opzicht het gevoel dat het leven rap gaat, namelijk door alle visuele prikkels die gepaard gaan met de continue informatiestroom en het beeldenbombardement.

Van de Parijse flaneur – die zijn tempo liet voorschrijven door te wandelen met een schildpad – naar de hectische, nerveuze en drukke Londense passanten rond het jaar 1840, hiermee typeerde de beroemde filosoof/socioloog Walter Benjamin (Berlijn – Port Bou, Spanje, 1892-1940) de overgang van het ritme van de landbouw naar de kapitalistische productiewijze.⁶ De Industriële Revolutie kan als begin van onze gehaaste maatschappij worden gezien. De machine werd de maatgever van de nieuwe tijd. Door de opkomst van het kapitalistische productiesysteem werd tijd onderhevig aan een verlies- en winstrekening. Er valt tijd te winnen en tijd te verliezen en het credo 'tijd is geld' wordt sindsdien breed aangehangen, ook in het privéleven. De verstedelijking versterkte de gehaastheid en dit nam tenslotte ongekend toe door technologische ontwikkelingen in de twintigste eeuw. De ontwikkeling van de techniek, maar ook van de economie en het openbare leven zijn er voortdurend op gericht om sneller te zijn, om meer in kortere tijd te bewerkstelligen. Daartegenover wordt 'traagheid [...] tot op de dag van vandaag als antimodern gezien; het staat gelijk aan tegenslag en verlies.'⁷

De vraag rijst hierbij of het gevoel van een alsmar toenemend tempo in het maatschappelijk en economische leven niet van alle tijden is. Morele paniek ontstond bij elke golf van technologische vernieuwing, zoals bij de machine ten tijde van de Industriële Revolutie of bij de ingebruikname van de trein aan het begin van de negentiende eeuw. 'Het probleem is', volgens hoogleraar Vrijtijds wetenschappen prof. dr. Theo Beckers in de huidige tijd, 'dat economische, maatschappelijke en politieke systemen zo zijn ingericht, dat we maar één keus hebben: de hoogste versnelling en dat zowel de tijden van mensen als

⁵ A. Stufkens (red.), *De psychische klok. Psychoanalytische opvattingen over tijdszin en tijdsbeleving*, Amsterdam/Meppel 1996, p. 7.

⁶ Oorspronkelijke bron: Walter Benjamin, 'Das Paris des Second Empire bei Baudelaire' (1938) en 'Über enige Motive bei Baudelaire' (1940), in: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/Main 1974, overgenomen uit: Ulrich Gutmair, 'De snelheid van geluid', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 6, pp. 37, 38, 40.

⁷ Frits Gierstberg, 'Mediale traagheid', in: Marjan Teeuwen, Flos Wildschut en Frits Gierstberg, *De Ontdekking van de Traagheid*, tent.cat. 's-Hertogenbosch (KW14) 2007, p. 89.

van systemen overbelast raken.⁸ Het gevoel van snelheid speelt dus al veel langer, alleen is het pas in de recente geschiedenis een voldoende feit waar we niet uit kunnen stappen, willen we niet compleet buiten de maatschappij vallen.

Traagheid als verzet

Als reactie op een sterke tendens vormt zich in de samenleving in de loop van de tijd dikwijls ook een tegenbeweging. Iedereen heeft bewust of onbewust het gevoel dat een buitengewoon hoog tempo niet goed is. Snelheid levert risico's op en is zodoende gerelateerd aan vernietiging. Naast de gevolgen voor de gezondheid, heeft de drukte gevolgen voor de voedingsgewoonten, het werk, het milieu, tot relaties aan toe. Verscheidene groepen hebben het belang van langzaamheid al zeker in de afgelopen 200 jaar verdedigd, bijvoorbeeld de Romantici, kunstenaars van de Arts and Crafts movement of de hippies. Tijd is verworden tot strijdmiddel: traagheid als verzet.

In de afgelopen twee decennia is een nieuwe beweging opgebloeid. Sinds de oprichting van de organisatie Slow Food – in Italië in de tweede helft van de jaren tachtig – duiken uitdrukkingen als Slow Reading, Slow Politics en Slow Travel geregeld op.⁹ De term 'slow' is dan ook vanaf het nieuwe millennium in toenemende mate in allerlei artikelen aan te treffen.¹⁰ De Slow Food-beweging ontstond als reactie op de oprukkende fastfoodketen McDonald's. Bij deze gastronomische organisatie wordt gebruik gemaakt van 'eerlijke' (fair trade en zonder kinderarbeid) seizoensproducten uit eigen regio die volgens traditionele bereidingswijzen worden klaargemaakt en tenslotte in alle rust worden genuttigd. De nadruk wordt verder gelegd op een (hernieuwde) bewustwording van eten en smaak. Slow Food ontketende een wereldwijde rage van allerlei slow-bewegingen en kan zodoende gezien worden als begin van de Slow Movement. De Canadees-Britse freelancejournalist Carl Honoré die ook wel de 'Slow-goeroe' wordt genoemd, gaat in zijn bestseller *In Praise of Slow. How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed* (2004) in op deze beweging. Honoré beschrijft dat er een mondiale, culturele revolutie gaande is tegen de cultuur waarin 'sneller is beter' het adagium is. Hij verdedigt, naar analogie van de Slow Movement, het idee dat een langzamer leven niet minder succesvol hoeft te zijn, integendeel.¹¹ Met een legio aan voorbeelden versterkt hij zijn betoog. Een groot aantal groepen en organisaties – van Japan, Europa, tot aan de Verenigde Staten en Canada, op het gebied van eten, sport, werk, vrije tijd, tot aan de liefde bedrijven – is uit op een beter balans tussen snelheid en langzaamheid. Ze zijn op zoek naar het juiste tempo, het *tempo giusto*.

Een ander voorbeeld in de context van het verzet tegen de hyperactieve maatschappij is het ontstaan van het woord 'downshiften'. Het begrip, in het Nederlands vertaald als 'onthaasting', werd in 1996 geïntroduceerd en is inmiddels (sinds 1999) in de *Van Dale* opgenomen. SIRE, Stichting Ideële Reclame, voerde enkele jaren geleden campagne voor zo nu en dan een pas op de plaats.¹² Ook politica Femke Halsema hield een pleidooi voor

⁸ prof. dr. Theo Beckers, *De hyperactieve samenleving: op zoek naar de verloren tijd*, Tilburg 2004, p. 12.

⁹ In 1986 werd de organisatie Arcigola opgericht, die wordt beschouwd als de voorloper van Slow Food. Website: *Slow Food* < <http://www.slowfood.com/> > (01-03-2010).

¹⁰ In krantenbank *LexisNexis* alle grote landelijke dagbladen en opiniebladen doorgezocht vanaf 01-01-1990. Zo kwam de term 'slow' in alle landelijke kranten en opiniebladen in 1999: 103 keer voor, in 2004: 173 keer en in 2006: 371 keer. Geraadpleegde dagbladen: *de Volkskrant*, *NRC Handelsblad*, *Het Parool*, *Trouw*, *Het Financieele Dagblad*, *De Telegraaf*. Deze kranten en alle opiniebladen hebben een archief vanaf ten minste 1999, behalve *Vrij Nederland* (vanaf 2004).

¹¹ Carl Honoré, *In Praise of Slow. How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*, London 2004. In de Verenigde Staten getiteld: *In Praise of Slowness*.

¹² Beckers 2004 (zie noot 8), p. 8.

onthaasting. De plotselinge populariteit van de term, zeker vanaf het millennium, en de vaak heftige discussies rond dit thema, geven een vermoeden dat het niet zomaar als een modeverschijnsel kan worden afgedaan.¹³

Anti-globalisering

Snelheid houdt verband met efficiëntie, efficiëntie met grootschalige productie en dit op zijn beurt met globalisering. Wie snel veel en goedkoop wil produceren, doet dat zo grootschalig mogelijk, het liefst op die plek in de wereld waar het zo voordelig mogelijk kan en met een zo groot mogelijk afzetgebied. De wereld lijkt kleiner te zijn geworden, omdat we in minder dan een dag aan de andere kant van de wereld kunnen zijn dankzij het vliegtuig, of slechts in enkele seconden vanuit onze luie stoel dankzij televisie en internet. Mensen van over de hele wereld staan met elkaar in verbinding door razendsnelle communicatiemiddelen en vervoersmogelijkheden. Mensen reizen ook meer dan ooit tevoren. Het openen van landsgrenzen (zeker binnen de Europese Unie) voor vrij vervoer van personen en goederen, draagt hier aan bij. Al met al zorgt dit voor een toenemende wisselwerking tussen mensen en culturen van over de hele wereld.

De Slow-filosofie valt onvermijdelijk samen met de anti-globaliseringsbeweging.¹⁴ In zijn huidige vorm dwingt het globale kapitalisme ons om sneller te produceren, sneller te werken, sneller te consumeren, sneller te leven, wat de gevolgen hiervan ook mogen zijn.¹⁵ Voorstanders van beide bewegingen geloven dat het turbo-kapitalisme de planeet en de mensen een enkele reis naar een burn-out verstrekt.¹⁶ Zoals Slow Food pleit voor de instandhouding van de biodiversiteit en een grotere diversiteit aan voedingsmiddelen, pleiten anti-globalisten voor het behoud van specifieke gebruiken en tradities van een grote verscheidenheid aan culturen, wil de wereld niet tot een eenheidsworst verworden. Lokaal en divers in tegenstelling tot globalisatie en standaardisatie.

Snelheid versus traagheid in de beeldende kunst

Beeldend kunstenaars hebben vanaf het begin van de vorige eeuwwisseling op de versnelling in de maatschappij gereageerd. Het futurisme, kubisme en pop art kunnen als een lofzang op de veranderde en snelle maatschappij worden gezien. En meer recentelijk lijkt zich ook een tendens af te tekenen waarbij het fenomeen traagheid zich manifesteert in verschillende kunstdisciplines. In video/film, fotografie, schilderkunst, sculptuur, architectuur en design zijn diverse voorbeelden te vinden van werken die betrekking hebben op dit gegeven. Zo was de jaarlijkse designconferentie *Doors of Perception* in 1998 nog gewijd aan *speed*, terwijl de presentatie van het Nederlandse vormgevercollectief Droog Design op de befaamde Salone di Mobili te Milaan in 2004 was getiteld: *Go Slow*. De teksten van de uithangborden waren zelfs allemaal met de hand geborduurd. Een ander voorbeeld zijn de miniatuurgebouwen en stedelijke landschappen van beeldend kunstenaar Erik Sep (Bergen op Zoom, 1967). Zijn 'maquette' *Slow City* bestaat uit aaneengeschaalde bouwconstructies van een grote diversiteit aan materiaal. Tijd is in zijn werk alom aanwezig. Op dezelfde wijze waarop de jaarringen in een boom zijn (hele) geschiedenis prijsgeeft, probeert Sep de tijd

¹³ Lize de Clercq, *Het jaar van de onthaasting. Een cultuursociologische vertooganalyse van het populaire debat rond onthaasten*, Brussel 2001, p. 8.

¹⁴ Honoré 2004 (zie noot 11), p. 14.

¹⁵ Honoré 2004 (zie noot 11), p. 241.

¹⁶ Honoré 2004 (zie noot 11), p. 241.

op te sluiten in de muren, die zichtbaar wordt bij de sloop. En nog op een ander vlak is hij met tijd bezig. Sep: 'Ik heb een afkeer van het gejaagde leven. Dat afgieten van die steentjes [voor zijn miniaturgebouwen, CD] is behoorlijk meditatief. Vandaar de titel *Slow City*.'¹⁷ Ook de sobere foto's van Dirk Braeckman (Eeklo, België, 1958) worden geregeld in één adem met traagheid genoemd. De fotograaf doet lang over het maken van zijn foto's. Daarnaast trekken de donkere grijstinten en de onscherpheid van de foto evenals de onduidelijke uitsneden van de afbeeldingen de toeschouwer niet direct naar de foto. Zodoende moet de beschouwer moeite doen om de werken te doorgronden, het verhaal te ontdekken en het gevoel te ervaren.

Het kunsttijdschrift *Metropolis M* besteedde in 2002 een heel themanummer aan traagheid.¹⁸ Hoofdredacteur Domeniek Ruyters schrijft in het eerste artikel: 'Traagheid is een fenomeen dat zich al een kleine tien jaar met name in de videokunst manifesteert, maar nu pas haar gelijk haalt.'¹⁹ Naar het schrijven van de redacteur waren op de Documenta XI (2002) verschillende kunstenaars die met hun werk in gingen tegen het snelle en oppervlakkige kijkgedrag dat een kolossale tentoonstelling aan de toeschouwer neigt op te leggen. Bij dergelijk grootschalige kunstmanifestaties tracht over het algemeen iedere kunstenaar opgemerkt te worden en overeind te blijven door zeer uitbundig werk te presenteren dat zich snel openbaart. Curator Martijn van Nieuwenhuyzen, verantwoordelijk voor de Nederlandse inzending van de biënnale van Venetië in 2005, verklaarde in deze context toepasselijk dat hij met zijn keuze voor kunstenaarsduo De Rijke/De Rooij een tegenwicht wilde bieden aan de spektakelsfeer en de hoeveelheid visuele prikkels op de biënnale, door een 'geconcentreerde, duidelijke en kernachtige presentatie' neer te zetten.²⁰ 'We wilden een presentatie maken waar de kijker echt moeite voor moet doen en tijd voor moet nemen. Het uitlokken van geconcentreerd kijkgedrag is een wezenlijk onderdeel van De Rijke/De Rooij's werk. Dat aspect zal in Venetië ook aan de orde zijn', aldus Nieuwenhuyzen.²¹ Ook meer recentelijk lijkt deze tegenreactie van sommige kunstenaars nog te spelen. Edo Dijksterhuis van *Het Financieele Dagblad* schrijft in 2008 over Art Rotterdam: 'Naakt, seks en geweld lijken uit. Slow art wint het van shock art.'²²

Ruyters vervolgt zijn bovengenoemde artikel dat na de Documenta diverse tentoonstellingen werden geopend met traagheid als thema, waaronder *Slow Motion - Positionen zeitgenössischer Videokunst*, in het Ludwig Forum für Internationale Kunst te Aken; *Slow. Strategien der Langsamkeit* in de Shadhalle, Zürich; *Haunted by Details* in De Appel Amsterdam en *-stat.ic* bij TENT. Rotterdam (alle 2002, laatste 2003). Wat de tentoonstellingen gemeenschappelijk hebben is de centrale vraag, aldus Ruyters 'waar traagheid over gaat: precisie, geduld, aandacht en onthaasting in een zich alsmaar versnellende informatie-economie? Is het domineekunst die spreekt met een geheven vinger, het publiek haar onthechte tempo opleggend? Of is het kunst die het publiek juist alle ruimte laat? En hoe wezenlijk is deze trage kunst nu eigenlijk?'²³ Aansluitend hierop volgt voor mij de vraag wat traagheid dan precies is. Is het een stijl, een stijlmiddel, een motief of een vehikel? Dit zijn essentiële vragen waar verder in dit hoofdstuk op ingegaan wordt.

¹⁷ Sandra Spijkerman, 'Erik Sep. De charme van *Slow City*', *Kunstbeeld* 33 (2009) nr. 9, p. 49.

¹⁸ Met o.a.: Redactioneel, 'De tragen en de snellen'; Domeniek Ruyters, 'Maatwerk'; Edwin Carels, 'Statische extase'; Antje von Graevenitz, 'Ingehouden beweging'; Suzanne van de Ven, 'David Claerbout'; Ulrich Gutmair, 'De snelheid van geluid', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 6.

¹⁹ Ruyters 2002 (zie noot 18), p. 13.

²⁰ Sandra Smalenburg, 'Wachten tot de zon; 'Slow art' laat zien hoe de tijd verglijdt', *NRC Handelsblad* 23 december 2004.

²¹ Domeniek Ruyters, 'Onthecht. De Rijke/De Rooij in Venetië', *Metropolis M* 26 (2005) nr. 3, p. 26.

²² Edo Dijksterhuis, 'Rotterdam waagt grote sprong voorwaarts', *Het Financieele Dagblad* 9 februari 2008.

²³ Ruyters 2002 (zie noot 18), p. 13.

Kunstredacteur Sandra Smalenburg schreef in 2004 ook een binnen dit kader interessant artikel in het *NRC Handelsblad*, getiteld: 'Wachten tot de zon; 'Slow art' laat zien hoe de tijd verglijdt'. Hier schrijft zij:

Het lijkt wel of steeds meer kunstenaars werk maken dat handelt over traagheid, dat een gevoel van kalmte wil overbrengen op de toeschouwer. Je zou deze kunst 'slow art' kunnen noemen. Hoewel nog geen sprake is van een vastomlijnde stroming, kun je gerust spreken van een trend. Vaak gaat het daarbij om videowerken. Want video is het medium bij uitstek om te onthaasten. Het materiaal heeft het passeren van de tijd al in zich.²⁴

Analoog aan de hype van alle slow-benamingen wordt deze terminologie dus eveneens op de kunst toegepast. Vanaf het millennium zelfs in toenemende mate. Nu komt deze, voornamelijk door kunstjournalisten en –critici gebruikte term Slow Art zo af en toe voor, maar kan het niet direct op alle 'langzame' kunst worden toegepast. De term is nog pril en de invullingen verschillen nog te sterk; er is nog niet één dekkende beschrijving of definitie opgeworpen die leidend is geworden. Bovendien is langzaam natuurlijk heel relatief. Wanneer is een kunstenaar precies 'slow'? Daarnaast zijn sommige termen nogal trendgevoelig en het is bij een dergelijk jong begrip moeilijk te overzien hoe deze zich zal houden in de toekomst. Het gaat overigens niet om een eenduidige groep kunstenaars die volgens dezelfde principes werkt – of een 'vastomlijnde stroming' zoals Smalenburg schrijft – maar het zijn individuele kunstenaars die ieder hun eigen weg volgen en veelal niet gecharmeerd zijn een bepaald stigma te krijgen. Deze aanduiding wordt in deze thesis dus met enige voorzichtigheid gebruikt. In de tekst is opgenomen wat verschillende auteurs onder de term verstaan en tot slot zal in de conclusie een invulling van Slow Art worden gegeven die voortkomt uit dit onderzoek.

Traagheid in film- en videokunst

Uit de teksten van Ruyters en Smalenburg, maar ook uit andere bronnen, kan worden opgemaakt dat traagheid zich voornamelijk binnen de videokunst manifesteert. Er was de laatste jaren ook een reeks tentoonstellingen te zien die dit stijlbegrip in hoofdzakelijk de videokunst centraal stelde. Naast de bovengenoemde *Slow Motion - Positionen zeitgenössischer Videokunst* (2002) in het Ludwig Forum für Internationale Kunst te Aken, uit het citaat van Ruyters zijn dat onder andere: *Moments in Time* (1999) in Städtische Galerie im Lenbachhaus te München, *Time Zones* (2004) in Tate Modern Londen en *De ontdekking van de traagheid* (2007) KW14, 's-Hertogenbosch. Als reden dat het voornamelijk binnen deze discipline gezien wordt, is de inherente eigenschap van het verloop van tijd. Naast licht, is tijd een basiselement van film- en videokunst.

Het langzame verloop van tijd in film en video kent verschillende gedaanten. Zo is er de letterlijke traagheid van slow motion opname; het vele malen herhalen van eenzelfde stuk film, zodat het verhaal zich niet of heel traag verder ontwikkelt (het lang uitblijven); een statisch camerastandpunt of de zeer langzame cameravoering, waarbij de projectie dikwijls op één enkele gebeurtenis of ruimte is gericht, maar ook de ongebruikelijk lange vertoning van beeld op normaal tempo (*real time*) met een niet-spectaculair onderwerp. Vaak is er sprake van een combinatie van deze filmische middelen. Stijlkenmerken van deze trage

²⁴ Smalenburg 2004 (zie noot 20).

video's zijn het ontbreken van een duidelijke verhaallijn of spanningsboog, weinig tot geen geluid en uitgesponnen momenten met een sterk filmisch karakter.²⁵

Film (celluloid) wordt sinds het einde van de jaren twintig meestal opgenomen met 24 afzonderlijke beeldkadertjes, oftewel frames, om een seconde projectietijd op te leveren. Video – waar bijna iedere kunstenaar mee werkt vanwege de aanzienlijk lagere kosten – heeft 25 beelden per seconde. Slow motion wordt bij digitale video via een bewerking met computersoftware verkregen. Ook analoge opnames worden meestal met een videoconverter overgezet naar de computer. De computer berekent zogenaamde 'tussenbeelden' aan de hand van de positie van de pixels en creëert zo een extra beeld dat tussen de twee bestaande beelden ligt. Bij film werkt dit ongeveer gelijk door fotografische momentopnames te verveelvoudigen. Elk frame wordt dan in plaats van één keer, bijvoorbeeld twee keer na elkaar afgedrukt, waardoor de film dubbel zo lang en dus de helft langzamer wordt.²⁶ Maar het komt vaker voor dat slow motion wordt gecreëerd door bij de opname de film juist in een sneller tempo dan de gebruikelijke 24 beelden per seconde door de camera te laten lopen. Bij een normale weergave lijken de opnames dan vertraagd. Bovendien komt een film die op normaal tempo wordt opgenomen en langzaam wordt afgespeeld natuurlijk ook vertraagd over.

Slow motion wordt uiteraard niet alleen gebruikt in de kunst. In bijvoorbeeld de sport en de reclame wordt intensief gebruik gemaakt van deze techniek, om snelle gebeurtenissen beter te zien, of om een speciaal moment duidelijk uit te lichten. Ook in speelfilms zijn er eindeloos veel voorbeelden aan te wijzen, al is versnelling in de wereld van de speelfilm dominerend. Andere methodieken zijn bijvoorbeeld close-up, herhaling en discontinuïteit in verhaallijnen. Slow motion betekent op zichzelf niets wezenlijks, maar is voor zijn betekenis altijd afhankelijk van de context waarin het wordt geplaatst. Los van de context is beeldvertraging niet meer dan een signaal. Bovendien is vertraging of snelheid niets zonder vergelijking. Wat is precies snel en wat is langzaam? Vertraging is als de gebeurtenis op het doek langzamer is (in de beweging en het verloop van tijd) dan de ons bekende realiteit.

De techniek slow motion is voor het eerst gebruikt aan het begin van de twintigste eeuw, maar wordt pas in de jaren zestig en zeventig in experimentele films veelvuldig toegepast. Sinds de jaren negentig keert dit experiment met trage en vertraagde beelden breed terug. Dit is opmerkelijk, omdat het juist de periode is waarin de digitalisering van media als fotografie, film, video en televisie plaatshad.²⁷ Beperving en vertraging lijken zich kortom uitgerekend voor te doen in een tijd waarin innovatieve ontwikkelingen elkaar in hoog tempo opvolgen.²⁸ Maar dit is tegelijkertijd ook een reden van deze comeback. Door de sterk gedaalde prijs en handzame formaat van de videocamera, kwam dit apparaat in de afgelopen decennia binnen handbereik van veel meer mensen.²⁹ De digitale techniek (en computersoftware) maakt het makkelijker om te experimenteren met complexe manipulatietechnieken die voorheen voorbehouden waren aan de technische teams uit de filmindustrie. Een voorbeeld is de nu veelal standaard aanwezige knop 'slow motion'. Dat neemt niet weg dat sommige kunstenaars met 'traditionele' film blijven werken.³⁰ Het (kostbare) celluloid van film bezit naar mening van menig kunstenaar een kwaliteit die uniek is.

²⁵ Marjan Teeuwen, 'Ontdekking van de Traagheid', in: Marjan Teeuwen, Flos Wildschut en Frits Gierstberg, *De Ontdekking van de Traagheid*, tent.cat. 's-Hertogenbosch (KW14) 2007, p. 9.

²⁶ Carels 2002 (zie noot 18), p. 16.

²⁷ Gierstberg 2007 (zie noot 7), p. 94.

²⁸ Wim van der Beek, 'De ontdekking van de traagheid', *Kunstbeeld* 32 (2007) nr. 4, p. 33.

²⁹ De (analoge) videocamera begon ongeveer eind jaren negentig betaalbaar te worden en daardoor wijd gebruikt; de Digital Video (DV) rond het jaar 2000.

³⁰ Gierstberg 2007 (zie noot 7), p. 94.

Gregor Muir schrijft in een artikel in de catalogus *Time Zones. Recent Film and Video* dat de populariteit van de lange, onbewerkte cameraopnames in de hedendaagse film- en videokunst is te verklaren door de herinteresse voor de documentaire filmtechniek, in ieder geval is dit wat velen beweren.³¹ Mogelijk zijn er volgens Muir nog andere invloeden van belang, zoals de alomtegenwoordigheid van bewakingscamera-opnames of de hieraan verwante webcasts: live video-opnames die via internet te bekijken zijn.³²

Een derde reden voor de aandacht voor langzame beelden, ligt mogelijk in een andere technologische ontwikkeling, namelijk dat van het internet en voornamelijk in de invloed hiervan op de visuele cultuur. Het World Wide Web ontstond aan het begin van de jaren negentig en kende sindsdien een explosief groeiende populariteit. Het beeldenbombardement dat hiermee gepaard ging evenals de sneltreinvaart waarmee alle beelden aan ons voorbij flitsen, leidde mogelijk tot een reactie van kunstenaars door trage beelden te produceren. Traagheid is zodoende ook binnen de videokunst, evenals in het sociale leven, wellicht een vorm van verzet; verzet tegen de snelle, dunne, oppervlakkige en enkel op het esthetische gerichte beelden van het internet en de reclame. "Slow art" biedt [sic] rust, bezinning, tijdsbesef en euforie over het minieme. Videokunst als vorm van onthaasting', zoals Sandra Smalenburg het verwoordt.³³ Een onderscheid tussen beeldende kunst en de flitsende beelden uit de Hollywood cinema of de uiting van verzet tegen de algehele versnelling van het leven in de twintigste eeuw (en een groeiende behoefte aan afremmen, bezinning en reflectie op die snelheid), kunnen eventueel ook meespelen bij kunstenaars om voor de trage beeldtaal te kiezen. Toch zijn er weinig kunstenaars die zich expliciet uitspreken of hun werk een vorm van verzet is. Vermoedelijk omdat beeldende kunstenaars vaak hardnekkig vermijden om moraliserend over te komen.

In dit verband is het (voormalig) kunstenaarsduo Jeroen de Rijke (Brouwershaven – Ghana, 1970-2006) en Willem de Rooij (Beverwijk, 1969) van belang, omdat zij zich als een van de weinige hebben uitgesproken over een eventuele vorm van tegenstand. In een interview in 2000 antwoordde De Rijke of De Rooij (onduidelijk is wie van de twee) op de vraag of zij zich afzetten tegen de huidige beeldcultuur: 'Nee daar horen wij ook bij, want we maken ook beelden. Ik vind de productie van al die beelden nog tot daaraan toe, al zit er een hoop bagger bij. Maar dat kun je niet tegenhouden, en het wordt ook steeds meer. Ik verzet me eerder tegen de willekeurige, compulsieve consumptie ervan [...]'.³⁴

Het duo trachtte dan ook een grote aandachtigheid bij de toeschouwers van hun films te bewerkstelligen. Verstillings- en traagheidskenmerken hun films, diametraal tegenover de *mainstream* media. De presentatieruimte dient een perfecte *white cube* te zijn; geordend en met zo min mogelijk afleidende details. De films hebben een duidelijk begin en einde en worden nooit in een *loop* afgespeeld, maar op vastgestelde tijden. Het is de bedoeling dat ze in zijn geheel bekeken worden. Concentratie was ook in het maken van hun werken een essentiële factor. Hun doorbraak voor het grote publiek kwam met het werk *Bantar Gebang* uit 2000. In deze film is een Indonesische sloppenwijk op een vuilnisbelt bij zonsopgang minutenlang gefilmd vanuit één gefixeerd standpunt. Naast de zonsopgang en de verandering van het licht is er weinig verandering in het beeld, slechts de beweging van een bewoner of een scharrelende kip. Deze minder letterlijke vorm van slow motion speelt zich voornamelijk af in de geest van de toeschouwer: 'It is not that the artists represent slow time, merely that they have us watch real time in real time with the resulting impression that

³¹ Gregor Muir, 'Chronochromie', in: Jessica Morgan en Gregor Muir (ed.), *Time Zones. Recent Film and Video*, tent.cat. London (Tate Modern) 2004, p. 41.

³² Muir 2004 (zie noot 31), pp. 41-42.

³³ Smalenburg 2004 (zie noot 20).

³⁴ Jeroen de Rijke of Willem de Rooij (onbekend wie van de twee) aangehaald in: Arjen Mulder, 'De aanbidding van het beeld', *De Witte Raaf* 15 (2000) nr. 87, p. 11.

the image has been slowed', aldus Jessica Morgan over de films van het duo.³⁵ Dit geduld om iets zorgvuldig te observeren is iets wat in de huidige maatschappij nauwelijks gebeurt, omdat we worden overladen met beelden. Visuele beelden in het algemeen (dus niet alleen de eigen producties) dienen met aandacht bekeken te worden en je moet je als beeldend kunstenaar bewust zijn hoeveel beelden er gezien worden, waren De Rijke/De Rooij van mening in een interview in 2000.³⁶ 'En dan moet je je afvragen of er mogelijkheden zijn om mensen een beeld te laten ervaren op een manier die het beeld het best tot zijn recht doet komen.'³⁷ Bovendien: 'We wilden een werk maken dat zich niet legitimeert door zulke buitenartistieke aspecten [als sociaal statement, verslaglegging of engagement, CD], maar een werk dat zich richt op de kunst zelf, op het kijken, op de aandacht waarmee dingen gemaakt worden.'³⁸

Een kunstenaar die bij uitstek wordt genoemd als het gaat over vertraging of traagheid is David Claerbout (Kortrijk, België, 1969). Claerbout is bekend vanwege zijn lange, trage films waarin voor de ervaring van tijd een hoofdrol is weggelegd. Hij combineert fotografie met filmbeelden, zodat zowel stilstaande als langzaam bewegende beelden tegelijkertijd voorkomen. Hij creëert op deze wijze twee tijden: die van stilstand en die van beweging. In zijn installatie *Vietnam 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)* uit 2001 hangt een geëxplodeerd vliegtuig stil in de lucht terwijl de omgeving, de kleur en het licht, heel traag verandert. De verandering van het licht als indicatie van het verloop van tijd, komt terug in de veertien uur durende film *Bordeaux Piece* (2004). Hiervoor liet hij een scène van 10 minuten 70 keer opnieuw spelen door de acteurs. In het verhaal zit geen vooruitgang, alleen de atmosfeer verandert geleidelijk. Is de toeschouwer de eerste tijd gericht op de dialogen van de personages, na het vele malen herzien van hetzelfde stuk wordt duidelijk waar het om draait, namelijk de verandering van het licht en de invloed hiervan op het gevoel van de beschouwer over de film. Een ander werk, *Nightscape Lightbox* (2002, zie afbeelding p. 28), draait om de waarneming. Deze lichtboxen bestaan uit foto's van vangrail en bosschages: het voorbij flitsende uitzicht als je op de snelweg door het zijraam uit de auto kijkt. Na een fel verlichte voorgrond wordt de foto ineens aardedonker. Hierdoor moet de toeschouwer de tijd nemen, zichzelf zelfs overgeven, om aan het duister te wennen en enige elementen te kunnen ontwaren. Deze fysieke waarneming is een deel van de intentie van Claerbout waarvoor hij gebruik maakt van beeldvertraging.³⁹ Daarnaast is de vertraging van de waarneming 'een vehikel' om tot, zoals hij dat twijfelend verwoordt, 'een esthetische houding ten opzichte van het landschap' te komen.⁴⁰

Een andere belangrijke, misschien wel de grootste, beeldend kunstenaar die veel met slow motion werkt is Bill Viola (New York, 1951). Viola gebruikte een soortgelijk beeld als Claerbout's *Vietnam* in *The Reflecting Pool* (1977-1979). In dit werk hangt een man die net is gesprongen en op het punt staat het water in te vallen, minutenlang stil boven een waterbassin in een bosrijke omgeving. De reflecties in het water 'leven', in tegenstelling tot de rest van het tafereel. Bill Viola werkt al sinds de jaren zeventig met videokunst en hij heeft inmiddels een indrukwekkend oeuvre opgebouwd. Zijn werken roepen stilte en contemplatie op en gaan veelal over universele en tegelijkertijd intieme thema's als geboorte en dood. Dit houdt verband met zijn sterke interesse in de christelijke mystiek en

³⁵ Jessica Morgan, 'Time After Time', in: Jessica Morgan en Gregor Muir (ed.), *Time Zones. Recent Film and Video*, tent.cat. London (Tate Modern) 2004, p. 23.

³⁶ Jeroen de Rijke of Willem de Rooij (onbekend wie van de twee) in: Mulder 2000 (zie noot 34), p. 11.

³⁷ Citaat Jeroen de Rijke of Willem de Rooij (onbekend wie van de twee) in: Mulder 2000 (zie noot 34), p. 11.

³⁸ Citaat Jeroen de Rijke (interview in januari 2003) in: Hans den Hartog Jager, *Haai op sterk water*, Amsterdam 2008, p. 279.

³⁹ Citaat David Claerbout in: Ven 2002 (zie noot 18), p. 30.

⁴⁰ Citaat David Claerbout in: Ven 2002 (zie noot 18), p. 30.



het spirituele. Een voorbeeld is *The Greeting* uit 1995 (collectie Museum De Pont, Tilburg). Het is een tot leven gewekte Bijbelse scène van de Visitatie. En zoals geregeld bij Viola's video's vanaf het midden van de jaren negentig refereert het aan een schilderij van een 'oude meester', in dit geval aan *De Visitatie* (1528-29) van Jacopo Pontormo. Viola heeft de in scène gezette situatie van het warme onthaal gefilmd met 300 frames per seconde en hierdoor weet de extreme slow motion toch een vloeiende beweging te behouden. Op deze wijze verlengde hij de 45 seconden van de werkelijke ontmoeting naar 10 minuten. Het uiteindelijke beeld zit in tussen een *still* en een film. Gebaren en gezichtsuitdrukkingen worden door de extreme traagheid benadrukt, zingen zich los van de verhalende structuur en krijgen betekenis als op zichzelf staande beelden.⁴¹

Rob Johannesma (Geleen, 1970) werkt vanaf de jaren negentig op het grensgebied tussen fotografie en film. Het balanceren op het punt waar fotografie film wordt, doet hij in overeenstemming met Claerbout, alleen gebruikt Johannesma de techniek op een andere wijze. Hij maakte voor het werk *Zonder titel*, uit 2002 (collectie De Hallen Haarlem | Frans Hals Museum) minutieuze close-ups van dia's en foto's van de natuur, die hij vervolgens zeer precies en langzaam voor de lens van de camera heen en weer bewoog. De camera dwaalt zoekende door een duister, ondoordringbaar netwerk van bomen, takken, bladeren en hun schaduwen. Verder gebeurt er niets. Het heeft een hypnotiserende werking, een tijdloosheid, alsof Johannesma wil dat de kijker zich concentreert op de natuur. Het landschap is een terugkerend thema in zijn oeuvre. Daarnaast zijn 'de psychologie van het kijken en de ervaring van tijd en ruimte' naar mening van Sandra Spijkerman in *Trouw* interessegebieden van de kunstenaar.⁴²

Het laatste voorbeeld dat ik hier noem is Melvin Moti (Rotterdam, 1977). Belangrijke werken van hem zijn *No Show* (2004), *The Black Room* (2005), *E.S.P.* (2007) en *The Prisoner's Cinema* (2008) (alle vier in collectie Stedelijk Museum Amsterdam). In deze vier samenhangende films vormt de subjectieve waarneming, de werking van ons geheugen evenals tijd een terugkerend thema. Moti onderzoekt hoeveel hij weg kan laten voordat de toeschouwer het kijken naar zijn werk volledig opgeeft. In *No Show* draait het bijvoorbeeld om kunst die niet aanwezig is. In de film is te zien hoe een rondleider geheel uit de herinnering een rondleiding geeft in de Hermitage te St. Petersburg tijdens de Tweede Wereldoorlog, op het moment dat het museum was ontruimd uit angst voor beschadigingen. Wat betreft stijl zijn tussen deze films overeenkomsten te zien in 'de kalme, verstilde filmbeelden die bij de kijker een gevoel van traagheid oproepen', schrijft Lennard Dost in *Kunstbeeld*. 'Sommige journalisten plakten op deze video's daarom de term Slow Art, kunst die een bewuste reactie is op de snelheid waarmee beelden tegenwoordig tot ons komen'.⁴³

Traagheid in schilderkunst

Over traagheid in de schilderkunst is een stuk minder geschreven dan over videokunst. Waarschijnlijk omdat tijd en het versnellen of vertragen hiervan, zelden in associatie met schilderkunst wordt gebracht. Maar toch, als er over wordt geschreven wordt schilderkunst, het gehele medium, veelal in wezen traag geacht. *Metropolis M* hoofdredacteur Ruyters: 'Als er een traag medium is, dan is dat de schilderkunst. De productie alleen al neemt veel meer tijd in beslag, zeker in vergelijking met moderne media als fotografie en video. Eenmaal af, vraagt het schilderij het uiterste van de toeschouwer. [...] Een schilderij moet je

⁴¹ Teeuwen 2007(b) (zie noot 25), p. 12.

⁴² Sandra Spijkerman, 'Reizen met je ogen tot achter de horizon', *Trouw* 16 maart 2001.

⁴³ Lennard Dost, 'Ingenieus spel met de waarneming. De minimalistische films van Melvin Moti', *Kunstbeeld* 33 (2009) nr. 4, p. 43.

willen zien en dat kost tijd.⁴⁴ Bovendien schrijft hij: 'Desondanks is er niet veel schilderkunst die over traagheid gaat. De traagheid van schilderkunst is meer een consequentie dan essentie, misschien slechts een secundair effect. Alleen bij fundamentele schilderkunst is er kunst die traagheid tot onderwerp heeft.'⁴⁵

Ten eerste dringt de vraag zich op of de productie en perceptie van schilderkunst gemiddeld genomen werkelijk langer duurt dan van andere media. Wat betreft de productie: ligt dat niet aan de manier waarop het vervaardigd is en de intenties van iedere individuele kunstenaar? Er is hedendaagse kunst die, mede dankzij de nieuwe technieken, snel gemaakt is, zoals snapshots of eenminutenfilms. Maar zijn er ook niet talloze schilders aan te wijzen die níet maandenlang over het maken van een schilderij doen, bijvoorbeeld Luc Tuymans, die zijn schilderijen het liefst in één dag vervaardigd, of Marlene Dumas die haar schilderijen vaak in één à twee nachten maakt? Of videokunstenaars die juist erg veel tijd besteden aan het produceren van een film, zoals de hierboven aangehaalde De Rijke/De Rooij? Het is hierbij van belang te onderscheiden wat onder productietijd wordt gerekend. Ik ben er persoonlijk van overtuigd dat gemiddeld genomen de gehele productie van werk in de 'nieuwe' media – dus (eventueel) ensceneren, ontwikkelen, bewerken en selecteren – niet zoveel sneller gaat dan het werken met 'oudere' media. Doordat een beeld met een druk op de knop gemaakt kan worden, wil nog niet zeggen dat dit allemaal direct als kunst door kunstenaars wordt opgenomen in hun oeuvre.

Daarnaast met betrekking tot de perceptie: vraagt een schilderij, puur naar het medium gekeken, meer moeite van de toeschouwer dan een foto of videowerk? Volgens oud-directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam en Documenta organisator Rudi Fuchs (Eindhoven, 1942), is een schilderij een zeer traag iets vergeleken bij een videoclip. In het *NRC Handelsblad* schrijft hij:

[Een schilderij, CD] hangt daar aan de wand te wachten tot het bekeken wordt. Het dringt zich niet op. De schilder heeft het met geduldige aandacht voor details gemaakt – en alles wat het vraagt is ook met geduld bekeken te worden. Kijk ook een tweede en een derde keer. Verwacht niet dat het zich direct openbaart. Neem de tijd. Kijk nog een keer – en dan maakt het schilderij in zichzelf dingen zichtbaar die eerst onzichtbaar waren. Daarover gaat het hier: om ons kijken haar eigen tijd te gunnen om dan, met geduld en aandacht, te kunnen zien wat er te zien is. [...] Maar sinds het maatschappelijk verkeer door de televisie wordt begeleid, en gevormd, zijn de mensen eraan gewend geraakt dat alles in een levendige, dwingende opeenvolging van beelden, met gesproken commentaar, eenvoudig wordt uitgelegd. Wat er zich buiten de uitsnede van die beelden afspeelt, zie ik niet; en het verloop van de beelden is zo snel, dat ik nauwelijks de kans krijg me langer dan enkele seconden erin te verdiepen.⁴⁶

Ruyters en Fuchs zijn er dus beiden van overtuigd dat schilderkunst meer inspanning van de beschouwer vraagt dan 'nieuwere' media. Opvallend is dat schrijver en kunstcriticus Hans den Hartog Jager een tegenovergestelde mening heeft. Voor hem vragen juist videowerken om veel tijd, in tegenstelling tot schilderijen en sculptuur. Bij de laatstgenoemde disciplines kun je bovendien de tijd dat je ernaar wilt kijken zelf bepalen (wat volgens recent onderzoek gemiddeld een schamele negen seconden inhoudt).⁴⁷ De meningen hierover zijn dus verdeeld. In mijn optiek is schilderkunst in beginsel niet trager

⁴⁴ Ruyters 2002 (zie noot 18), p. 12.

⁴⁵ Ruyters 2002 (zie noot 18), p. 12.

⁴⁶ Rudi Fuchs, 'Het onzichtbare zichtbaar maken', *NRC Handelsblad* 18 mei 2007.

⁴⁷ Hans den Hartog Jager, 'Videokunst maakt de tijd invoelbaar. De toeschouwer de macht ontnemen', *NRC Handelsblad (Cultureel Supplement)* 16 oktober 2009.

dan andere disciplines. Hoe dan ook, als het gaat over Slow Art dan is het niet medium gebonden, maar dan gaat het om alle kunst die over traagheid gáát; kunst die in essentie traag is, in de perceptie én de productie.

Een tweede en meer essentieel punt uit het citaat van Ruyters is de kwestie of er de laatste jaren méér schilders zich bezig zijn gaan houden met vertraging of traagheid in hun werk. Ruyters noemt zelf verderop in het artikel Rob van Koningsbruggen ('s-Gravenhage, 1948) als bekendste representant van trage schilderkunst in Nederland. Zijn abstracte schilderijen met losse toets uit de jaren zeventig of zijn kleine breiwerken zijn 'de letterlijke verbeelding van het begrip langdradig', aldus Ruyters.⁴⁸ Hij vervolgt dat er in 2002 een groots overzicht van hem opende in het Gemeentemuseum Den Haag, waarbij zijn vroege, trage werk sinds lange tijd weer tentoongesteld werd. Reden voor dit retrospectief was dat zijn werk 'onder vooral jongere kunstenaars wordt [...] gezien als een groot en lichtend voorbeeld', zo staat vermeld in de catalogus van de tentoonstelling en schrijft Ruyters in zijn artikel.⁴⁹ Onduidelijk is welke kunstenaars Van Koningsbruggen momenteel beïnvloedt, maar volgens mijn interpretatie doelt Ruyters hier op jonge kunstenaars die het stijlmiddel traagheid als kern van hun werk hebben gekozen.

Hoewel dit bij een speculatie blijft, zijn er een aantal kunstenaars te noemen die duidelijk in het kader van traagheid in de schilderkunst genoemd kunnen worden. Een voorbeeld is Robert Devriendt (Brugge, 1955) die traagheid wezenlijk vindt. Zijn minuscule doekjes, meestal niet groter dan 6 x 9 cm, tonen een extreme aandachtigheid in de behandeling van het medium olieverf. Zijn werken kennen een maandenlang schilderproces en ze behoeven bovendien een langzame beschouwing. 'Wenn man etwas lange betrachtet, und die Wirklichkeit genau abtastet, dan bleibt man überall hängen', aldus Devriendt.⁵⁰

Het werk van Rezi van Lankveld (Almelo, 1973) is eveneens binnen deze context van belang. De afbeeldingen, en daarmee de inhoud, zijn lastig te ontrafelen door de druiperige structuur, de grillige en abstracte vormen. Deze structuur krijgt ze door nat-in-nat te werken met meerdere lagen olieverf, waarna ze vervolgens door het (geconstrueerde) toeval 'twijfelende beelden', zoals het zelf noemt, laat ontstaan.⁵¹ Toch geeft ze enkele subtiele aanzetten zodat de verbeelding van de toeschouwer net aan het werk kan worden gezet. Taferelen doemen op of verdwijnen terwijl je ernaar kijkt. Associaties aan Bijbelse en sprookjestaferelen komen op, of aan meesterwerken uit de kunstgeschiedenis. Van Lankveld speelt subtiel met de illusie en verbeelding, met wat er werkelijk te zien is en wat men denkt te zien. Het merendeel van haar schilderijen is opgebouwd uit gedempte pasteltinten en heeft zodoende een melancholieke sfeer. Ze verhoudt zich ook eerder tot een verhalende traditie gericht op het persoonlijke, dan tot maatschappelijke thematiek.

Van Lankveld is op meerdere vlakken goed te vergelijken met het werk van Maaïke Schoorel. De nadrukkelijke aanwezigheid van het schildertechnische aspect, het balanceren tussen abstractie en figuratie, de vertraging in het openbaren van de voorstelling, het afzijdig houden van engagement, grote theorieën of spektakel, maar juist de nadruk op het persoonlijke, het subtiele en het zorgvuldig kijken van de toeschouwer, zijn allemaal kenmerken van beide oeuvres.

Zo zijn er dus enkele schilders te noemen, waaronder Schoorel, waarbij traagheid als kerngedachte van hun werk kan worden beschouwd, maar zoals Ruyters het al stelt, zijn dit er niet veel.

⁴⁸ Ruyters 2002 (zie noot 18), p. 12.

⁴⁹ Wim van Krimpen en Hans Janssen, 'Inleiding', in: Hans Janssen (red.), Hans den Hartog Jager en Carel Blotkamp, *Rob van Koningsbruggen*, uitgave bij tent. 's-Gravenhage (Gemeentemuseum Den Haag) 2002, p. 7 en Ruyters 2002 (zie noot 17), p. 12.

⁵⁰ Uitspraak van Devriendt vertaald in het Duits in: Visser 2005 (zie noot 3), ongepagineerd.

⁵¹ Rezi van Lankveld in: Sandra Spijkerman, 'Een gifblauw stuk taart', *Trouw* 17 april 2002.

Naast voorbeelden van kunstenaars zijn er ook enkele tentoonstellingen die een tendens van traagheid in voornamelijk het medium schilderkunst als hoofdonderwerp hebben gekozen. Al in 1992 opende in P.S. 1 te New York de tentoonstelling *Slow Art: Painting in New York Now*. De tentoonstellingsmakers gaven niet aan wat zij onder deze term verstonen. Roberta Smith van *The New York Times* schrijft dat wellicht voor deze titel van de tentoonstelling is gekozen, omdat schilderkunst een langzaam en contemplatief medium is.⁵² Volgens Brooks Adams van *Art in America* was in de tentoonstelling kunst te zien die tijd nodig had om gelezen of ontcijferd te worden, evenals kunst waar veel arbeid aan te pas was gekomen; maar de term refereerde wellicht ook aan de langzaam rijpende oeuvres van sommige kunstenaars of zelfs kunstenaars die nu pas aan het 'kunst-daglicht' verschenen.⁵³ Alle deelnemers betrokken in ieder geval het gegeven van tijd in hun werk.

In 2005 opende *Slow Art. Zeitgenössische Kunst aus Flandern und den Niederlanden* in Museum Kunst Palast te Düsseldorf. In deze tentoonstelling werd een tiental kunstenaars uit beide landen gepresenteerd dat in de traditionele genres van het landschap, het portret en het stilleven werkt.⁵⁴ Veel deelnemers aan de tentoonstelling maken – in dit gehaaste tijdperk met de visuele overvloed – kunstwerken die tijd eisen van de bezoeker voordat de werken zich ontvouwen. Daarbij was veel bewerkelijk gemaakte kunst te zien die aansluit op oude tradities, maar ook 'nieuwe' media als digitale fotografie en videokunst werden niet vermeden. In de catalogus wordt beschreven dat de deelnemende kunstenaars aan de tentoonstelling in toenemende mate de snelheid van tijd en leven willen ontvluchten. Daarop volgt het citaat van de Zwitserse Romantische schilder Henri Fuseli (1741-1825): 'Het leven is snel, de kunst langzaam'. Hij benadrukte hiermee dat het maken van een goed schilderij, sculptuur, gebouw of welke kunstdiscipline dan ook, tijd vergt. Ook de Australische, maar in New York gevestigde kunstcriticus Robert Hughes pleit voor zorgvuldig en vaardig gemaakte kunst, evenals voor een zorgvuldig bedacht kunstwerk die de toeschouwer aan het denken zet. In een veel aangehaald citaat uit 2004 schrijft hij: 'What we need more of is slow art: art that holds time as a vase holds water: art that grows out of modes of perception and whose skill and doggedness make you think and feel; art that isn't merely sensational, that doesn't get its message across in 10 seconds.'⁵⁵ Kortom, kunst die precies het tegenovergestelde is van massamedia. Hughes ziet graag een plek, oftewel kunstacademie, terug die vakkennis bijbrengt over cultuurgebonden, lastige en tijdrovende vaardigheden die anders verloren zouden gaan.⁵⁶ Op dit punt is een overeenkomst met Slow Food, namelijk het behoeden van cultuureigen producten en gewoonten die op traditionele, zorgvuldige en zodoende veelal tijdrovende wijze zijn geproduceerd.

Traditie, regionaal cultureel erfgoed en ambacht zijn nauw verweven met elkaar en zodoende kan Slow Art goed vergeleken worden met de recente renaissance van het ambacht, dat ook als een tendens in de hedendaagse kunst wordt gezien. Sterker nog: in mijn optiek staat het in direct verband met elkaar. 'Slow' staat binnen deze tendens voor de traagheid die zich voordoet door arbeidsintensiviteit. 'Ambachtelijkheid is niet meer iets om je voor te schamen, maar een blijk van toewijding en concentratie in een jachtige tijd', schrijft Anne Berk in *Het Financieele Dagblad* van april 2006.⁵⁷ In 2004 kopte een artikel uit *de Volkskrant*: 'Ambacht beleeft terugkeer in de kunst'. In dit artikel schrijft Merlijn Schoonenboom dat er tentoonstellingen in hedendaagse kunstinstellingen als TENT., showroom Mama en het Fonds BKVB plaatsvonden, die de hang naar ambachtelijkheid van

⁵² Roberta Smith, 'Review / Art; From New York Painters, Work That Takes Time', *The New York Times* 1 mei 1992.

⁵³ Brooks Adams, "'Slow Art' at P.S. 1", *Art in America* 80 (1992) nr. 10, pp. 154-155.

⁵⁴ Visser 2005 (zie noot 3), ongepagineerd.

⁵⁵ Robert Hughes, 'A bastion against cultural obscenity', *The Guardian* 3 juni 2004.

⁵⁶ Hughes 2004 (zie noot 55).

⁵⁷ Anne Berk, 'Het Nieuwe Verlangen', *Het Financieele Dagblad* 29 april 2006.

jonge kunstenaars centraal stelden.⁵⁸ Schoonenboom benadrukt wel dat de hedendaagse kunstenaars niet 'terug naar het ambacht' willen, dat de techniek geen doel op zich is, maar dat het ambachtelijke materiaal wordt gebruikt om een specifieke kwaliteit, in dienst van het hogere artistieke doel.⁵⁹ Het tekenwerk van kunstenaar Marcel van Eeden ('s-Gravenhage, 1965) valt bijvoorbeeld onder deze tendens te scharen; of de geborduurde schilderijen van Michael Raedecker (Amsterdam, 1963) of foto's van Berend Strik (Nijmegen, 1960); maar ook de keramische, rijkelijk beschilderde vazen van Turner Prize-winnaar Grayson Perry (Chelmsford, Groot-Brittannië, 1960). De laatstgenoemde pleit ook expliciet voor Slow Art, en meent zelfs de grondlegger van de beweging te zijn, al gingen velen hem met het gebruik van de term voor. In 2005 schreef hij in de *Times Online*:

I hereby declare the launch of the Slow Art Movement (I have not hired a PR). Artists, I call on you to spend some quality time with a sketchbook before pointing the digital camera out of the car window. Think long and hard, perhaps even discuss your ideas in a Hoxton café before ringing up the fabricator and ordering that monument to a one-liner. Maybe even take the rebellious and increasingly fashionable step of learning how to make something skilfully [sic] with your hands.⁶⁰

In een breder perspectief kunnen de renaissance van het ambacht en Slow Art worden geduid door de veranderde tijdgeest aan het begin van de huidige, eenentwintigste eeuw. In het sociale leven is hevige kritiek gekomen tegen de globalisering en hiermee samengaan een hernieuwde interesse voor de canon, die in een mondiale, verwarrende, multiculturele maatschappij een toevlucht biedt naar de ordes van weleer.⁶¹ En deze ontwikkelingen werken door op de kunst. Ruyters schrijft in een recente *Metropolis M* dat dit decennium te boek staat 'om zijn hoogst politiek incorrecte kunst, nostalgische inborst en traditiegebonden kunstproductie.'⁶² In tegenstelling tot de grensverkenning van de jaren negentig kwam er in dit decennium een nadruk op herbevestiging. Mama-initiator Boris van Berkum zegt het volgende: 'In de jaren negentig leek alles mogelijk. Nu zitten we met economische achteruitgang en terrorisme. Kunstenaars kijken weer naar hun geschiedenis, naar identiteit, ze doen onderzoek naar regionale wortels. Ambachtelijke technieken passen hierbij.'⁶³ Kunst mag weer mooi zijn, het materiaal en de vaardigheid waarmee het gemaakt is doet weer ter zake. Het dictaat van de conceptuele kunst lijkt verdwenen. Iets waar Rudi Fuchs al in 1996 voor pleitte: 'Het gaat erom dat een kunstwerk op zichzelf iets te bieden moet hebben, door de manier waarop het gemaakt is, wat het in de kern is; dat het niet alleen maar een interessant idee is. Ik geloof niet dat interessante ideeën genoeg zijn voor kunst.'⁶⁴

Terugkerend op de catalogus *Slow Art* is er nog één belangrijk aspect waar niet aan voorbij mag worden gegaan. In de catalogus staat beschreven dat de tentoongestelde kunst niet gaat over grote theorieën, geen nieuwe thematiek of richtingen betreft, geen spektakel.⁶⁵ Kenmerken die naar mijn mening een wezenlijk onderdeel zijn van Slow Art. 'Kunst zonder

⁵⁸ Merlijn Schoonenboom, 'Ambacht beleeft terugkeer in de kunst. Kunstenaars schamen zich niet langer voor naald en draad', *de Volkskrant* 6 maart 2004.

⁵⁹ Schoonenboom 2004 (zie noot 58).

⁶⁰ Grayson Perry, 'Slow Art – It's the new Slow Food. No really', *Times Online* 7 september 2005.

⁶¹ Jelle Bouwhuis (red.) e.a., *Now is the Time. Kunst & Theorie in de 21^e eeuw*, Rotterdam 2009.

⁶² Domeniek Ruyters, 'Redactioneel', *Metropolis M* 30 (2009) nr. 6, p. 2.

⁶³ Citaat Boris van Berkum in: Schoonenboom 2004 (zie noot 58).

⁶⁴ Rudi Fuchs in: Abigail R. Esman en Rudi Fuchs, *Vervulde verlangens. Gesprekken over de kunst in onze tijd*, Amsterdam 1997, p. 42.

⁶⁵ Visser 2005 (zie noot 3), ongepagineerd.

ideologische of filosofische lading, die de tijd neemt om tot je door te dringen. Kunst die graaft en onderzoekt, en die refereert aan zijn eigen traditie. Kunst die wars is van hypes, niet meegaat met de waan van de dag en niet geanimeerd wordt [sic] door louter economische principes', zoals Karel Ankerman van *Het Financieele Dagblad* het verwoordt.⁶⁶ Het is kunst met dikwijls traditionele thema's als het stilleven, het portret of het landschap. Kunst die niet direct een vorm van engagement in zich lijkt te hebben, maar voornamelijk naar zichzelf refereert.

Zoals overeenkomsten te vinden zijn tussen de hernieuwde interesse voor het ambacht in de kunst, is er gelijkenis tussen de schilderkunstige tak van Slow Art en fundamentele kunst. Er lijkt zich het afgelopen decennia een herwaardering voor te doen voor deze gerichtheid op de wortels van de schilderkunst. Dit is ook wat de redactie van de recent uitgekomen essaybundel *Now is the Time. Kunst & Theorie in de 21^e eeuw* schrijft: 'Het 'anything goes' van de voorafgaande jaren maakte plaats voor een hernieuwde zoektocht naar de fundamentele kunst.'⁶⁷ En juist de fundamentele schilderkunst heeft traagheid tot onderwerp (of enkel en alleen de fundamentele schilderkunst, aldus Domeniek Ruyters in zijn eerdergenoemde artikel uit de *Metropolis M*).⁶⁸ Het gaat hier dan specifiek over schilders die traagheid als centrale gedachte van hun kunst beschouwen.

De term fundamentele schilderkunst is ontstaan naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam in 1975. Robert Ryman, Gerhard Richter en Tomas Rajlich waren onder andere deelnemers aan deze tentoonstelling. De overeenstemmende mentaliteit van deze kunstenaars is de bezinning op de uitgangspunten van de schilderkunst. De term fundamentele kunst heeft dus betrekking op deze belangrijke expositie, waarbij de tentoonstellingsmakers tot doel hadden om een nieuwe tendens helder in kaart te brengen, maar: 'We pretenderen met deze tentoonstelling niet de introductie van een nieuwe stroming', aldus toenmalig directeur Edy de Wilde in het voorwoord van de catalogus.⁶⁹ Desondanks wordt deze term in Nederland ook wel breder getrokken om kunst mee te duiden die zich concentreert op de essentie van het medium.⁷⁰ De formele grondbeginselen waar de kunstenaars uit de tentoonstelling zich specifiek op richten zijn: het formaat van de drager, schaal, kleur, lijn, textuur, materiaal en werkwijze.⁷¹ Het betreft veelal een neutraal formaat doek of paneel. Dikwijls wordt met één kleur geschilderd – vaak neutrale, sombere kleuren – om geen dieptesuggestie op te roepen. Als er wel gebruik wordt gemaakt van verschillende kleuren worden de kleurvlakken sterk afgebakend. Lijnen komen voor als rand van twee aaneengeschaalde doeken of een verwijzing daarnaar, of in de vorm van een raster; dieptesuggestie wordt wederom vermeden. De textuur is van verf als verf, karakteristiek voor het gebruikte materiaal. De gebruikte materialen zijn verschillende soorten verf, drager en kwasten en de werkwijze gaat volgens een denkproces vooraf, maar wordt ook beïnvloed tijdens het maakproces zelf. Om associaties van diepte te vermijden, is de kunst hoofdzakelijk abstract, omdat een herkenbare

⁶⁶ Karel Ankerman, 'Kunstvitaminen', *Het Financieele Dagblad* 1 april 2006.

⁶⁷ Bouwhuis 2009 (zie noot 61), p. 5.

⁶⁸ Ruyters 2002 (zie noot 18), p. 12.

⁶⁹ E. de Wilde, 'Voorwoord', in: E. de Wilde e.a., *Fundamentele schilderkunst/Fundamental Painting*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 1975, binnenkant omslag.

⁷⁰ De beroemde kunstcriticus Clement Greenberg (New York, 1909-1994) is in deze context van groot belang geweest. Hij prees de kunst van abstract expressionisten als Jackson Pollock en Willem de Kooning en pleitte vanaf de jaren veertig succesvol voor 'medium specificity'. Zie: Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', *Partisan Review* (1940) nr. 4 en 'Modernist Painting', *Art & Literature* (1965) nr. 4, in: Charles Harrison (red.) en Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 2005² (2003), pp. 566, 774, 775.

⁷¹ Rini Dippel, 'Fundamentele schilderkunst', in: E. de Wilde e.a., *Fundamentele schilderkunst/Fundamental Painting*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 1975, pp. 5-7.

voorstelling direct associaties geeft met diepte.⁷² De ‘fundamentele schilders’, zoals in de tentoonstelling naar voren gebracht, doen dus onderzoek naar het ambacht, het proces van het schilderen zelf, doorgaans een langdurig proces.

Er is niet veel schilderkunst die over traagheid gaat, maar fundamentele schilderkunst is hier een uitzondering op. Zo geldt dit ook voor Slow Art. Het woord zelf geeft de verbintenis al aan. Het feit dat de formele benadering, waaronder ambachtelijkheid en arbeidsintensiviteit, in tegenstelling tot grote theorieën en het engagement, geregeld als kenmerken van zowel de fundamentele kunst als van Slow Art worden genoemd, kan hieruit worden geïmpliceerd dat deze richtingen duidelijke verwantschap met elkaar vertonen.⁷³ De verf, de structuur, de richting van de kwaststreek, de substantie en de kleur spelen bij beide tendensen een zelfstandige rol in het schilderen. In de catalogus *Fundamentele schilderkunst* wordt benadrukt ‘dat van de bezoeker extra veel aandacht geëist wordt’, wat betreft het kijken naar de schilderijen.⁷⁴ Bovendien staat geschreven: ‘Begrippen als universeel en absoluut in metafysische zin staan zeer ver af van deze schilders, voor wie eerder een fenomenologische benaderingswijze geldt.’⁷⁵ Dus een nadruk op de directe, intuïtieve beleving van de toeschouwer in plaats van refereren aan grotere thema’s, is waar de ‘fundamentele’ schilders al belang aan hechten evenals de schilders die binnen de tendens van Slow Art genoemd kunnen worden. Naast dat de tendensen sterke gelijkenissen vertonen, heeft Slow Art wellicht zelfs een basis in de fundamentele kunst. Of zoals Ruyters het ziet: ‘Traagheid als een nieuwe vorm van fundamentele kunst, als een gedachtebepaling, een startpunt van alle aandacht.’⁷⁶

Conclusie

Het gegeven van traagheid is de laatste tien à twintig jaar een waar fenomeen in de kunst (of misschien moet het eerder als een hype getypeerd worden), maar is (nog) ‘geen officiële kunsthistorische categorie’ of stijl te noemen.⁷⁷ De term Slow Art dient zich zo nu en dan aan om deze eigentijdse tendens aan te duiden. Het is een benaming die voornamelijk door kunstjournalisten of –critici wordt gebruikt, zelden tot nooit verwijst literatuur naar het gebruik van de term door een kunstenaar (behalve het artikel van Grayson Perry zie p. 33). Hoofdzakelijk manifesteert deze traagheid zich binnen de film en videokunst, vermoedelijk omdat het verloop van tijd voor dit medium een wezenlijk onderdeel is. Traagheid doet zich voor in de vorm van slow motion, het lang uitblijven van een gebeurtenis, de zeer langzame cameravoering, of een zeer lang shot van een vrijwel niet veranderend beeld. De videokunstenaars gebruiken de trage beeldtaal veelal als middel om de toeschouwer goed te laten kijken (De Rijke/De Rooij, Johannesma en beschreven door Domeniek Ruyters), om de beschouwer bewust te maken van zijn/haar waarnemen (Claerbout), om een beeld op zijn best te laten ervaren (De Rijke/De Rooij), een nadruk te leggen op het minieme (beschreven door Domeniek Ruyters, Sandra Smallenburg), een nadruk op de beleving van tijd (Claerbout, Johannesma), om een rustpunt te bieden (Ruyters, Smallenburg), of tot slot

⁷² Ook hier is Clement Greenberg van belang, aangezien hij al pleitte voor tweedimensionaliteit in de schilderkunst, dus automatisch ook voor abstractie. Echter, de kunstenaar Jasper Johns reageerde in de jaren vijftig op dit gegeven door afbeeldingen te schilderen die zich kenmerken door hun platheid zoals cijfers of een dartbord.

⁷³ Dat er duidelijke overeenkomsten zijn tussen deze twee tendensen, wil niet zeggen dat er geen wezenlijke verschillen aan te wijzen zijn, zoals de nadruk op de abstractie en het anti-illusionistische van de fundamentele schilderkunst.

⁷⁴ Dippel 1975 (zie noot 71), p. 7.

⁷⁵ Dippel 1975 (zie noot 71), p. 5.

⁷⁶ Ruyters 2002 (zie noot 18), p. 12.

⁷⁷ Graevenitz 2002 (zie noot 18), p. 20.

als stijlmiddel, poëtisch (Claerbout) en/of expressief (Claerbout, Bill Viola). Weinig kunstenaars spreken zich expliciet uit of hun werk ook werkelijk een verzet is tegen bepaalde culturele en maatschappelijke ontwikkelingen, zoals de snelheid waarmee beelden tegenwoordig tot ons komen. Alleen De Rijke/De Rooij spreken van een verzet tegen de 'willekeurige, compulsieve consumptie' van beelden, verder zijn het voornamelijk de kunstjournalisten en -critici die deze tegenstand verwoorden, zoals Lennard Dost (zie p. 29).

Binnen de schilderkunst doet traagheid zich voor in de vorm van een gedegen conceptie en een trage productie door de kunstenaar als gevolg van de arbeidsintensiviteit en een langzame perceptie van de toeschouwer. Hoewel verschillende auteurs schilderkunst zien als een in wezen traag medium – maar dit valt ook te betwisten – ligt bij Slow Art de nadruk op kunst, ongeacht het medium, die traagheid tot onderwerp heeft en langzaam is in productie én perceptie. In de videokunst wordt het langzame productieproces minder vaak genoemd als onderdeel van Slow Art, maar wordt meer gelet op de visuele karakteristieken. Door de nadruk op het ambachtelijke proces kan deze vorm van schilderkunst in verband worden gebracht met de recente renaissance van het ambacht in de kunst (en design). Niet alleen door de nadruk op het vakmanschap, maar deze vergelijking gaat ook op vanwege de aandacht die beide tendensen hechten aan de cultuureigen gebruiken. Wat betreft de uitgangspunten kan de schilderijstige Slow Art goed worden vergeleken met fundamentele kunst, omdat beide tendensen zich richten op de grondbeginselen van de kunst: het pure schilderen. De schilderijen kosten tijd om tot je door te dringen en de werken verwijzen niet nadrukkelijk naar grote theorieën of vertonen geen (sterke vorm van) engagement.

Het kenmerk dat de besproken video- en schilderkunst verbindt is uiteraard het gegeven 'tijd' en het vertragen hiervan en dat de kunstenaars traagheid als onderwerp van hun werk hebben gekozen. Traagheid kan een terugkerend motief van een kunstenaar zijn, of een stijlmiddel. Veelal echter, geven kunstenaars aan – expliciet dankzij interviews of impliciet door middel van hun werk – dat het vertragen van de blik een geconcentreerde waarneming moet oproepen. Zodoende kan het gebruik van traagheid als een vehikel worden gezien. Mogelijk om de als nobel beschouwde eigenschap van langzaam kijken te propageren.









Hoofdstuk II

Traagheid

in de
kunst van **Maaïke Schoorel**

Schoorel schildert zorgvuldig, afgewogen, maar ook krachtig en met grootse gebaren. Evenmin gehaast geschilderd als Vermeer, maar met een zekere afgerondheid, tegelijkertijd wild en fysiek als Pollock. Figuratief enerzijds, abstract anderzijds. Schoorels doeken schreeuwen niet, maar fluisteren. De schilderijen zijn niet alleen stil als gedempt geluid en stil zoals snapshots stil zijn, ze zijn bovendien ook verstild, aangezien het verloop van tijd inherent is aan deze werken. De extreem subtiele kleuren en vormen verschijnen en verdwijnen aan de toeschouwer als in een theaterstuk waar de spelers en de decors komen en gaan. Grote leegtes vragen om een vrije, associatieve invulling van de beschouwer. Reden waarom de ontplooiing van de afbeelding het uiterste eist van de waarneming en zodoende van het geduld van eenieder die de schilderijen bekijkt.

Schilderen op de tast

Een functionalistische, witte en hoge ruimte met ramen die de gehele zijwand omvatten. Op de planken staan boeken van Rembrandt, Sickert, Vermeer, Warhol, dozen met verftubes, een radio en een fles wijn. Twee aan elkaar geschoven tafels herbergen meerdere lege flessen water, een Apple MacBook, veel kwasten in verfemmers en een plank voorzien van vele felle en donkere klodders verf. Dit is het atelier van Maaïke Schoorel en verrassend genoeg is het grote blad met de harde kleuren haar palet. In het met licht overgoten atelier in de Londense East-End schildert Maaïke Schoorel haar ijle doeken met een waaier aan verschillende, extreem subtiele kleuren.

Schoorel bouwt haar schilderijen geleidelijk op, met veel voorbereidingsrituelen voordat ze aan het eigenlijke schilderen toekomt. Eerst bestudeert ze een onderwerp maandenlang, in boeken en expositieën. Zo 'ontleedde' ze voor *Parnassia Beach* de composities van strandgezichten van de Haagsche School, composities die zich kenmerken door rust, harmonie en eenvoud, met een centrale plaats voor de natuur met massieve luchtpartijen en slechts een ondergeschikte rol voor andere elementen als de mens. Vervolgens kiest ze een foto als basis waarnaar ze schildert. Ze begon tijdens haar academietijd met afbeeldingen uit glossy tijdschriften en tot in 2006 maakte Schoorel gebruik van foto's die ze zocht in onder andere familiealbums van haarzelf of anderen; alledaagse snapshots van voor haar bekende mensen. Nadien is ze gebruik gaan maken van eigengemaakte foto's. In 2008 heeft ze een korte uitstap gemaakt door zich te laten inspireren door herinneringen, dromen, gevonden of speciaal vervaardigde objecten in plaats van foto's als basis van haar schilderijen te gebruiken.

Naast de studie vooraf, is ook het prepareren van haar doeken en het uitproberen van de juiste kleuren een uitvoerig proces. In eerste instantie ogen haar doeken wit, maar ze zijn in feite voorzien van zachtblauwe, -groene, -roze, -gele of -oranje grondlaag, afhankelijk van wat voor andere kleuren ze voor de afbeelding gaat gebruiken. De gesso, die sfeerbepalend is, wordt door haar zorgvuldig uitgezocht zodat de kleur niet in competitie gaat met de kleuren van het schilderij, zeker omdat uiteindelijk het (geprepareerde) doek voor het grootste gedeelte te zien blijft. Door de leegheid en extreme lichtheid van het oppervlak kun je in het verloop van de tijd steeds meer vormen en kleur en daarmee diepte zien.⁷⁸ Ze schildert – in stijl van de oude meesters als Rembrandt en El Greco – een aantal zeer transparante lagen verf over elkaar dat een sterke dieptewerking creëert en de kleur geleidelijk naar je toekomt. Haar beelden bestaan dus uit stapsgewijs opgebouwde lagen en zijn geen 'uitgegumde plaatjes', zoals ze zelf benadrukt.⁷⁹ Soms schildert Schoorel wel vijf lagen verf over elkaar. Ze gebruikt olieverf vanwege de rijkdom van deze verfsoort, de hoeveelheid kleurnuances en de mogelijkheid om veel lagen aan te brengen. De lagen verf zijn vermengd met heel veel terpentijn. Hierdoor is terpentijn met verf wellicht een betere beschrijving aangezien de kleuren extreem waterig zijn. De associatie met aquarel doet zich dan ook snel voor, zeker in haar vroege werken uit 2002-2004 (zie afbeeldingen pp. 6, 7 en 8). Schoorel werkt af en toe ook met het doek plat op de grond en geeft het dan een 'wash'. Daarbij giet ze een grote hoeveelheid terpentijn over het doek zodat er een bepaalde richting in de verf komt. Soms laat ze de terpentijnkringen express zitten. Daarentegen zet ze sommige details, zoals bij haar recente naakten, juist aan met epoxyhars om het te verdikken. Hierdoor worden de textuurverschillen binnen het doek ver groot. Dat de schilderijen met het zachte en lichte voorkomen afkomstig zijn van het palet

⁷⁸ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 38.

⁷⁹ Maaïke Schoorel tijdens de door haar gegeven rondleiding door de tentoonstelling *Maaïke Schoorel. Album* in De Hallen Haarlem, 05-10-2008.



Atelier Maaike Schoorel, Londen. Boven: donkere en felle kleuren op het palet. Onder: veel boeken over oude meesters ter inspiratie.



Studiefoto's met metingen.
Boven: *Wedding (Still Life)* en *Family*. Onder: diverse naakten. 44

dat voornamelijk bestaat uit felle en donkere kleuren, is mogelijk door de sterke verdunning van de verf. Ook heeft dit onverzadigde kleuren en weinig contrasten tot gevolg evenals de verandering van de waarneming van de kleur. Een lage intensiteit van de kleur oranje bijvoorbeeld kan als bruin worden ervaren. Tevens ogen de werken geregeld een beetje smoezelig, aangezien de overgang van kleuren in vrijwel al haar doeken miniem is en een duidelijke afbakening ontbreekt.

Om de voorstelling van een foto over te zetten naar het doek, werkt ze niet met een raster of projectie, zoals veel kunstenaars doen, maar met metingen. Ze plaatst enkele referentiepunten door middel van een dot verf op het doek van waaruit ze begint te schilderen. De verhouding tussen leegtes en verf, en kleur en textuur vormt uiteindelijk het voornaamste aandachtspunt voor de voorstelling. 'Ik ben geïnteresseerd in verbindingen', aldus Schoorel, 'zowel binnen het schilderij tussen verschillende vormen en kleuren, tussen aanwezigheid en leegte, als de verbindingen die het schilderij aangaat met het oorspronkelijke beeld en 'archetypische categorieën'.⁸⁰

Hoewel het niet eenvoudig waarneembaar is, werkt Schoorel veel met kleurtechnische aspecten. Verschillende kleuren geven een andere dieptewerking door ze direct naast elkaar te plaatsen. Volgens Goethes verhoudingstabel voor de lichtwaardes in kleuren komt op een witte achtergrond, van alle kleuren, violet het snelst op je af en blijft geel achter door zijn verwantschap in helderheid met het wit.⁸¹ Wat betreft koude (met blauw-groen als uiterste) en warme (rood-oranje) tinten met dezelfde helderheid, lijken warme tonen naar voren te komen en koude tonen zich terug te trekken. Meer verzadigde kleuren springen ook meer naar voren dan hun minder verzadigde tegenhangers. Tenzij tevens een licht-donker contrast en bij de laatstgenoemde ook een warm-koud contrast mee speelt, dan veranderen de verhoudingen.

'Diese Beobachtungen bewiesen, das zur Beurteilung der Tiefenwirkung die Bezugsfarbe ebenso wichtig ist wie die Farbe selbst', schreef de vermaarde kleurtheoreticus en kunstenaar Johannes Itten (Zwitserland, 1888-1967, van 1919-1923 *Meister* aan het Bauhaus).⁸² Dat Schoorel gebruik maakt van een getinte achtergrondkleur geeft haar de mogelijkheid meer schakeringen aan te brengen die subtiel opkomen en zich terugtrekken en de dieptewerking zodoende vergroten, dan bij het gebruik van enkel wit. Wit staat geheel los of aan het begin (of einde) van het kleurdiagram en hierdoor bestaat er geen enkele kleur die dezelfde lichtheid of helderheid heeft als wit. Ook schildert ze veel warme, oranjebruin tinten tegen een zacht blauwgrijze achtergrond. Als de kleuren van dezelfde helderheid zijn, komt de voorstelling in deze warme tinten naar voren. Deze kleurtheorieën gebruikt Schoorel ook om de werking van onze waarneming te onderzoeken.

Onderwerpen en archetypes

Geen wereldwijde maar persoonlijke thematiek. Schoorel kiest als onderwerpen voornamelijk herkenbare taferelen en veelal ook situaties of personen uit haar nabije omgeving. De keus om herkenbare beelden te gebruiken is om mensen naar haar werken te trekken, omdat haar schilderijen in eerste instantie enkel wit of leeg aandoen. Haar gebruik van genres als het stilleven, het (groeps)portret en het landschap ligt verankerd in tradities en 'archetypes', zoals bij het stilleven in de traditie van voornamelijk de Hollandse meesters.

⁸⁰ Citaat Maaike Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 39.

⁸¹ Volgorde van Goethe's lichtwaardes in kleuren zijn als volgt, van helder naar donker: geel, oranje, rood en groen (gelijk), blauw, violet. Johannes Itten, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg 1961, p. 104.

⁸² Vertaling: Deze observaties tonen aan dat voor het diepte-effect de achtergrondkleur net zo belangrijk is als de opgebrachte kleuren. Itten 1961 (zie noot 81), p. 122.

Afbeeldingen spreken haar aan als er een interessant archetype of een 'historisch concept uit ons collectief geheugen' doorheen schemert.⁸³ Zo ziet ze in een foto van een groepje fietsers het klassieke beeld van een schuttersstuk of ridders op paarden terugkomen (*The Cyclists*, 2006, Collectie Stedelijk Museum Amsterdam). Of verwijst volgens haar het schilderij *The Picnic* (2004) onder meer naar Edouard Manets *Le déjeuner sur l'herbe*.⁸⁴ 'We hebben al die beroemde beelden uit de schilderkunst op ons netvlies staan', aldus Schoorel.⁸⁵ Rutger Pontzen gaf een mooie beschrijving van de weerspiegeling van het klassieke groepsportret in alledaagse snapshots, die ik in deze context graag wil aanhalen:

Meerdere mensen aan tafel. Met een glimlach voor de fotograaf en de blik gebiologeerd op het vogeltje gericht. Het is een klassieker onder de groepsportretten. Alsof het schilderkunst is. Hollandse schilderkunst uit de 16^e en 17^e eeuw. Het kent een rijke traditie en een baanbrekende ontwikkeling. [...] Gek om die hele geschiedenis [van het geschilderde groepsportret, CD] aan je voorbij te zien trekken als je alle foto's naast elkaar legt van etentjes uit de afgelopen jaren: even geposeerd en uitgelaten als in de Gouden Eeuw. Disgenoten die onderbroken in hun conversatie bij elkaar schuiven voor een kiekje. Met in het midden de onvermijdelijke tafel. [...] Klassiek ook: de wens van alle aanwezigen om op de afbeelding te komen alsof, zoals vierhonderd jaar geleden, iedereen heeft betaald voor zijn aanwezigheid.⁸⁶

In interviews en teksten gebruikt Schoorel het begrip 'archetype' geregeld als ze over haar onderwerpen en afbeeldingen spreekt, en anders komt het wel aan bod in teksten van anderen over haar werk.⁸⁷ Dit begrip leidt vrijwel direct naar de Zwitserse psychiater Carl Gustav Jung (1875-1961). Alhoewel het archetype lastig te definiëren valt wordt het over het algemeen beschreven als de psychische inhoud van het collectief onbewuste.⁸⁸ Deze inhoud bestaat uit oertypen: universele beelden die bestaan sinds het allereerste begin van de mensheid. Archetypes representeren typische situaties in het leven die niet individueel aangeleerd zijn, maar geërfd of aangeboren.

Voor Schoorel staat de term voor een beeld dat wij allemaal herkennen omdat we het meerdere malen hebben gezien. Door deze frequentie hebben wij daar instinctief een gestandaardiseerde afbeelding van gevormd, verbonden aan traditionele sociale conventies. Ze gebruikt dus niet de enge definitie – van universeel aangeboren oerbeelden uit ons collectief onbewuste – in navolging van Jung.⁸⁹ Schoorel past het woord archetype toe om de verwachtingspatronen die wij hebben aan te geven. In de huidige beeldcultuur worden we overstelpt met het visuele, dat er een zekere gewenning is opgetreden. We herkennen beeldpatronen die in de loop der tijd min of meer standaard zijn geworden en

⁸³ Citaat Maaike Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 39.

⁸⁴ Cees van Hoore, 'Schilderen, ongrijpbaar als muziek', *Haarlems Dagblad* 11 september 2008.

⁸⁵ Hoore 2008 (zie noot 84).

⁸⁶ Rutger Pontzen, 'Uitgelaten als in de Gouden Eeuw', *de Volkskrant* 13 maart 2009.

⁸⁷ Zie bijvoorbeeld: Karskens 2008 (zie noot 2), pp. 39, 42, 46, 49-51 en Dost 2008 (zie noot 1).

⁸⁸ "Archetype' defies simple definition.' [...] 'Jung himself spoke of the "indefiniteness of the archetype, with its multiple meanings" (*Collected Works of CG Jung*, 16:497), and had many different thoughts about archetypes throughout his professional life.' Website: *ARAS, The Archive for Research in Archetypal Symbolism* < <http://aras.org/whatarearchetypes.aspx> > (01-03-2010).

⁸⁹ Als ze deze definiëring niet toepast is de generalisering – van het schilderkunstige archetype – een gevaarlijk pad om op te begeven. We hebben niet allemaal dezelfde associatie bij een stilleven met een traditioneel opgebouwd zeventiende-eeuws, veelal Hollands stilleven. Alleen wij kunstkenner van de westerse, of beter West-Europese kunst, zullen die associaties sneller hebben. (En dit is ook sterk cultuurgebonden.) Juister zou zijn om dit nauwkeuriger te formuleren als een kunsthistorisch, westers, collectief geheugen en dus ook een kunsthistorisch, westers archetype. Lennard Dost noemt in zijn artikel 'Bijna ongrijpbaar voor het oog' in *de Volkskrant* van 7 oktober 2008 archetypen ook 'beelden uit het collectieve kunsthistorische geheugen.'

staan niet meer stil bij de inhoud van de afbeelding, omdat we denken te weten hoe het in elkaar steekt. Dientengevolge nemen we het afgebeelde volgens Schoorel klakkeloos aan als waarheid. Voor Camiel van Winkel gaat dit nog een stapje verder. Hij schrijft in zijn boek *Het primaat van de zichtbaarheid*: 'Ik word verlamd door het idee (of is het een gevoel? – het voelt als een idee) dat ik weliswaar steeds meer te zien krijg, maar steeds minder ervaar. Niet alleen is mijn realiteitsbesef labieler naarmate het alleen nog door visuele prikkels wordt gevoed; het is onder de huidige omstandigheden zelfs steeds moeilijker te bepalen wat 'contact met de werkelijkheid' eigenlijk inhoudt.'⁹⁰

De interesse voor het archetype vertaalt zich naar haar schilderijen – niet in de vorm van een letterlijke pastiche van of een soort humor om archetypische beelden – maar juist expliciet in nieuw beeld geïnspireerd op typische vormtaal die we allemaal herkennen, een hedendaagse variant van een archetype. 'Het zijn wel allemaal typische beelden, maar tegelijkertijd niet helemaal 'standaard-standaard'. Anders wordt het gewoon als een striptekening. In stripboeken worden heel letterlijk archetypische beelden neergezet.'⁹¹ Desondanks zegt ze ook: 'Je moet toch inspelen op die hapklare dingen want anders gaan mensen het niet meer bekijken. Je moet daar [tussen enkel beschrijving en diepere inhoud, CD] de hele tijd tussen schipperen.'⁹² Zo zoekt ze voor portretten naar afbeeldingen waarbij iemand het meest op zijn gemak is. Dit bracht haar tot de keus om voor de serie naaktmodellen de modellen thuis op te zoeken om daar de fotosessie van hen te maken. Uit ervaring weet Schoorel dat als ze buiten hun vertrouwde omgeving zijn ze teveel gaan poseren, zoals een model in een naaktmodelklas.

Ontwikkeling

Maaïke Schoorel studeerde van 1994 tot 1998 aan de Gerrit Rietveld Academie (afdeling Autonome Sculptuur), waarvan één jaar aan de academie van Kaapstad, dankzij een uitwisselingsprogramma (1997). In 1999 startte ze aan een Masteropleiding aan de Royal College of Art in Londen, die ze in 2001 voltooide. Gedurende haar opleidingen werkte ze voornamelijk aan sculpturen en installaties. Zo maakte ze tijdens de post-graduate opleiding werken van klei en beelden die letterlijk uit elkaar vielen om ze vervolgens weer op te zetten met duidelijk zichtbare, ondersteunende constructies waarbij de breekpunten zichtbaar bleven. De installaties of 'environments' bestonden uit gevonden of eigengemaakte objecten die bij elkaar werden geplaatst; bijvoorbeeld een sculptuur, een afbeelding (later ook eigen schilderijen), een lamp en een pruik aan de muur. Haar onderzoek richtte zich op de plaatsing van objecten naast of bij elkaar en de gevolgen hiervan voor de objecten zelf en het geheel. Vooral de leegte tussen de objecten en de textuur van een voorwerp geven een object zijn individuele eigenschappen, volgens Schoorel. Dit heeft haar gescherpt zich hier op te concentreren tijdens het schilderen. Bovendien was de plaatsing van verschillende objecten naast elkaar voor Schoorel een manier om iets af te breken en vervolgens weer op te bouwen. Ook haar huidige schilderijen lijken te zijn verdwenen, 'afgebroken', en weten zich bij de aanschouwing beetje bij beetje weer op te bouwen. Pas na haar opleiding heeft ze de schilderkunst volledig tot haar werkveld gemaakt.

In de nu ongeveer acht jaar sinds ze haar eerste 'ijle' schilderijen maakte, heeft Maaïke Schoorel een aantal formele ontwikkelingen doorgevoerd. Waar in haar werken tot in 2004 nog sterk contrasterende kleuren te zien zijn en duidelijkere elementen uit het beeld zijn

⁹⁰ Camiel van Winkel, *Het primaat van de zichtbaarheid*, Rotterdam 2005, p. 30.

⁹¹ Maaïke Schoorel in: telefonisch interview door auteur op 17-08-2009.

⁹² Schoorel 2009 (zie noot 91).

aangegeven, lijken de beelden na 2005 nog meer opgelost in de achtergrond (vergelijk bijvoorbeeld afbeeldingen p. 15 en p. 16). De kleursterkte is afgenomen en de afbeelding staat nog meer open voor eigen suggesties en associaties. Soms zijn de voorstellingen zo extreem subtiel en zonder aanknopingspunten dat de kunstenaar bijna niks aanreikt om associaties op gang te brengen, zoals bij *The Cyclists*. Ze geeft aan dat ze steeds beter in staat is om de foto los te laten en het meer te laten verdwijnen in het schilderij zelf, al gebruikt ze meer lagen verf en textuurverschillen, maar plaatst ze minder 'ankerpunten': de vanzelfsprekende houvast in het ontcijferen van een voorstelling.⁹³ De afbeelding waarnaar ze schildert is niet meer te herkennen, maar de toeschouwer voelt dat hij of zij naar iets vertrouwd kijkt. Zelf geeft ze als voorbeeld de ogen; die hoeft je volgens haar niet allebei te schilderen om het beeld te laten kloppen, want de toeschouwer vult dit aan met de suggestie van het tweede oog.⁹⁴ Persoonlijk werd bij mij voornamelijk bij een aantal stillevens het beeld gevormd door louter wat subtiële associaties (bijvoorbeeld *Lemon Yellow*, 2005 of *Still Life with Carafe*, 2006). De enkele hooglichten, waarvan het één meer leek op hoogglans, het andere een matte variant en de enkele halfronde verfstreken, duiden wellicht op respectievelijk glas en keramiek. Versterkt door de compositie en het formaat van het doek, vermoede ik dat ik naar een stilleven keek, maar meer houvast gaven de schilderijen niet.

Het is belangrijk voor Schoorel dat toeschouwers de suggestie van een object of de gehele voorstelling er kunnen uithalen en dat iedereen zich een eigen beeld kan vormen bij haar werken. Een schilderij is voor haar niet geslaagder wanneer het afgebeelde herkenbaar is. Het gaat ook om het overbrengen van emotie of gevoel dat in de afbeelding besloten ligt en de belevenis van het kijken. Bovendien zegt ze: 'Het gaat over weglaten, maar het is niet alleen maar een reductieproces. Ik speel met het gegeven van reductie, maar tegelijkertijd geloof ik ook in een nieuw beeld dat in het heden staat en in die zin niet meer gaat over het verlies.'⁹⁵

Veel auteurs stellen de vraag: hoe ver kun je nog gaan met deze reductie?⁹⁶ Hoeveel, of liever gezegd, hoe weinig heb je nodig om een beeld te kunnen vormen? Waar ligt de grens? Wellicht komt deze vraag ter sprake omdat het figuratieve voorstellingen betreft. Maar is het herkennen van een afbeelding wel van belang in haar werk? Speelt zij met deze grens of niet? Schoorel heeft in haar werk de beelden wel steeds meer laten oplossen in het geheel, in het verloop van haar carrière. Desalniettemin benadrukt ze dat het niet gaat 'om een reductionistische strategie als zodanig, als wel om het benadrukken van de nuances die wél kunnen worden waargenomen'.⁹⁷ Je hoeft geen plaatje te zoeken zoals bij *magic eye* platen, want als je het dan gevonden hebt ben je klaar. Maar juist door vormen grotendeels in het ongewisse te laten, kan je er je eigen associaties aan verbinden, een eigen mentale voorstelling maken en kan hetzelfde schilderij voor iedereen net iets verschillen. Want elk individu ziet wat hij wéét. Haar schilderijen zijn geen vorm van mimesis, maar zijn een uitvloeisel van een individuele perceptie die veel andere emoties, ervaringen en associaties mogelijk maken. Toch geeft de beeldopbouw van de schilderijen – de meer traditionele, of door Schoorel aangeduid als 'archetypische' beeldopbouw van bepaalde genres – evenals de titels, flink wat houvast om tot een associatie te komen. Maar daar speelt ze ook mee. Zo is het ene portret meer 'standaard': hoofd met schouders, gepositioneerd in het midden van het beeld, onder andere *Imogen* (2007, zie afbeelding p. 17) en *M* (2006, zie afbeelding p.

⁹³ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 45.

⁹⁴ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 45.

⁹⁵ Citaat Maaïke Schoorel in: Ingrid Commandeur, 'Baden dineren tuin vader dochters strand bed. Maaïke Schoorels schaduwspeel', *Metropolis M* 27 (2006) nr. 6, p. 45.

⁹⁶ Zie bijvoorbeeld: Michael Glover, 'Rising to Painting's Challenge', *Independant* 6 januari 2003; Commandeur 2006 (zie noot 95), p. 45; Esther Darley, 'Slow art van Maaïke Schoorel', *Kunstbeeld* 32 (2008) nr. 10, p. 33.

⁹⁷ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 43.

16). Andere hebben een verrassend gezichtspunt, zoals *Emma-Louise from Above* (2008, zie 'Wit vol kleur' en afbeelding p. 38). Hier is een naaktmodel liggend op haar bed afgebeeld, gezien vanaf het hoofdeind vanuit een vrij hoog standpunt. Het ene werk geeft minder houvast dan het andere, is abstracter of 'trager'. Maar wellicht is dat weer sterk persoons- en cultuurgebonden. Hoe zullen haar werken overkomen bij hen die niet gewend zijn aan de westerse beeldtaal? Deze vraag laat ik voor nu open.

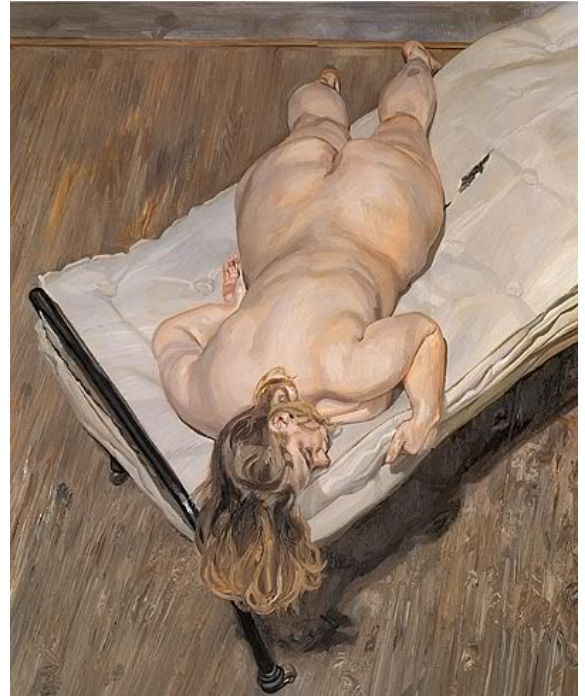
Wit vol kleur

Een voile van zachtgrijs met enkele voorzichtige verfaanzetten in waterig blauwgrijs, teer oranjerose, geel en wollig grijsbruin. *Emma-Louise from Above* (zie afbeelding p. 38) oogt in eerste instantie abstract als een schilderij van Cy Twombly. Kleuren zweven over het doek. Maar zoals de titel doet vermoeden, is hier een vrouw afgebeeld, van bovenaf gezien. Deze *Emma-Louise* – Schoorel heeft nog twee schilderijen van het model gemaakt – is onderdeel van een serie naakten die ze maakte in 2008. Van deze reeks is dit schilderij wellicht de meest abstracte, door het bijzondere gezichtspunt en de pose waarin het naaktmodel is geschilderd. Aangezien het afgebeelde lastig te ontwaren valt, begint het kijkproces bij het schildertechnische aspect.

De zachtgrijze gesso hangt als een sluier over dit staande doek. Behalve deze ondergrondkleur is de bovenste helft van de drager bijna geheel onbeschilderd gelaten, in ieder geval zonder voor het oog zichtbare verfstreken. In de onderste helft is naast een aantal onregelmatige kleurvlakken, zachte vegen en enkele iets meer pasteuse stipjes, ook de ondergrond grotendeels zichtbaar. Dit komt hoofdzakelijk door het gebruik van zeer transparante kleuren. Deze sterk met terpentijn verdunde, verschillende kleuren verf geven haar doeken de kenmerkende zachtheid van kleur.

Het eerste wat opvalt in het geheel, zijn de relatief donkere, blauwgrijze verfaanzetten links boven het midden. Vervolgens de oranjerose tinten meer naar beneden aan de rechter kant en daar weer rechtsonder enkele wollige, grijsbruine verfstreken. Bovendien trekt ook het felgele vlak met een aantal feller blauwe verfpunten, aan de linkerkant van de grijsbruine tinten, de aandacht. Deze lijn van linksboven naar rechtsonder en naar linksonder, levert een speelse driehoekscompositie op (zie afbeelding p. 51). Na enige tijd zijn twee borsten, een schouder en benen waar te nemen, al is het ook goed mogelijk hierin iets anders te zien. De perspectivische vertekening is sterk waardoor de houding van de vrouw zich langzaam prijsgeeft. Ze is geschilderd vanuit een ongebruikelijk standpunt. De ooghoogte van dit tafereel is namelijk redelijk hoog en naar beneden gericht. Daarnaast ligt het model (ten voeten uit weergegeven) met de kruin van haar hoofd naar de toeschouwer, in plaats van omgekeerd. Ze ligt ook in een vrij rechte lijn, waardoor haar lichaam sterk verkort is weergegeven en haar hoofd buitenproportioneel groot is in vergelijking met haar benen. De vrouw ligt op een bed en de golvende dekens bollen naast haar lichaam en bij haar voeten op. Ondanks dat het model in tere oranjerose kleur geschilderd is, waardoor het iets meer naar voren steekt tegen de zachtgrijze achtergrond, trekken de patronen en kleuren van het dekbed het oog sterker naar de omgeving dan naar de vrouw zelf. Op de afbeelding waarbij door computerbewerkingen de contrasten zijn verhoogd, is duidelijk te zien dat in de bovenste helft flink wat felle kleuren zijn gebruikt, zoals roze, turkoois en okergeel (zie afbeelding p. 51). Ook zijn alle details rondom het naakt en het brede kleurenpalet, wat Schoorel gebruikt, duidelijk zichtbaar.

De meester van de naaktportretten, Lucian Freud (Berlijn, 1922), heeft haar ongetwijfeld sterk beïnvloed bij dit portret, en hoogstwaarschijnlijk ook bij andere naakten. Freud is zeer vrij in het plaatsen van zijn model en het standpunt dat hij bij het schilderen inneemt. Hij



Links: Lucian Freud, *Leigh on a Green Sofa*, 1993.

Rechts: Lucian Freud, *Night Portrait, Face Down*, 1999-2000.



Emma-Louise from Above, 2008.
Afbelding met versterkte kleurwaarden en aanduiding van compositie.
Zie ook p. 38.

trekt zich niks aan van enige conventies in dit genre. Modellen liggen op de grond met één been op het bed, of zitten op een bank, hangend op de leuning met het gezicht afgekeerd van de toeschouwer. Ook de ongebruikelijke houding waarbij het model met het hoofd naar de beschouwer is gericht en van bovenaf is weergegeven, is niet door Freud geschuwd (zie afbeelding p. 50).

Perceptie

'Mijn schilderen is een voortdurend onderzoek naar wat er gebeurt tijdens de fysieke waarneming.'⁹⁸ Dit onderzoek naar onze perceptie vormt een van de belangrijkste thema's uit Schoorels oeuvre. Afzonderlijke aandachtspunten komen bij dit thema samen, namelijk de schildertechnische aspecten, de leegtes of tussenruimtes in de schilderijen, de archetypes of verwachtingspatronen, de vergelijking van schilderkunst met muziek, onze herinnering en het vertragen van de blik.

Ten eerste leidt haar schildertrant tot een verrassende werking van de waarneming. Het geheel van de zeer transparante lagen verf op een vrijwel wit doek veroorzaakt een vloedgolf aan licht, waardoor de pupillen in de ogen zich direct vernauwen. Pas na enkele seconden kan men steeds meer kleuren en vormen waarnemen. Vervolgens vormen bepaalde stroken verf op een zeker moment een beeld, een illusie in onze hersenen. Waar ligt dit punt? Schoorel speelt met dit gegeven door zeer minieme verfstreken op het doek te zetten en te zoeken naar het punt dat deze streken samen een voorstelling gaan vormen. Een aantal details, een aanzet van een lijn of suggestie van een vorm zijn vaak al genoeg om een complete idylle op te roepen.

De leegtes of tussenruimtes vormen een belangrijk onderdeel van haar schilderkunst. Volgens Schoorel kijken wij namelijk zo dat het niet gaat om de objecten zelf, maar om de leegtes die ze onzichtbaar verbindt. Zoals gezegd geeft de leegte tussen de voorwerpen en hun textuur de voorwerpen hun individuele eigenschappen, zoals ze onderzocht tijdens haar academietijd. (zie ook bij 'Ontwikkeling'). 'Dat is voor mij een van de belangrijkste dingen die kunstenaars kunnen communiceren. Dat je door de leegte, het gebrek en het verlies aan dingen juist weer nieuwe verbindingen kunt gaan zien.'⁹⁹ Die leegtes zijn in de schilderijen dus ook daadwerkelijk visuele elementen. Door de vrije associatie kan iedere toeschouwer daar zijn eigen invulling aan geven, hetzelfde als met een tekst waarin meer wordt gezegd dan enkel het geschreven woord.

Schoorel tracht de beschouwer bewust te maken van de verbindingen die hij of zij aan het leggen is tussen de verschillende aspecten die de kijker ziet; dat in eerste instantie een wit of leeg beeld wordt waargenomen, en dan langzaam een volledig beeld opkomt, terwijl wellicht tegelijkertijd wordt bemerkt dat hij/zij naar iets plats aan het kijken is. 'Mijn werk gaat dus heel letterlijk over dat proces van waarnemen. Ik wil dat je op een andere manier bewuster wordt van hoe je waarneemt.'¹⁰⁰ 'Ik wil vragen stellen over hoe we kijken. Al is het maar op heel basaal niveau. Maar wel zodanig dat mensen gaan nadenken over hoe abstracte kunst werkt, en hoe figuratieve kunst werkt. Eerst verschijnen vlekken, naderhand komt de saamhorigheid.'¹⁰¹

Haar schilderijen voldoen niet aan het verwachtingspatroon dat we hebben als we naar een schilderij gaan kijken, door de extreme lichtheid, leegheid en niet-gebruikelijke details. 'Dit is nog niet af' of 'Ik zie niks' waren dan ook reacties van bezoekers aan haar

⁹⁸ Citaat Maaike Schoorel in: Hoore 2008 (zie noot 84).

⁹⁹ Citaat Maaike Schoorel in: Commandeur 2006 (zie noot 95), p. 42.

¹⁰⁰ Schoorel 2009 (zie noot 91).

¹⁰¹ Citaat Maaike Schoorel in: Kees Keijer, 'Eerst de vlekken, dan de saamhorigheid', *Het Parool* datum onbekend.

solotentoonstelling in De Hallen Haarlem. Mensen werden kwaad, reageerden geïrriteerd of verbaasd. Degenen die net iets meer moeite deden, werden zich hopelijk niet alleen bewust van de rijke beeldinformatie van de schilderijen, maar ook van hun eigen acties als toeschouwer. De moeizame waarneming creëert een sterke bewustwording van jezelf als toeschouwer, wat je aan het doen bent en van de ruimte waarin je je bevindt. De rol van de toeschouwer is bij Schoorels schilderijen daarom groot.

Daarnaast doorbreekt Schoorel een verwachte rangorde in ons kijkpatroon. Zo laat ze een onbeduidend lijkend rood besje duidelijk naar voren springen in plaats van de chique glazen op de tafel. Want we denken misschien in eerste instantie die fonkelende glazen te zien, maar kijken we niet heel anders? Schoorel: 'Met een hiërarchie van waarnemen bedoel ik zoals een striptekenaar een wijnglas zou weergeven: eerst wordt het glas zelf omljnd, dan de rand tot waar de wijn in het glas zit en dan een reflectie van het licht dat op het glas valt. In mijn werk speel ik met die hiërarchie door nadruk te leggen op een curve in het wijnglas, om het precies over dát specifieke glas te hebben', aldus Schoorel.¹⁰²

Schoorel houdt zich veel bezig met muziek. Zo zong ze jaren bij de kunstenaarsband Skill 7 Stamina 12. Ze benadrukt regelmatig dat er een heel nadrukkelijke relatie is tussen haar schilderijen en geluid. Zo helpt de wisselwerking tussen geluiden in een muziekstuk, evenals de pauzes tussen die geluiden die voor diepte en dynamiek zorgen, haar bij het nadenken over schilderkunst. Of het idee dat 'muziek een compositie [is, CD] die samenkomt in de ruimte'.¹⁰³ Bovendien hebben kleuren een psychologisch effect, net als geluid, aldus Schoorel. Binnen een schilderij werkt Schoorel met de verschillende snelheden waarop we diverse kleuren waarnemen, analoog aan het idee dat men diverse toonhoogtes van geluid op uiteenlopende snelheden waarneemt. Hiermee bedoelt ze dat felle, verzadigde kleuren sneller op je afkomen dan zachte, sombere of waterige kleuren, zoals hoge tonen een andere frequentie hebben dan lage tonen. Zoals aangegeven bij 'Schilderen op de tast' komen de kleuren die je sneller waarneemt, die je netvlies meer activeren, dichter tegen het wit aan.

Schoorel doet dus onderzoek naar hoe onze waarneming werkt en ook naar de rol die de herinnering daarin speelt. We herinneren ons veelal fragmenten van een situatie, wazige beelden die lastig zijn om vast te houden. De doeken van Schoorel werken precies met deze beeldtaal van herinneringen. 'Ik denk dat ik schilder hoe ons leven is. Dat we leven met nabeelden en toekomstbeelden, die allebei even vaag zijn'.¹⁰⁴ Haar schilderijen zijn zodoende op te vatten in een combinatie van twee uitersten, namelijk positief versus negatief, zonder waardeoordelende connotatie. Positief omdat door het verstrijken van de tijd een beeld opkomt en door associaties de leegte kan worden ingevuld, het idee van constructie; negatief omdat de schilderijen ook vergeleken kunnen worden met het vergelen van een foto, het verdwenen beeld, van deconstructie. Marina de Vries in *de Volkskrant*: '[...] in de teerheid van de veeg, in de kwetsbaarheid van het tafereel, schuilt ook de pijn: van vergankelijkheid, van verlies'.¹⁰⁵

De Slow Art van Maaike Schoorel

Schoorels schilderijen maken bij eerste aanschouwing een opmerkelijk serene indruk. Ze zijn introvert, verstild. De doeken knallen niet van de muren, maar verdwijnen eerder in de ruimte. Naar zeggen van conservator Xander Karskens vallen haar schilderijen weg op

¹⁰² Citaat Maaike Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 43.

¹⁰³ Citaat Maaike Schoorel in: Commandeur 2006 (zie noot 95), p. 45.

¹⁰⁴ Citaat Maaike Schoorel in: Hoore 2008 (zie noot 84).

¹⁰⁵ Marina de Vries, 'Tekenen en schilderen zijn terug', *de Volkskrant* 8 september 2004.

rijkelijk gedecoreerde muren zoals die in Museum Van Loon of naast de meeste andere schilderijen.¹⁰⁶ Dat is zeer opvallend in de hedendaagse beeldcultuur waar snelheid en zichtbaarheid overheerst. Zichtbaarheid geldt in deze tijd zelfs als een essentie om voort te bestaan, niet gezien worden is niet bestaan, zoals Camiel van Winkel in zijn boek *Het primaat van de zichtbaarheid* schrijft.¹⁰⁷ Dit is echter ook in een ander licht te bezien: door het 'bijna-niets' kunnen Schoorels schilderijen juist opvallen naast de flitsende beelden waar de moderne mens door overstroomd wordt via kanalen als de megapopulaire videowebsite YouTube en de eveneens populaire spelcomputers van Nintendo.¹⁰⁸ Tevens kunnen de doeken door de vaagheid en de in zichzelf gekeerde beeldtaal een langzame indruk geven, zeker in een wereld waarin het tikken van de klok het leven dicteert. Deze traagheid is zoals al eerder naar voren gebracht in deze thesis hét kenmerk van de werken van Schoorel. Langzaam in conceptie en vervaardiging door de kunstenaar, langzaam wat betreft de aanschouwing. 'Schoorel's is 'slow art' of the highest caliber, giving us an insight into the importance of really observing things instead of just glimpsing, scanning and moving on', schrijft Roy Exley in *Flash Art*.¹⁰⁹

Xander Karskens vraagt zich in een interview in tentoonstellingscatalogus *Album* af hoe Schoorels werk zich verhoudt tot de traditie van beeldreductie en traagheid, zoals het 'trage' werk van bijvoorbeeld De Rijke/De Rooij. Net als dit duo hebben haar werken een 'bestaan in de tijd' en 'dwingen ze de kijker tot zorgvuldig kijken', aldus Karskens.¹¹⁰ Schoorel antwoordt hierop dat het langzame een centraal aspect is in haar werk: dat door het vertragen van de blik de waarneming wordt geïntensiveerd.¹¹¹ Dit is tevens zo bij De Rijke/De Rooij. Maar ze benadrukt dat het bij haar evenals bij De Rijke/De Rooij niet gaat om de reductie *an sich*, maar om de subtiele verschillen die in de tot essentie teruggebrachte beeldtaal wél kunnen worden waargenomen. Het gaat zodoende om de *ervaring* van het kijken.

De overeenstemming met De Rijke/De Rooij is er op nog meer facetten. Naast de hoofdgedachte dat vertraging leidt tot geconcentreerd of geïntensiveerd kijken hebben hun werken een verstillend en een traagheid in zich, diametraal tegenover de snelle, chaotische wereld van nu. Toch verzetten ze zich alle drie niet tegen de beeldenvloed, omdat ze weten dat ze het tij niet kunnen keren. Hun kunstproductie biedt geen spektakel, het is niet extrovert, maar introvert. Een kunstwerk van De Rijke/De Rooij dat ook qua beeldtaal overeenkomsten vertoont met de lichte, semi-abstracte schilderijen van Schoorel is de film *I'm Coming Home in Forty Days* (1997). In deze vijftien minuten durende film spelen Groenlandse ijsschotsen de hoofdrol. Het kunstenaarsduo filmde het landschap bij bewolking, zodat alle kleuren beter uit kwamen. Deze nuances tussen blauw, wit en grijs is het enige wat de toeschouwer te zien krijgt. Alsof het een monochroom abstract schilderij betreft.

Karskens noemt behalve De Rijke/De Rooij ook Job Koelewijn (Spakenburg, 1962) in zijn vraag of het werk van Schoorel in een traditie van 'trage' kunst past. Karskens haalt hierbij het voorbeeld aan van Koelewijns 'visueel vasten'. Voor dit werk hield Koelewijn zich een tijd lang afgezonderd van alle visuele prikkels door zichzelf te blinderen, met als doel

¹⁰⁶ Schoorels schilderijen waren in 2006/2007 opgenomen in de tentoonstelling *Le Nouveau Siècle* in Museum Van Loon. Curator hiervan was Xander Karskens.

¹⁰⁷ Winkel 2005 (zie noot 90), p. 15.

¹⁰⁸ Filmpjes kijken via YouTube blijkt de populairste bezigheid van pubers/jongeren bij internetgebruik, samen met surfen en downloaden van muziek en beeld. Ook gamen wordt door meer dan de helft van de jongeren genoemd. Bron: 'Monitor Internet en jongeren 2006-2009'. Website: *Verslavingsinstelling IVO* < <http://www.ivo.nl/UserFiles/File/Publicaties/2009-11%20Factsheet%20Wat%20doen%20jongeren%20op%20internet.pdf> > (01-03-2010).

¹⁰⁹ Roy Exley, 'Maaïke Schoorel', *Flash Art* jaargang onbekend (2008) mei-juni.

¹¹⁰ Karskens 2008 (zie noot 2), p. 43.

¹¹¹ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 43.

zijn geest vrij te maken voor nieuwe beelden, ontvankelijker te zijn en alles veel intenser te beleven.

Karskens vraagt zich af of deze traditie wellicht 'typisch Nederlands' genoemd kan worden.¹¹² De Rijke/De Rooij, Rob Johannesma, Melvin Moti en Rezi van Lankveld zijn Nederlanders, maar er zijn ook veel buitenlandse kunstenaars die de traagheid als uitgangspunt nemen, zoals in deze scriptie al eerder aangehaald: Dirk Braeckman (België), David Claerbout (België) en Bill Viola (VS), maar ook Douglas Gordon (Schotland), Yael Bartana (Israël, woont en werkt wel gedeeltelijk in Nederland), Wolfgang Staehle (Duitsland) of Andy Warhol (VS). De laatstgenoemde wordt met zijn acht uur durende, statische film *Empire* (1964), ook wel de 'grondlegger van de Slow Art' genoemd.¹¹³ Dit lijkt mij dus geen typisch Hollandse traditie, alhoewel de leegte, de gerichte aandacht en de bezinning passen in de nuchtere Nederlandse cultuur. Evenals de sterke relativering van waar kunst om gaat: terug naar de basis, naar een zorgvuldig bedacht en vervaardigd kunstwerk, kunst waar je vervolgens goed en geduldig naar moet kijken. Er zijn ook relatief veel Nederlandse kunstenaars die zich met traagheid bezig houden. In mijn optiek bestaat er dus wel een speciale relatie tussen traagheid en Nederlandse beeldende kunstenaars, maar het geldt mijns inziens niet als een typisch Nederlandse traditie.

Andere kunstenaars binnen deze traditie van traagheid in de kunst, zijn de in het vorige hoofdstuk besproken kunstenaars. Opmerkelijk genoeg vertonen ook de videokunstenaars sterke overeenkomst met de schilderijen van Schoorel. Het gegeven 'tijd' en het vertragen hiervan is uiteraard de factor die de kunst van deze kunstenaars verbindt. Daarnaast is het voor deze vergelijking van belang te weten wat Schoorels doel is van het gebruik van traagheid in de perceptie van haar kunstwerken. Welke méérwaarde krijgen de kunstwerken als het kijken van de toeschouwer doelbewust wordt gerek? In hoeverre verandert hetgeen wat je ziet? Schoorel spreekt van 'het intensiveren van de waarneming'.¹¹⁴ Ze tracht 'een ruimte te creëren voor een pauze – een onderbreking, een nadenken over, een reflectie'.¹¹⁵ Ze wil dus een rustpunt bieden in de huidige overgevisualiseerde maatschappij en de toeschouwer echt goed laten kijken en laten nadenken over hetgeen wat hij of zij ziet. Zoals besproken geven de doeken van Schoorel zich pas prijs na enige tijd, aangezien in eerste instantie door de ogenschijnlijke witheid en leegte nauwelijks iets te ontwaren is. Het verstrijken van de tijd geeft dus weldegelijk een meerwaarde aan de schilderijen. Rudi Fuchs benadrukt, zoals op pagina 30 is aangegeven, dat door langzaam te kijken details worden prijsgegeven die in een schilderij verborgen zitten. Als iets zich lastig laat ontcijferen, ga je letten op alle details, alle kleine nuances en dit geeft een rijkere beleving dan bij het vluchtig scannen.

Johannesma en De Rijke/De Rooij zijn evenals Schoorel uit op een concentratie van de toeschouwer bij het kijken naar kunst; niet de vluchtige blik, maar juist een gedwongen aandachtigheid voor het visuele beeld. Voor Claerbout is de bewustwording van het kijken zelf een belangrijk onderdeel van zijn kunst, gelijk aan Schoorel. Waar Schoorel werkt met een overvloed aan licht, evenals De Rijke/De Rooij met *I'm Coming Home in Forty Days*, gebruikt Claerbout in zijn *Nightscape Lightbox* (2002) het gebrek aan licht om de pupillen te laten wennen en zodoende de blik te vertragen en de visuele zintuigen op scherp te zetten. Ook de film *The Prisoner's Cinema* (2008) van Melvin Moti heeft hier betrekking op. Het heeft de afwezigheid van visuele prikkels tot onderwerp en wat dat voor gevolgen heeft voor het menselijk brein. Een langdurige afwezigheid van visuele stimuli en een vrijwel onveranderd beeld, zorgt niet voor totale loosheid, maar kan juist leiden tot een overactieve

¹¹² Karskens 2008 (zie noot 2), p. 43.

¹¹³ Smallenburg 2004 (zie noot 20).

¹¹⁴ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 43.

¹¹⁵ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 44.

werking van de hersenen wat een kleurrijk lichtspel van abstracte vormen tot gevolg kan hebben. Moti onderzoekt evenals Schoorel hoeveel hij in een kunstwerk weg kan laten, voordat de toeschouwer het spoor bijster is. Bij Schoorel gaat het om het invullen van de leegtes met je eigen associaties, ook bij Moti gaat het om deze eigen verbeelding. Gelijk aan Schoorel staat de reductie voor Moti niet voor destructie maar voor creatie: 'In regard to art and visuality, if you reject everything, creativity is still there. Even with nothing in front of you, you apply formal rules to what is happening.'¹¹⁶ Moti reduceert niet alleen meer bij elke nieuwe film, hij abstraheert ook in toenemende mate. Sinds *The Black Room* (2005) is het beeld en het geluid losgekoppeld. De camera beweegt in deze film uiterst traag langs eeuwenoude fresco's, terwijl een stem vertelt over experimenten met slaapschrijven. Als kijker zoek je verbanden tussen beeld en geluid, die er in dit geval nauwelijks zijn. Moti stelt ons zodoende op de proef door te spelen met beeldconventies en verwachtingspatronen, iets wat bij Schoorel ook een belangrijk aspect is. Tot slot is de overeenkomst in beeldtaal bij alle Slow Art kunstenaars een zeker onbeduidend beeld: er is meestal weinig spectaculairs te zien. De afbeeldingen zijn alledaags of erg onduidelijk.

Naar de fundamentele van de schilderkunst

Zoals in het vorige hoofdstuk al is aangegeven, vertonen de werken van de schilders die tot de Slow Art gerekend kunnen worden grote gelijkenis met de fundamentele schilderkunst. Zo ook de schilderijen van Maaïke Schoorel. In mijn optiek vormt het accent op de grondbeginselen van de schilderkunst een basisgedachte in de werken van Schoorel.

Het sterke formele aspect in haar werk is terug te vinden in het fysieke contact met de verf, de nadrukkelijke materialiteit van haar doeken en het belang van het schilderproces of het schildertechnische. Schoorel giet verdunde verf over het doek of ze haalt juist minuscule details aan. Of ze plaatst, naast de laagjes verf die vrijwel geheel in het doek zijn opgenomen, een met hars aangezette dot verf. Ze onderzoekt het punt waarop enkele minieme verfstreken een illusie gaan vormen. Een onderzoek waar veel kunstenaars heden ten dage als vanzelfsprekend aan voorbij gaan. Bovendien gaan de schilderijen voor Schoorel op een zeker moment zelf meewerken aan hoe het uiteindelijke beeld zich vormt. Ze denkt eveneens op een sterk abstract niveau over schilderen. Wat zorgt er bijvoorbeeld voor dat een doek in beweging komt, of verschillende kleurvlakken een beeld vormen? Een perfecte verhouding van kleur en vorm is hiervoor essentieel, volgens Schoorel. Daarnaast heeft ze recentelijk een afbeelding in drieën opgedeeld, om deze open te breken en het tweedimensionale van het canvas te benadrukken (*The Garden with Fountain*, 2009). De platheid van het doek en van het beeld wil ze benadrukken, maar tegelijkertijd ook de diepte. Vandaar dat de kleur- en textuurverschillen een belangrijke rol spelen op het canvas. De beeldtaal van haar doeken is uiteraard ook nagenoeg abstract. Ze laat zich dan ook door abstracte kunstenaars inspireren. Schoorel: 'Naast dat ik veel naar oude meesters kijk, zoals Vermeer, is mijn werk ook geïnformeerd door abstracte kunst – in eerste instantie zie je in mijn schilderijen vaak alleen maar kleurvlekken en contouren op een schijnbaar leeg doek.'¹¹⁷

In de catalogus *Fundamentele schilderkunst* staat beschreven dat de kunstenaars die aan deze tentoonstelling deelnamen zich afzijdig hielden van grote theorieën – zoals de poging van de vroeg abstract modernisten om een universele beeldtaal te creëren – maar juist de nadruk legden op het fenomenologische aspect. Ook Schoorel benadrukt de ervaring van het kijken door de blik van de toeschouwer te vertragen waardoor de

¹¹⁶ Citaat Melvin Moti in: Amanda Coulson, 'Melvin Moti', *Frieze* jaargang onbekend (2009) nr. 121.

¹¹⁷ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 43.

waarneming wordt versterkt: 'Zodat er niet gekeken wordt naar bijvoorbeeld een afbeelding van een bed, maar dat de nadruk ligt op de ervaring van het zien van het bed', aldus Schoorel.¹¹⁸ Tot slot staat in dezelfde catalogus een citaat dat de werken die in deze tentoonstelling waren opgenomen een zorgvuldige blik verlangen (zie ook blz. 35 van deze thesis). Een gegeven dat, zoals reeds aangegeven, ook essentieel is voor de schilderijen van Schoorel, aangezien de op het eerste gezicht 'lege' werken zich pas na verloop van tijd prijsgeven. Dit vraagt een actieve houding van de toeschouwer.

Autonoom of engagement?

Door het onderzoek naar het medium schilderkunst en de nadrukkelijke betrekking op de schilder- en kleurtechnische aspecten, is het werk van Schoorel zeer autonoom. Haar werk gaat over basisprincipes in de kunst als hoe kleur overkomt op de toeschouwer, hoe verschillende kleurvlakken in beweging komen, hoe dieptewerking door schildertechniek en kleurgebruik wordt gecreëerd. Daarnaast draait het bij haar om hoe mensen kijken, de intensiteit en de belevenis van het kijken en het overbrengen van een gevoel of emotie door middel van haar schilderijen. Het is kunst die om de kunst gaat. Kunst die geen uitdrukking geeft aan iets buiten zichzelf, maar vanwege zichzelf bewondert of genoten dient te worden.

Desalniettemin kiest ze expliciet voor de beeldtaal die een trage analyse van de schilderijen oplevert, in onze overduidelijk snelle maatschappij met de stortvloed aan beelden via onder andere televisie en internet. Schoorel toont hiermee een betrokkenheid bij de maatschappelijke ontwikkeling die pleit voor het terugdringen van het hoge tempo in het sociaal, cultureel en economisch leven, de Slow Movement. Ze toont hier in ieder geval enige verwantschap mee. 'The central tenet of the Slow philosophy is taking the time to do things properly, and thereby enjoy them more.'¹¹⁹ Traagheid kan saai zijn, maar verveling is een bron voor creativiteit. Eveneens krijgen rijke en subtiele inzichten meer kans bij een onthaasde gemoedstoestand. In de woorden van Esther Darley in *Kunstbeeld*: 'Schoorels werk werd al eens omschreven als 'slow art' – naar analogie van 'slow' bewegingen als 'slow food' – in dit geval als voorbeeld van een houding die tegendraads is aan de vluchtige zapcultuur waarin we leven.'¹²⁰ Schoorel kiest niet voor een flitsende beeldtaal, voor kunst als spektakel, voor 'shock art'. Niet voor het direct aantrekkelijke bewegende beeld van nieuwe media als video of film. Ze gaat niet mee in de hype van veel en vol; veel beelden, veel kleuren, veel combinaties, veel informatie en verwijzingen.¹²¹

Conservator Xander Karskens stelde in een interview met Schoorel uit 2008: 'Ik heb het idee dat je werk een radicale positie inneemt in de hedendaagse beeldcultuur. Dat het als reactie op alle snelle, dunne beelden die we consumeren zand in de motor van de beeldenmachine gooit, door het 'langzame kijken' centraal te stellen.'¹²² Hierop reageerde Schoorel dat ze deze 'positionering altijd behoorlijk problematisch' heeft gevonden.¹²³ Haar werk moet absoluut niet functioneren als 'medicijn tegen vervlakking'. Ze is zich bewust van de versnelling in het produceren en reproduceren van beelden door digitale technieken en het internet en de toegenomen toegankelijkheid van beelden hierdoor. Maar ze kijkt positief tegenover het gegeven dat de keuzemogelijkheden voor een kunstenaar om zich tot de

¹¹⁸ Citaat Maaïke Schoorel in: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 44.

¹¹⁹ Honoré 2004 (zie noot 11), p. 242.

¹²⁰ Darley 2008 (zie noot 96), p. 32.

¹²¹ Hans den Hartog Jager, 'Weg met de leegte. Jonge Nederlandse en Duitse schilders in het GEM', *NRC Handelsblad (Cultureel Supplement)*, 24 november 2006.

¹²² Karskens 2008 (zie noot 2), p. 44.

¹²³ Citaten afkomstig van Maaïke Schoorel. Samen met de hierop volgende zinnen van deze alinea overgenomen uit: Karskens 2008 (zie noot 2), p. 44.

wereld te verhouden zodoende zijn vergroot. Schoorel probeert de ontwikkeling van de alsmear toenemende beeldenvloed niet te keren, op te lossen of te frustreren. Niettemin wil ze een kortstondige kortsluiting veroorzaken in de routine van het leven; de ruimte bieden voor overpeinzingen.

Schoorels werk is zodoende wellicht geen verzet tegen onze snelle maatschappij en het beeldenbombardement, maar toch verhoudt zij zich tot deze maatschappelijke ontwikkelingen door de mensen ertoe te brengen op de rem te gaan staan, goed te kijken en na te denken over wat ze zien. De beschouwer moet tijdelijk aan de snelle beeldcultuur ontsnappen om zich over te (kunnen) geven aan de ervaring. Hiermee deel ik Karskens' opinie dat Schoorels werk een radicale positie inneemt in de hedendaagse beeldcultuur. Niet radicaal in de zin dat ze streeft naar ingrijpende hervormingen in het maatschappelijk leven, maar radicaal door de serene, verstilde, introverte beeldtaal en klassieke onderwerpkeuze, tegenovergesteld aan de vele prikkels, herrie en schreeuwerigheid van het visuele in de huidige maatschappij. Radicaal omdat de schilderijen het kostbare bezit 'tijd' van ons verlangen. De toeschouwer kan genieten van de verschillende kleurgradaties, de texturen, schilderstreken en verdere abstracte beeldtaal, maar wil hij/zij er meer uithalen dan moet hij/zij zich inzetten en de tijd voor de beschouwing nemen. Hierin is Schoorel natuurlijk niet de enige kunstenaar. Veel moderne en hedendaagse kunst behoeft een zorgvuldige en tijdrovende beschouwing, aangezien een zekere gelaagdheid – het bestaan van een kunstwerk uit verschillende betekenislagen – voor veel kunstenaars gelijk staat aan diepgang en doorgaans een essentieel criterium is voor 'goede' kunst. Het werk van conceptuele kunstenaars bijvoorbeeld geeft zich ook niet in een oogopslag prijs, maar dien je stap voor stap te 'ontcijferen'. Het wezenlijke verschil is echter dat de werken van Schoorel de traagheid van perceptie daadwerkelijk tot onderwerp hebben. Geen moraalkunst dus, maar wel (maatschappelijk) geëngageerd. Schoorels oeuvre kent zodoende een opvallende dualiteit, namelijk van autonomie én engagement.

Conclusie

Hoewel je als kunsthistoricus leert om niet teveel te generaliseren en originaliteit van een kunstenaar op grote waardering kan rekenen, is het in de moderne kunsthistorische praktijk gebruikelijk om een kunstenaar te plaatsen in zijn tijd en te zoeken naar verbanden en overeenkomsten met andere kunstenaars en stromingen.

Deze, al dan niet tegenstrijdige, ongeschreven regels of methoden heb ik in dit onderzoek op het werk van de jonge kunstenaar Maaïke Schoorel toegepast. Ik heb hierbij getracht de kwaliteiten van haar kunstenaarschap niet teveel te veralgemeniseren maar juist in hun waarde te laten en uit te lichten. Niettemin heb ik haar werk aan de hand van enkele wezenlijke kenmerken geplaatst in het huidige kunstdiscours. Wat betreft haar positionering is de traagheid waarmee haar werk zich aan de toeschouwer ontvouwt en de tijdrovende manier waarop de schilderijen door haar worden geconceptualiseerd en vervaardigd, opvallend in deze tijd waarin alles snel gaat, en de museumbezoeker gemiddeld een luttel negen seconden naar een kunstwerk kijkt. Dit is dan ook het voornaamste uitgangspunt waarop het werk van Schoorel is onderzocht. Het langzame ontplooiën van de doeken door de ogenschijnlijke leegte en witheid, zorgt dat je als toeschouwer naar een lagere versnelling moet schakelen en de tijd moet nemen om het beeld te kunnen aanschouwen. In rust kan men niet alleen beter denken, ook krijgen creativiteit en subtiele en rijke inzichten de kans zich te ontwikkelen.

Schoorels werk is op verschillende punten paradoxaal. Zo zijn haar schilderijen wit maar toch vol kleur, leeg maar toch vol, vallen ze weg en toch met dezelfde kenmerken vallen ze juist ook op en zijn ze autonoom en geëngageerd tegelijk. Door aan de ene kant nadrukkelijk belang te hechten aan de schildertechnische aspecten, het schilderen zelf en het materiële van haar schilderijen, is het werk van Schoorel sterk autonoom. Haar schilderijen zijn geen middel voor een doel buiten zichzelf. Echter is de beeldtaal die Schoorel gebruikt en de nadruk die ze legt op de vertraging en de intensivering van de waarneming radicaal in de maatschappij waarin alles snel gaat en het 'primaat van de zichtbaarheid' zich doet gelden. Schoorel wil zich niet moraliserend uitspreken (wat bijna elke kunstenaar in de huidige tijd schuwt) en ze spreekt niet van een verzet, maar toch is haar werk ook geëngageerd te noemen. Ze toont een zekere betrokkenheid bij de wereldwijde ontwikkeling van een bewuste keuze voor traagheid door een lastig te ontwaren beeldtaal te kiezen.

Naast Schoorel zijn er meerdere kunstenaars die traagheid tot onderwerp van hun kunst hebben gekozen. Dit manifesteert zich voornamelijk in de film- en videokunst. Het betreft hier video's of films met slow motion, het vele malen herhalen van eenzelfde stuk film, een statisch camerapunt en een *real time*-vertoning met een niet-spectaculair onderwerp. Het ontbreken van een verhaallijn, weinig tot geen geluid en een sterk filmisch karakter zijn eigenschappen die deze films typeren. Opvallend genoeg vallen de schilderijen van Schoorel goed te vergelijken met de traagheid in de videokunst. In het statische medium schilderkunst weet de kunstenaar te werken met het temporele aspect vertraging. De kerngedachte daarachter is dat het vertragen van de blik de waarneming kan intensiveren; dat de toeschouwer zich bewuster wordt van hoe hij of zij waarneemt. Ook voor videokunstenaars De Rijke/De Rooij en Rob Johannesma is de geconcentreerde waarneming een intentie achter het gebruik van vertraging. Daarnaast spreken de besproken kunstenaars over een bewustwording van het verstrijken van de tijd, of een bewustwording van het kijken zelf, om het beeld op zijn best te ervaren, als poëtisch stijlmiddel en als expressief uitdrukkingmiddel.

Schilderkunst wordt geregeld – onterecht, mijns inziens – als een in wezen traag medium afgeschilderd. Er zijn binnen deze discipline kunstenaars die sneller werken in vergelijking tot andere media of schilderijen die zich makkelijker laat doorgronden. Maar juist over kunstenaars die traagheid daadwerkelijk tot onderwerp hebben gekozen gaat het hier; schilders die te typeren zijn door de gedegen conceptie en arbeidsintensieve productie en de lastige, trage perceptie van het publiek. Enkele overeenkomsten zijn verder het balanceren tussen abstractie en figuratie, lastig te ontwaren taferelen (door de sterke abstractie, vaagheid of ongebruikelijke afsnijdingen) en het gebruik van kleine, ingetogen thematiek in tegenstelling tot grote verhalen, theorieën of het spektakel.

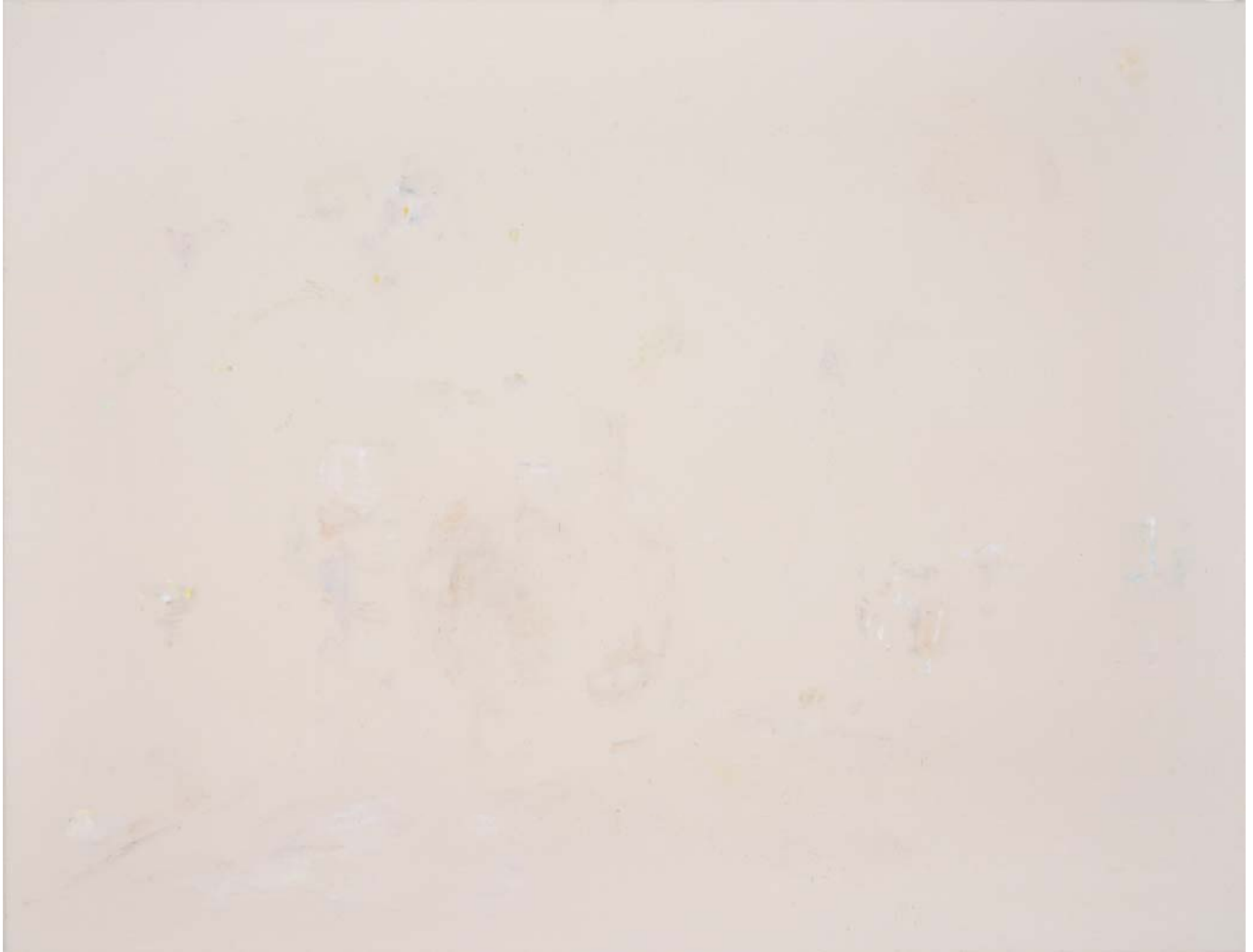
De tendens van traagheid in de kunst van de afgelopen twee decennia, die door meerdere auteurs, maar voornamelijk door kunstjournalisten en –critici ook wel als Slow Art wordt aangeduid, manifesteert zich in een tijd waarin het maatschappelijk, cultureel en economisch leven een zeer hoge snelheid kennen en waarin alle mogelijke visuele beelden in een sneltreinvaart aan ons voorbij flitsen. Het is daarom logisch hiertussen een verband te zien. Aan de ‘slow’-bewegingen die als reactie hierop zijn ontstaan sinds de vroege jaren negentig, met Slow Food als initiator, dankt Slow Art zijn naam. Echter is een reactie op deze snelle maatschappij een te gegeneraliseerde verklaring voor het ontstaan van deze trend. Ongetwijfeld hebben ook het voor velen binnen handbereik komen van de videocamera hun invloed gehad, evenals de makkelijke digitale technieken, de interesse voor documentaire en het beeld van de bewakingscamera voor film- en videokunst enerzijds, en de reactie op de toenemende globalisering door een hernieuwde interesse voor de canon, de eigen *roots* (traditie, cultureel erfgoed, ambacht, lokaliteit en diversiteit) en voor de fundamenten van de kunst voor de schilderkunst anderzijds.

Aan de hand van de invullingen die diverse auteurs hebben gegeven aan de term Slow Art, kan tot een samenvattende duiding worden gekomen, namelijk: kunst die zorgvuldig is uitgedacht, vakkundig en langzaam is vervaardigd, traag is in perceptie en een onthaastende werking heeft op de toeschouwer. Deze kunst biedt de beschouwer een besef van tijd, euforie over het minieme en vraagt om concentratie. De kunst is autonoom (wellicht modernistisch, in ieder geval niet post-modernistisch), kenmerkt zich door kalme en verstilde beelden en het zich afzijdig houden van een nadrukkelijke ideologische of filosofische lading en grote theorieën. Slow Art kent geen nieuwe thematiek of richtingen. De kunstenaars keren zich tegen de invloed van de markt, het publiek, tegen hypes of spektakel en zij gebruiken tot slot de traagheid in hun kunst als (bewuste) reactie tegen de snelheid waarmee beelden tot ons komen of tegen het vluchtige kijkgedrag van de zappende mens. Bij mijn persoonlijke invulling komt daar nog bij dat deze kunst over traagheid gaat, oftewel traagheid daadwerkelijk tot onderwerp heeft.

Of de term Slow Art zich zal houden in de toekomst en of deze tendens zal uitgroeien tot een stroming in de kunst van eind twintigste en begin eenentwintigste eeuw, is vanwege het recente onderwerp lastig om te overzien. Het is daarom interessant om over tien, twintig of misschien dertig jaar te kijken hoe de ‘trage’ kunst zich heeft ontwikkeld. Zullen de besproken kunstenaars wellicht nadrukkelijker of openlijker het contact met het gehaaste leven en de beeldenvloed opzoeken, of er zelfs de strijd mee aangaan? Of zullen ze zich juist volledig aftrekken van de maatschappelijke ontwikkelingen en traagheid enkel als esthetisch, poëtisch middel inzetten? Blijven de kunstenaars überhaupt doorgaan met het maken van kunst die traagheid tot onderwerp heeft? De tijd zal het leren.









Literatuur

Adams 1992

Adams, Brooks, "Slow Art" at P.S. 1', *Art in America* 80 (1992) nr. 10, pp. 154-155.

Ankerman 2006

Ankerman, Karel, 'Kunstvitaminen', *Het Financieele Dagblad* 1 april 2006.

Beckers 2004

Beckers, prof. dr. Theo, *De hyperactieve samenleving: op zoek naar de verloren tijd*, Tilburg 2004.

Beek 2007

Beek, Wim van der, 'De ontdekking van de traagheid', *Kunstbeeld* 32 (2007) nr. 4, pp. 30-33.

Benjamin 1974

Oorspronkelijke bron: Walter Benjamin, 'Das Paris des Second Empire bei Baudelaire' (1938) en 'Über einige Motive bei Baudelaire' (1940), in: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/Main 1974, overgenomen uit: Ulrich Gutmair, 'De snelheid van geluid', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 6, pp. 37-40.

Berk 2006

Berk, Anne, 'Het Nieuwe Verlangen', *Het Financieele Dagblad* 29 april 2006.

Bouwhuis 2009

Bouwhuis, Jelle (red.) e.a., *Now is the Time. Kunst & Theorie in de 21^e eeuw*, Rotterdam 2009.

Carels 2002

Carels, Edwin, 'Statische extase', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 6, pp. 14-19.

Clercq 2001

Clercq, Lize de, *Het jaar van de onthaasting. Een cultuursociologische vertooganalyse van het populaire debat rond onthaasten*, Brussel 2001.

Commandeur 2006

Commandeur, Ingrid, 'Baden dineren tuin vader dochters strand bed. Maaïke Schoorels schaduwspel', *Metropolis M* 27 (2006) nr. 6, p. 41-45.

Coulson 2009

Coulson, Amanda, 'Melvin Moti', *Frieze* jaargang onbekend (2009) nr. 121.

Darley 2008

Darley, Esther, 'Slow art van Maaïke Schoorel', *Kunstbeeld* 32 (2008) nr. 10, pp. 32-33.

Dijksterhuis 2008

Dijksterhuis, Edo, 'Rotterdam waagt grote sprong voorwaarts', *Het Financieele Dagblad* 9 februari 2008.

Dippel 1975

Dippel, Rini, 'Fundamentele schilderkunst', in: E. de Wilde e.a., *Fundamentele schilderkunst/Fundamental Painting*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 1975, pp. 2-9.

Dost 2008

Dost, Lennard, 'Bijna ongrijpbaar voor het oog', *de Volkskrant* 7 oktober 2008.

Dost 2009

Dost, Lennard, 'Ingenieus spel met de waarneming. De minimalistische films van Melvin Moti', *Kunstbeeld* 33 (2009) nr. 4, pp. 40-43.

Esman 1997

Esman, Abigail R. en Rudi Fuchs, *Vervulde verlangens. Gesprekken over de kunst in onze tijd*, Amsterdam 1997.

Exley 2008

Exley, Roy, 'Maaïke Schoorel', *Flash Art* jaargang onbekend (2008) mei-juni.

Fuchs 2007

Fuchs, Rudi, 'Het onzichtbare zichtbaar maken', *NRC Handelsblad* 18 mei 2007.

Gierstberg 2007

Gierstberg, Frits, 'Mediale traagheid', in: Marjan Teeuwen, Flos Wildschut en Frits Gierstberg, *De Ontdekking van de Traagheid*, tent.cat. 's-Hertogenbosch (KW14) 2007, pp. 88-96.

Glover 2003

Glover, Michael, 'Rising to Painting's Challenge', *Independant* 6 januari 2003.

Graevenitz 2002

Graevenitz, Antje von, 'Ingehouden beweging', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 6, pp. 20-23.

Greenberg 1940/1965

Greenberg, Clement, 'Towards a Newer Laocoon', *Partisan Review* (1940) nr. 4 en 'Modernist Painting', *Art & Literature* (1965) nr. 4, in: Charles Harrison (red.) en Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 2005² (2003), pp. 562-568 en 773-779.

Hartog Jager 2006

Hartog Jager, Hans den, 'Weg met de leegte. Jonge Nederlandse en Duitse schilders in het GEM', *NRC Handelsblad (Cultureel Supplement)*, 24 november 2006.

Hartog Jager 2008

Hartog Jager, Hans den, *Haai op sterk water*, Amsterdam 2008.

Hartog Jager 2009

Hartog Jager, Hans den, 'Videokunst maakt de tijd invoelbaar. De toeschouwer de macht ontnemen', *NRC Handelsblad (Cultureel Supplement)* 16 oktober 2009.

Honoré 2004

Honoré, Carl, *In Praise of Slow. How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*, London 2004.

Hoore 2008

Hoore, Cees van, 'Schilderen, ongrijpbaar als muziek', *Haarlems Dagblad* 11 september 2008.

Hughes 2004

Hughes, Robert, 'A bastion against cultural obscenity', *The Guardian* 3 juni 2004.

Itten 1961

Itten, Johannes, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg 1961.

Karskens 2008

Karskens, Xander (red.) en Maxine Kopsa, *Maaïke Schoorel. Album*, uitgave bij tent. Haarlem (De Hallen Haarlem) 2008.

Keijer (datum onbekend)

Keijer, Kees, 'Eerst de vlekken, dan de saamhorigheid', *Het Parool* datum onbekend.

Krimpen 2002

Krimpen, Wim van en Hans Janssen, 'Inleiding', in: Hans Janssen (red.), Hans den Hartog Jager en Carel Blotkamp, *Rob van Koningsbruggen*, uitgave bij tent. 's-Gravenhage (Gemeentemuseum Den Haag) 2002, p. 7.

Morgan 2004

Morgan, Jessica, 'Time After Time', in: Jessica Morgan en Gregor Muir (ed.), *Time Zones. Recent Film and Video*, tent.cat. London (Tate Modern) 2004, pp. 14-27.

Muir 2004

Muir, Gregor, 'Chronochromie', in: Jessica Morgan en Gregor Muir (ed.), *Time Zones. Recent Film and Video*, tent.cat. London (Tate Modern) 2004, pp. 36-49.

Mulder 2000

Mulder, Arjen, 'De aanbidding van het beeld', *De Witte Raaf* 15 (2000) nr. 87, pp. 9-11.

Perry 2005

Perry, Grayson, 'Slow Art – It's the new Slow Food. No really', *Times Online* 7 september 2005.

Pontzen 2009

Pontzen, Rutger, 'Uitgelaten als in de Gouden Eeuw', *de Volkskrant* 13 maart 2009.

Redactie 2002

Redactioneel, 'De tragen en de snellen', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 6, p. 2.

Redactie 2008

Antwoord van de redactie op een ingezonden brief, *Metropolis M* 29 (2008) nr. 4, p. 22.

Ruyters 2002

Ruyters, Domeniek, 'Maatwerk', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 6, pp. 12-13.

Ruyters 2005

Ruyters, Domeniek, 'Onthecht. De Rijke/De Rooij in Venetië', *Metropolis M* 26 (2005) nr. 3, pp. 22-30.

Ruyters 2009

Ruyters, Domeniek, 'Redactioneel', *Metropolis M* 30 (2009) nr. 6, p. 2.

Schoonenboom 2004

Schoonenboom, Merlijn, 'Ambacht beleeft terugkeer in de kunst. Kunstenaars schamen zich niet langer voor naald en draad', *de Volkskrant* 6 maart 2004.

Smallenburg 2004

Smallenburg, Sandra, 'Wachten tot de zon; 'Slow art' laat zien hoe de tijd verglijdt', *NRC Handelsblad* 23 december 2004.

Smith 1992

Smith, Roberta, 'Review / Art; From New York Painters, Work That Takes Time', *The New York Times* 1 mei 1992.

Spijkerman 2001

Spijkerman, Sandra, 'Reizen met je ogen tot achter de horizon', *Trouw* 16 maart 2001.

Spijkerman 2002

Spijkerman, Sandra, 'Een gifblauw stuk taart', *Trouw* 17 april 2002.

Spijkerman 2009

Spijkerman, Sandra, 'Erik Sep. De charme van Slow City', *Kunstbeeld* 33 (2009) nr. 9, pp. 46-49.

Stufkens 1996

Stufkens, A. (red.), *De psychische klok. Psychoanalytische opvattingen over tijdszin en tijdsbeleving*, Amsterdam/Meppel 1996.

Teeuwen 2007(a)

Teeuwen, Marjan, Flos Wildschut, Frits Gierstberg, *De Ontdekking van de Traagheid*, tent.cat. 's-Hertogenbosch (KW14) 2007.

Teeuwen 2007(b)

Marjan Teeuwen, 'Ontdekking van de Traagheid', in: Marjan Teeuwen, Flos Wildschut en Frits Gierstberg, *De Ontdekking van de Traagheid*, tent.cat. 's-Hertogenbosch (KW14) 2007, pp. 6-14.

Ven 2002

Ven, Suzanne van de, 'David Claerbout', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 6, pp. 24-31.

Visser 2005

Visser, Mattijs, *Slow Art. Zeitgenössische Kunst aus Flandern und den Niederlanden*, tent.cat. Düsseldorf (Museum Kunst Palast) 2005.

Vries 2004

Vries, Marina de, 'Tekenen en schilderen zijn terug', *de Volkskrant* 8 september 2004.

Wilde 1975

Wilde, E. de, 'Voorwoord', in: E. de Wilde e.a., *Fundamentele schilderkunst/Fundamental Painting*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 1975, binnenkant omslag.

Winkel 2005

Winkel, Camiel van, *Het primaat van de zichtbaarheid*, Rotterdam 2005.

Interviews**Schoorel 2008**

Rondleiding door Maaïke Schoorel door de tentoonstelling *Album* in De Hallen Haarlem, 05-10-2008.

Schoorel 2009

Telefonisch interview met Maaïke Schoorel door auteur op 17-08-2009.

Websites

ARAS 2009

ARAS, The Archive for Research in Archetypal Symbolism < <http://aras.org/whatarearchetypes.aspx> > (01-03-2010).

IVO 2010

IVO < <http://www.ivo.nl/UserFiles/File/Publicaties/2009-11%20Factsheet%20Wat%20doen%20jongeren%20op%20internet.pdf> > (01-03-2010).

Slow Food 2009

Slow Food < <http://www.slowfood.com/> > (01-03-2010).

CV Maaïke Schoorel

Geboren 1973, Santpoort, Nederland.
Woont en werkt in London en Amsterdam.

Opleiding

2001	MA, Royal College of Art, Londen
1998	BA, Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam
1997	Michaelis School of Fine Art, Kaapstad

Solotentoonstellingen

(C) geeft aan dat een catalogus is gepubliceerd bij de tentoonstelling.

2010	<i>Art Features</i> , Art 41 Basel, Galerie Diana Stigter
2009	<i>Nudes and Garden</i> , Marc Foxx, Los Angeles
2008	<i>Album</i> , Museum De Hallen Haarlem (C)
2008	<i>Nudes</i> , Maureen Paley, Londen
2007	<i>Stilleven, Portret, Schutterstuk</i> , Marc Foxx: West Gallery, Los Angeles
2006	<i>Bathing dining garden father daughters beach bed</i> , Maureen Paley, Londen
2004	Galerie Diana Stigter, Rheinschau, Keulen (C)
2004	<i>Twilight</i> , Galerie Diana Stigter, Amsterdam
2002	<i>Darling Buds</i> , Galerie Diana Stigter, Amsterdam

Groepstentoonstellingen

2010	<i>British Art Show</i> (curators Lisa Le Feuvre en Tom Morton) (reizend) (C)
2010	<i>Saatchi Gallery</i> , Londen
2010	<i>Museum of Old and New Art</i> , Tasmanië, Australië
2009	<i>Visible Invisible: Against the Security of the Real</i> , Parasol Unit, Londen (C)
2009	<i>Obsession: contemporary art from the Lodeveans Collection</i> , University of Leeds, UK
2009	<i>Fallen out of Space</i> , Mol's place, Londen
2009	<i>Long Meg</i> , Vilma Gold, Londen
2008	<i>Roger Hiorns, Christina Mackie, Maaïke Schoorel</i> , Galerie Diana Stigter, Amsterdam
2008	<i>Eyes Wide Open – Nieuwe aanwinsten</i> , Stedelijk Museum, Amsterdam
2008	<i>Nonknowledge</i> , Project Arts Centre, Dublin
2008	<i>Wolvecamprijis</i> , Hengelo (C)
2008	<i>Hiromi Yoshii</i> (curator Maxine Kopsa), Tokyo, Japan
2008	<i>Nonknowledge</i> , Projects Arts Centre, Dublin
2007	<i>Prix de Rome 2007</i> , de Appel, Amsterdam (C)

2007	<i>How to Endure</i> (curator Tom Morton), Athene Biënnale, Athene
2007	<i>Very Abstract and Hyper Figurative</i> (curator Jens Hoffmann), Thomas Dane Gallery, Londen (C)
2007	<i>Zes</i> , Marc Foxx, Los Angeles & Harris Lieberman, New York (C)
2007	<i>Double A-Side</i> , Artis, 's-Hertogenbosch (in samenwerking met Artis, Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch en Theaterfestival Boulevard)
2006	<i>Just in time</i> (curator Maxine Kopsa), Stedelijk Museum, Amsterdam (C)
2006	<i>Le Nouveau Siècle</i> (curator Xander Karskens), Museum van Loon, Amsterdam (C)
2006	<i>Vincent van Gogh and Expressionism</i> , Van Gogh Museum, Amsterdam
2005	<i>The Triumph of Painting</i> , The Saatchi Gallery, Londen (C)
2005	<i>Alex Bircken, Mari Eastman, Maaïke Schoorel</i> , Maureen Paley, Londen
2005	<i>Slow Art</i> , Museum Kunst Palast, Düsseldorf (C)
2005	Praag Biënnale 2, presentatie voor Flash Art, Praag (C)
2005	Tentoonstelling met Nathaniel Mellors, IBID Projects, Vilnius, Litouwen
2004	<i>Must I Paint You a Picture?</i> (curator Pablo Lafuente), Haunch of Venison, Londen
2004	<i>Concert in the Egg</i> , The Ship, Londen
2003	<i>Someplace Unreachable</i> , IBID Projects, Londen
2003	<i>To Avoid the Void</i> , Artwalk, Amsterdam
2002	Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst, Gemeentemuseum Den Haag
2002	<i>Band in Crisis</i> , (met Skill 7 Stamina 12), Cooper Gallery, Dundee
2002	<i>Deliberate Regression</i> , Daniel Arnaud Gallery, Londen
2002	<i>And Other Love Stories</i> , Galerie Diana Stigter, Amsterdam
2001	<i>An Elephant Station</i> , Vilma Gold, Londen

Artikelen

2010	Charlesworth, JJ, 'Visible Invisible', <i>Time Out</i> , 14 januari 2010, p. 38.
2010	'Critics' Choice: Major Spaces', <i>Time Out</i> , 14 januari 2010, p. 40.
2010	Polderman, Lilian, 'Blank canvas', <i>Residence</i> , maart 2010, p. 21.
2009	Fisher, Alice, 'Maureen', <i>Fantastic Man</i> , herfst/winter 2009, pp. 148-155.
2009	Kroef, Saskia van der, 'Maaïke Schoorel', <i>Artforum</i> , januari 2009, p. 229.
2009	Lehrer-Graiwer, Sarah, 'Maaïke Schoorel', <i>artforum.com</i> , januari 2009.
2009	Luke, Ben, 'Visible Invisible: Against The Security Of The Real', <i>EveningStandard.co.uk</i> 25 november 2009.
2009	McLean-Ferris, Laura, 'Visible Invisible; Against the Security of the Real', <i>artreview.com</i> 26 november 2009.
2009	Miles, Christopher, 'Maaïke Schoorel at Marc Foxx', <i>LA Weekly</i> 4 februari 2009.
2009	Osborne, Hannah, 'Visible Invisible: Against the Security of the Real', <i>ameliasmagazine.com</i> 3 december 2009.
2009	Wullschlager, Jackie, 'A force that has driven art for 100 years', <i>FT.com</i> 28 november 2009.
2008	Andriessen, Mischa, 'Verdwijnkunst die eist', <i>Het Financieele Dagblad</i> 20 september 2008, p. 17.
2008	Darley, Esther, 'Slow art van Maaïke Schoorel', <i>Kunstbeeld</i> , oktober 2008.
2008	Dost, Lennard, 'Bijna ongrijpbaar voor het oog', <i>de Volkskrant</i> 7 oktober 2008, p. 15.
2008	Exley, Roy, 'Maaïke Schoorel', <i>Flash Art</i> , mei-juni 2008.

2008	Finel Honigman, Ana, 'A whiter shade of pale', <i>style.com</i> , 4 maart 2008.
2008	Hartog Jager, Hans den, 'Aan het wit ontworsteld. De leegtes van Maaïke Schoorel', <i>NRC Handelsblad (Cultureel Supplement)</i> 19 september 2008, pp. 12-13.
2008	Hartog Jager, Hans den, 'Van Tuyl kiest voor mondiale middenstroom', <i>NRC Handelsblad</i> 26 februari 2008, p. 9.
2008	Herbert, Martin, 'Maaïke Schoorel', <i>Frieze</i> , juni 2008, pp. 228-229.
2008	Hoore, Cees van, 'Schilderen, ongrijpbaar als muziek', <i>Haarlems Dagblad</i> 10 september 2008.
2008	Philby, Charlotte, 'My Home: Beyond the pale', <i>The Independent: Property</i> 27 februari 2008, pp. 1-3.
2008	Velde, Paola van de, 'Schijnbaar lege doeken vol kleur. Maaïke Schoorel schildert niets en tegelijkertijd alles', <i>De Telegraaf</i> 30 september 2008.
2007	Alemani, Cecilia, 'Critics' Picks: How to Endure', <i>Artforum.com</i> 4 oktober 2007.
2007	Brooks, Amra, 'Must See Art: Maaïke Schoorel at Marc Foxx', <i>LA Times</i> 19 januari 2007.
2007	Coomer, Martin, 'Very Abstract and Hyper Figurative', <i>Modern Painters</i> , juni 2007, pp. 114-115.
2007	Griffin, Jonathan, 'Very Abstract and Hyper Figurativ', <i>Frieze</i> , mei 2007, p. 157.
2007	Jongh, Xandra de, 'Prix de Rome: de longlist, Maaïke Schoorel', <i>Kunstbeeld</i> , juni 2007, p. 5.
2007	Lafuente, Pablo, 'Maaïke Schoorel: Magic Eyes', <i>Flash Art</i> , maart/april 2007, pp. 110-111.
2006	Commandeur, Ingrid, 'Baden dineren tuin vader dochters strand bed. Maaïke Schoorels schaduwspel', <i>Metropolis M</i> nr. 6, december 2006, pp. 41-45.
2006	Finel Honigman, Ana, 'London Horticulture', <i>artnet Magazine</i> , datum onbekend.
2006	Keijer, Kees, 'Kunst Kopen: Voorstellen aan gemeente in het Stedelijk', <i>Het Parool</i> 2 december 2006, pp. 32-33.
2006	Auteur onbekend, 'Top 100 Artists', <i>Flash Art</i> , oktober 2006, pp. 68-69.
2005	Auteur en titel onbekend, <i>Elle</i> , juli 2005, p. 29.
2005	Gill, AA, 'It's Art', <i>The Sunday Times Magazine</i> 9 januari 2005.
2005	Grainger, Lisa, 'Meet at the Fair', <i>Sunday Times Style</i> 16 oktober 2005.
2005	Heingartner, Douglas, 'Maaïke Schoorel', <i>Flash Art</i> , januari – februari 2005, p. 120-121.
2005	Mikucionyte, Rita, 'Impression: Holland's Landscape', <i>Seven Art Days</i> , 2005, p. 8.
2005	Pikyte, Aleksandra, 'Between Light and Darkness', <i>Lietuvos Zinios</i> 23 september 2005.
2005	Sholis, Brian, 'Alex Bircken, Mari Eastman and Maaïke Schoorel', <i>artforum.com</i> , mei 2005.
2005	Thornton, Sarah, 'The Power 100', <i>Art Review</i> , november 2005, p. 101.
2005	Auteur onbekend, 'A pair of foreign artists will be presented with music', <i>Lietuvos Rytas</i> 24 september 2005.
2005	Auteur onbekend, 'Must I Paint You a Picture?', <i>Time Out London</i> 12 januari 2005.
2004	Burnett, Craig, 'Must I Paint You a Picture?', <i>The Guardian Guide</i> , 4-10 december 2004.
2004	Vries, Marina de, 'Tekenen en schilderen zijn terug', <i>de Volkskrant</i> 8 september 2004.
2004	Keijer, Kees, 'Knalhard of subtiel: de schilderskunst is terug', <i>Het Parool</i> 1 september 2004.
2004	Nebelung, Sigrid, 'Entdeckungen auf der Rheinschau', <i>Handelsblatt</i> 29 oktober 2004.
2004	Tepel, Oliver, 'Popauswege Last Exit Avantgarde, Maaïke Schoorel', <i>Spex</i> , december 2004.
2003	Glover, Michael, 'Rising to Painting's Challenge', <i>The Independent</i> 6 januari 2003.
2003	Monshouwer, Saskia, 'Maaïke Schoorel', <i>Kunstbeeld</i> , februari 2003.
2003	'Someplace Unreachable', <i>Kunstforum</i> , 2003.
2002	Exley, Roy, 'London: Danielle Arnaud Gallery', <i>Contemporary</i> , november 2002.

2002	Reiders, Arjan, 'Alles kan weer in de schilderskunst', <i>Het Parool</i> 18 oktober 2002.
2002	Smith, Dan, 'Deliberate Regression', <i>Art Monthly</i> , november 2002.

Catalogi

2009	<i>Visible Invisible: Against the Security of the Real</i> , Parasol Unit, Londen
2008	<i>Album</i> , Museum De Hallen Haarlem
2008	Wolvecamprij, Hengelo
2007	<i>Destroy Athens</i> , 1 st Athens Biennial, Athene
2007	<i>Frieze Art Fair Yearbook 2007-8</i> , Frieze, Londen
2007	<i>Prix de Rome</i> , Rijksakademie, Amsterdam
2007	<i>Very Abstract and Hyper Figurative</i> , Thomas Dane Gallery, Londen
2006	<i>Just in Time</i> , Stedelijk Museum, Amsterdam
2006	<i>Le Nouveau Siècle</i> , Museum Van Loon, Amsterdam
2005	<i>The Triumph of Painting</i> , Saatchi Gallery, Londen
2005	<i>Prague Biennale 2</i> , Flash Art, Milaan
2004	<i>Rheinschau</i> , Keulen
2004	<i>Uitgelicht 2004</i> , Fonds voor Beeldende Kunsten, Amsterdam
2002	<i>Deliberate Regression</i> , Danielle Arnaud Gallery, Londen

Prijzen en toekenningen

2009	Stipendium, Fonds voor Beeldende Kunsten, Amsterdam
2009	SKC Muzeprijs, de Bilt, Nederland
2008	Shortlist Wolvecamprij, Nederland
2007	Longlist Prix de Rome, Nederland
2004	Stipendium, Fonds voor Beeldende Kunsten, Amsterdam

Publieke collecties

Stedelijk Museum Amsterdam, Nederland
The Saatchi Gallery Londen, GB
Rabo Kunstcollectie, Nederland
ABN AMRO Kunststichting, Nederland
La Gaia Fondazione, Busca, Italië
Museum of Old and New Art, Tasmanië, Australië
Lodevans Collection, Londen, GB
The Zabudowicz Collection, Londen, GB

Lijst van kunstwerken

Dikgedrukte titel + (p.): Afbeelding opgenomen in de thesis op het genoteerde paginanummer.
Vanwege vertrouwelijke informatie van Schoorels galleries en collectioneurs, was het niet mogelijk de collectie/vindplaats op te nemen.

2002

Magneto
oil on canvas
afmetingen onbekend
2002

Spa Still Life
oil on canvas
61 x 51 cm - 24 x 20 1/8 inches
2004

The Family
oil on canvas
183 x 274 cm
2004

2003

Fox (p. 6)
oil on canvas
afmetingen onbekend
2003

Sunflowers Still Life
oil on canvas
91 x 111 cm - 35 7/8 x 43 3/4 inches
2004

Life Style Still Life
oil on canvas
afmetingen onbekend
2004

2004

Birthday (p. 7)
oil on canvas
111.5 x 91 cm - 43 7/8 x 35 7/8 inches
2004

The Picnic
oil on canvas
137 x 203 cm - 53 7/8 x 79 7/8 inches
2004

Kassanka Lake
oil on canvas
afmetingen onbekend
2004

Cruise (p. 8)

oil on canvas
121 x 172 cm
2004

The Prize
oil on canvas
193 x 132 cm - 76 x 52 inches
2004

2005

Coach
oil on canvas
183 x 137.5 cm - 72 x 54 1/8 inches
2005

Holiday

oil on canvas
156 x 214 cm - 61 3/8 x 84 1/4 inches
2004

Twilight
oil on canvas
152 x 265 cm - 59 7/8 x 104 3/8 inches
2004

Hotel (still life)
oil on canvas
82 x 112 cm - 32 1/4 x 44 1/8 inches
2005

Orange

oil on canvas
76 x 96 cm - 29 7/8 x 37 3/4 inches
2004

Walking Group
oil on canvas
132 x 175 cm - 52 x 68 7/8 inches
2004

The Embrace
oil on canvas
148 x 188 cm - 58 1/4 x 74 inches
2005

Jade (p. 10)

oil on canvas
163 x 129 cm - 64 1/8 x 50 3/4 inches
2004

The Visit
oil on canvas
164 x 244.5 cm - 64 5/8 x
96 1/4 inches
2005

Bed
oil on canvas
143 x 215.5 cm - 56 1/4 x
84 7/8 inches
2005

*Ada and her Daughters in
the Garden*
oil on canvas
188 x 137 cm - 74 x 53 7/8
inches
2005

Parnassia Beach
oil on canvas
210 x 414 cm - 82 5/8 x
163 inches
2005

*Still Life with Water and
Wine Glass*
oil on canvas
61 x 50.5 cm - 24 x 19 7/8
inches
2005

The Balcony (p. 14)
oil on canvas
afmetingen onbekend
2005

Coffee Table (p. 15)
oil on canvas
afmetingen onbekend
2005

Lemon Yellow
oil on canvas
77 x 112 cm - 30 3/8 x 44
1/8 inches
2005

Girls on the Lake
oil on canvas
137 x 198 cm - 53 7/8 x 78 inches
2005

The Wedding (still life)
oil on canvas
132 x 197 cm
2005

Letter and Carafe
oil on canvas
57 x 67 cm - 22 1/2 x 26 3/8 inches
2005

2006

Still Life with Sweets
oil on canvas
92 x 107 cm - 36 1/4 x 42 1/8
inches
2006

Diana's Father
oil on canvas
143 x 114 cm - 56 1/4 x 44 7/8
inches
2006

Bathing in Rochebrune
oil on canvas
143 x 114 cm - 56 1/4 x 44 7/8
inches
2006

Dining Table
oil on canvas
100.5 x 185.5 cm - 39 5/8 x 73
inches
2006

Still Life with Carafe
oil on canvas
66 x 56 cm - 26 x 22 inches
2006

*With an Inflatable in
Roquebrun*
oil on canvas
122 x 167.5 cm - 48 x 66
inches
2006

*Bride, Groom and Children
on the Stairs*
oil on canvas
197 x 142 cm - 77 1/2 x 55
7/8 inches
2006

Table Setting
oil on canvas
55 x 45 cm - 21 5/8 x 17
3/4 inches
2006

The Cyclists
oil on canvas
176 x 251 cm
2006

M (p. 16)
oil on canvas
70 x 65 cm - 27 1/2 x 25
5/8 inches
2006

Easter Parade
oil on canvas
148 x 240 cm - 58 1/4 x 94
1/2 inches
2006

Dinner Setting
oil on canvas
75 x 90 cm - 29 1/2 x 35
3/8 inches
2006

2007

Nathalie and Kaethe
oil on canvas
195.5 x 140 cm - 77 x 55
1/8 inches
2007

Table Setting with Tureen
oil on canvas
65 x 80 cm - 25 5/8 x 31
1/2 inches
2007

*Dining Table with Wine
Glass and Carafe*
oil on canvas
110 x 185 cm - 43 1/4 x 72
7/8 inches
2007

Johanna Sunbathing
oil on canvas
115 x 225 cm - 45 1/4 x 88
5/8 inches
2007

Still Life with Decanter
oil on canvas
70 x 95 cm - 27 1/2 x 37
3/8 inches
2007

Imogen (p. 17)
oil on canvas
85 x 70 cm - 33 1/2 x 27
1/2 inches
2007

Diana
oil on canvas
70 x 65 cm - 27 1/2 x 25
5/8 inches
2007

Sophie (p. 18)
oil on canvas
85 x 85 cm - 33 1/2 x 33
1/2 inches
2007

Study for a Still Life
oil on canvas
30 x 30 cm - 11 3/4 x 11
3/4 inches
2007

Jemima in her Bedroom (p. 37)
oil on canvas
190 x 150 cm - 74 3/4 x 59 inches
2007/2008

2008

Emma-Louise on her Bed
oil on canvas
135 x 186 cm - 53 1/8 x 73 1/4
inches
2008

Monica in her Living Room
oil on canvas
195 x 145 cm - 76 3/4 x 57 1/8
inches
2008

Katherine
oil on canvas
50 x 60 cm - 19 5/8 x 23 5/8 inches
2008

**Emma-Louise from Above (pp.
38, 51)**
oil on canvas
145 x 110 cm - 57 1/8 x 43 1/4
inches
2008

**Neve Sitting in front of a Mirror
(p. 39)**
oil on canvas
120 x 165 cm - 47 1/4 x 65 inches
2008

Young Woman Turning
oil, wax and pastel on canvas
32 x 25 cm - 12 5/8 x 9 7/8 inches
2008

Sitting Man (p. 40)
oil, wax and pastel on canvas
40 x 30 cm - 15 3/4 x 11 3/4 inches
2008

*Still Life with Champagne
Glass*
oil, wax and pastel on
canvas
25 x 30 cm - 9 7/8 x 11 3/4
inches
2008

*Woman in Transparent
Coat*
oil, wax and pastel on
canvas
20 x 30 cm - 7 7/8 x 11 3/4
inches
2008

Couple on the Stairlanding
oil, wax and pastel on
canvas
35 x 30 cm - 13 3/4 x 11
3/4 inches
2008

Reclining Nude
oil, wax, pastel on canvas
50 x 50 cm - 19 5/8 x 19
5/8 inches
2008

*Katherine in front of the
Mirror*
oil on canvas
195 x 145 cm - 76 3/4 x 57
1/8 inches
2008

2009

The Garden
oil on canvas
3 panels, each 185 x 127
cm
2009

*Edward Standing on his
Bed*
oil on canvas
142 x 197 cm - 55 7/8 x 77
1/2 inches
2009

Kathrine Lying Down
oil on canvas
142 x 197 cm - 55 7/8 x 77
1/2 inches
2009

Neve Upside Down
oil on canvas
150 x 105 cm - 59 x 41 3/8
inches
2009

*Still Life with Sunflower
and Wine Glass*
oil on canvas
87 x 77 cm - 34 1/4 x 30
3/8 inches
2009

Roger H.
oil on canvas
60 x 50 cm - 23 5/8 x 19
5/8 inches
2009

***Naomi on her Pillow (p.
61)***
oil on canvas
46 x 55 cm - 18 1/8 x 21
5/8 inches
2009

Small Male Nude
oil on canvas
50 x 40 cm - 19 5/8 x 15 3/4 inches
2009

Male
drawing
21 x 15 cm - 8 1/4 x 5 7/8 inches
2009

Female (p. 62)
drawing
32 x 24 cm - 12 5/8 x 9 1/2 inches
2009

*Emma-Louise in front of her
Dressing Mirror*
oil on canvas
190 x 140 cm - 74 3/4 x 55 1/8
inches
2009

*Self-portrait: Looking at Myself in
the Mirror*
oil on canvas
97 x 87 cm - 38 1/4 x 34 1/4 inches
2009

Edwin in Bed
oil on canvas
70 x 65 cm - 27 1/2 x 25 5/8 inches
2009

***Still Life with Flowers
and Tea Lights (p. 63)***
oil on canvas
65 x 85 cm - 25 5/8 x 33
1/2 inches
2009

***Self-portrait Sitting on a
Bed (p. 64)***
oil on canvas
133 x 176 cm - 52 3/8 x 69
1/4 inches
2009

Self-portrait (close-up)
oil on canvas
afmetingen onbekend
2009

Missende gegevens

*Naomi
Philippa*

Verantwoording gebruikte afbeeldingen

p. 6, 7, 8, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 37, 38, 39, 40, 51, 61, 62, 63, 64: Courtesy Mareen Paley.

p. 28: David Claerbout, *Nightscape lightbox (first)*, 2002-2003, Black anodized aluminum light box, cibachrome mounted on plexiglass with protection layer, 125 x 146 x 20 cm. © David Claerbout.

Website: < http://www.hauserwirth.com/artists/images-clips-view///?artist_id=4&a=david-claerbout&p=39 >.

p. 43: Foto's auteur.

p. 44: Foto's Maaïke Schoorel.

p. 50: Rechter foto: Lucian Freud, *Leigh on a Green Sofa*, 1993, olieverf op doek, 17,1 x 22,9 cm, privé verzameling. Foto: courtesy Acquavella Galleries Inc. Website: <

<http://painting.about.com/od/famouspainters/ig/Lucian-Freud-Moma/Leigh-Sofa-s.htm> >.

Linker foto: Lucian Freud, *Night Portrait, Face Down*, 1999-2000, olieverf op doek, 151 x 156 cm.

Website: < <http://nihilisticpoetry.com/tag/painting/> >.

p. 79: Foto Gert Jan van Rooij.

