

**De complexe gelaagdheid in de bloemstillevenen  
van Michael Raedecker**

Imke van den Ende | 3112519 | MA-Kunstgeschiedenis | Universiteit Utrecht | 14 juni 2011 |  
Dr. A.M.E.L. Hoogenboom | Dr. H. Bavelaar.

## INHOUDSOPGAVE

<b>INLEIDING</b> .....	<b>3</b>
<b>1: HOE PAST HET WERK VAN RAEDECKER TUSSEN DAT VAN KUNSTENAARS UIT ZIJN GENERATIE?</b> .....	<b>6</b>
<b>2: WAT ZIJN DE MOTIEVEN VAN RAEDECKER OM TE KIEZEN VOOR DE GELAAGDHEID IN ZIJN WERK?</b> .....	<b>11</b>
<b>3: WELKE LAGEN ZIJN ER TE ZIEN IN HET WERK VAN RAEDECKER?</b> .....	<b>20</b>
<b>4: OP WELKE MANIER IS DE GELAAGDHEID VAN RAEDECKERS WERK AANWEZIG IN ZIJN BLOEMSTILLEVEN?</b> ...	<b>29</b>
<b>CONCLUSIE</b> .....	<b>37</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>39</b>
<b>AFBEELDINGEN</b> .....	<b>40</b>

## INLEIDING

Ik weet nog goed dat ik een aantal jaren geleden kennis maakte met het werk van Michael Raedecker. In het Gemeentemuseum in Den Haag hing het werk *On*, een enorm drieluik dat meteen mijn aandacht trok door het kille kleurgebruik, maar vooral door de simpele, toch wat mysterieuze afbeelding. Het grijsblauwe oppervlak wordt gevuld door een aantal palen met daartussen lijnen met lampionnen. Het doet me denken aan een tuinfeest in de winter: een vreemde, surrealistische combinatie. Dat is wat je vaak terug ziet in het werk van Michael Raedecker. Maar het meest opvallende en kenmerkende aan het werk van Raedecker is toch wel de combinatie van schilderen en borduren in zijn schilderijen.

Raedecker, geboren in 1963 in Amsterdam woont al een aantal jaren in het hartje van Londen waar hij een simpel atelier heeft. Door veel kunstcritici wordt hij wat denigrerend 'borduurkunstenaar' genoemd. Raedecker is een succesvol kunstenaar en is haast niet weg te denken uit de Nederlandse hedendaagse schilderkunst. Raedecker die eerst een modeopleiding aan de Gerrit Rietveld afrondde, leerde zichzelf in twee jaar schilderen en volgde daarna een opleiding aan de Rijksacademie voor de Beeldende Kunsten in Amsterdam. De link tussen zijn eerste opleiding en het borduren in zijn schilderijen wordt vaak ten onrechte gelegd. Raedecker zelf spreekt van een 'grappig misverstand'. 'Alsof nog één ontwerper zelf met naald en draad aan de gang gaat. Niemand borduurt er nog, of het zou als een gimmick moeten zijn en dan doen ze het nog met de naaimachine. Nee, het heeft eigenlijk niets met elkaar te maken'<sup>1</sup> aldus Raedecker in een interview met Hans den Hartog Jager. Dat Churchill voor de geniale combinatie van het borduur- en schilderwerk van Raedecker heeft gezorgd klinkt absurd, maar is toch wel degelijk waar. Bij toeval las Raedecker een essay van Churchill 'Painting as a Passtime' waarin hij betoogt dat het bij schilderen vooral om de lol van het schilderen zelf gaat. Een vorm van tijdverdrijf.<sup>2</sup> Deze woorden inspireerden Raedecker, hij ging op zoek naar de ultieme vorm van tijdverdrijf en kwam uit bij het borduren. Zo begon Raedecker langzaam te experimenteren met naald en draad.

Aan deze bijzondere werkwijze ligt natuurlijk wel wat meer ten grondslag dan alleen het essay van Churchill. Zo waren de jaren '90 niet bepaald gunstig voor een beginnend kunstenaar. De schilderkunst bevond zich in een 'dip', schilderen werd niet meer als hip gezien en kunstenaars zochten naar een manier om het werk dat ze maakten te rechtvaardigen. Zoals in het eerste hoofdstuk van deze scriptie te lezen is, vond Raedecker een eigen manier om de schilderkunst nieuw

---

<sup>1</sup> H. den Hartog Jager, 'Verf, Hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk' (2004), p. 166.

<sup>2</sup> Den Hartog Jager, 2004 (zie noot 1) p.167.

leven in te blazen. Hij combineert schilderkunst met borduurwerk, een originele werkwijze die een groot succes bleek te zijn. In zijn schilderijen brengt Raedecker op verschillende manieren lagen aan in zijn werk. Deze gelaagdheid is niet alleen in het materiaal aanwezig (de garens op het doek) maar vooral te vinden in verwijzingen naar bijvoorbeeld de kunstgeschiedenis. Ook de diverse tegenstellingen in Raedeckers schilderijen zorgen dat deze werken een extra laag krijgen.

In deze scriptie zal ik de gelaagdheid van Raedeckers schilderijen onderzoeken. Ik heb me hierbij de volgende vragen gesteld. Waarom heeft hij voor deze gelaagdheid gekozen? Heeft dit iets te maken met de generatie kunstenaars waartoe hij behoort? Welke tegenstellingen zijn er in Raedeckers schilderijen te vinden. Maar bovenal: welke lagen zijn er te vinden in de bloemstilleven van Raedecker? Deze bloemstilleven zijn volgens mij het toonbeeld van de gelaagdheid in Raedeckers werk. Alle lagen die hij in zijn schilderijen aanbrengt zijn te vinden in deze stilleven.

### **Bronnen**

Voor het schrijven van deze scriptie heb ik gebruikt gemaakt van diverse bronnen. Ik heb voornamelijk gebruik gemaakt van gedrukte bronnen, zoals boeken en artikelen uit kranten en tijdschriften. Daarnaast heb ik ook een aantal websites bezocht en ook een aantal digitale artikelen gelezen. Ook heb ik enkele dagen in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag doorgebracht om daar jaargangen van tijdschriften door te nemen en persmappen door te werken. Dit heeft flink wat bruikbaar materiaal opgeleverd. Raedecker is helaas geen veelvoorkomende naam in literatuur over de moderne kunst, desondanks heb ik in het boek *Verf: Hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk* van Hans den Hartog Jager een uitgebreid interview gevonden met Michael Raedecker.<sup>3</sup> Andere boeken die ik voor het schrijven van deze scriptie heb gebruikt zijn naslagwerken, zoals *Vrij Spel. Nederlandse Kunst 1970-1990* van Willemijn Stokvis en Kitty Zijlmans of tentoonstellingscatalogi.<sup>4</sup> Vooral de meest recente catalogus, *Line-Up* uit 2009 bleek zeer bruikbaar. De tekst van Dominic van den Boogerd vormde een mooie basis bij het schrijven van deze scriptie. Ook het interview dat in deze catalogus te lezen is tussen Laura Hoptman en Michael Raedecker bleek zeer nuttig.

### **Werkwijze en toelichting structuur**

Allereerst heb ik me ingelezen in het leven en de werken van Michael Raedecker. Enige kennis had ik al wel, maar niet veel. Vooral door het lezen van het interview met Raedecker in Hans Den Hartog Jagers boek *Verf: Hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk*, kreeg ik een goed beeld van

---

<sup>3</sup> Den Hartog Jager, 2004 (zie noot 1).

<sup>4</sup> W. Stokvis e.a., 'Vrij spel, Nederlandse kunst 1970-1990', (1993).

Raedeckers werk en gedachten over de schilderkunst.<sup>5</sup> Na het zien van *AVRO's Kunstuur*, waarin Hans Den Hartog Jager een bezoek brengt aan het GEM, waar destijds de overzichtstentoonstelling *Line-Up* van Raedecker te zien was, werden mij de tegenstellingen en diverse lagen duidelijk in zijn werk. Ik besloot op zoek te gaan naar informatie over deze tegenstellingen en lagen en ontdekte dat dit een heel interessant onderwerp was voor mijn scriptie.

In het begin was het nog erg lastig om een richting te kiezen in deze gelaagdheid, na een handige tip ontdekte ik dat het wellicht slim was om de 'trechtermethode' toe te passen. Door van het stellen van algemene vragen over te gaan op de specifiekere vragen krijg je uiteindelijk een goed beeld en hopelijk ook een antwoord op je hoofdvraag. Dit is de reden waarom ik in mijn eerste hoofdstuk heb gekozen om naar de schilderkunst in de jaren '90 te kijken. Dit is vrij algemeen, maar toch belangrijk om een goed beeld te schetsen van het kunstklimaat waarin Raedeckers generatie kunstenaars zich bevond. Tevens vroeg ik me af of de gelaagdheid in Raedeckers werk misschien wel voortkwam uit de benarde positie waarin de schilderkunst zich in de jaren '90 bevond en of andere kunstenaars hier ook voor hebben gekozen. In het tweede hoofdstuk van mijn scriptie onderzoek ik de gelaagdheid van Raedeckers werk. Waarom heeft hij er voor gekozen om diverse lagen in zijn werk aan te brengen? En hoe kijken diverse kunstcritici naar deze gelaagdheid. In het derde hoofdstuk bespreek ik de diverse lagen die in Raedeckers werk aanwezig zijn. Op de eerste plaats leveren de inhoudelijke tegenstellingen in Raedeckers werk extra lagen op, maar ook zijn verwijzingen naar de kunstgeschiedenis geven zijn werken een extra dimensie.

Tot slot bespreek ik in mijn laatste hoofdstuk de gelaagdheid van Raedeckers bloemstillevens. Naar mijn idee zijn vooral deze bloemstillevens het toonbeeld van - en dus kenmerkend voor - de gelaagdheid in Raedeckers werk. Alle lagen komen samen in deze schilderijen. Deze laatste vraag bevestigt, mede door de voorafgaande hoofdstukken, uiteindelijk de stelling van deze scriptie: *De complexe gelaagdheid in de bloemstillevens van Michael Raedecker is kenmerkend voor het unieke karakter van zijn werk.*

Het unieke karakter van Raedeckers werk komt voort uit de combinatie van technieken die hij gebruikt – borduren en schilderen – en de manier waarop hij thema's uit de schilderkunst op een eigentijdse manier verbeeldt.

---

<sup>5</sup> Den Hartog Jager, 2004 (zie noot 1).

## **1: HOE PAST HET WERK VAN RAEDECKER TUSSEN DAT VAN KUNSTENAARS UIT ZIJN GENERATIE?**

De generatie kunstenaars van de jaren negentig had het niet gemakkelijk: het Nederlandse kunstklimaat bevond zich in een dip.<sup>6</sup> Door de opkomst van massamedia zoals televisie maar vooral het internet moesten kunstenaars vechten voor het bestaan van de (schilder)kunst. Verschillende critici en journalisten schrijven over deze dip: het ontstaan ervan en hoe kunstenaars met deze dip omgingen. Zijn er overeenkomsten te vinden in de werkwijze van kunstenaars in de jaren negentig en dus misschien ook wel in de gelaagdheid in hun werk?

### **Kunstenaars generatie van de jaren '90**

Willem Baars schrijft in zijn artikel 'Geborduurde badlakens, en dan?' in *Vrij Nederland* van 4 juli 2009 over Michael Raedecker en zijn plaats binnen de generatie van schilders uit de jaren '90. Baars schetst het kunstklimaat dat stelt dat in de jaren negentig op een historisch dieptepunt was beland. Volgens Baars hadden de jaren tachtig de Nederlandse 'kunstscene' geen goed gedaan. 'Van het geschreeuw van de After Nature kunstenaars Peter Klashorst, Jurriaan van Hall en de gebroeders Donker was niets meer hoorbaar, van het zondagskind Rob Scholte was in 1994 niet veel meer over en het grootste talent, fotograaf Paul Blanca, was gevlucht in drugs. Verzamelaars van hedendaagse kunst waren op twee handen te tellen. Galeries leden een marginaal bestaan en van buitenlandse interesse was al helemaal geen sprake. En de twee belangrijkste kunstenaars uit die tijd, René Daniëls en Marlene Dumas, kregen pas hun verdiende internationale erkenning na 1995, toen de marktomstandigheden in sneltreinvaart veranderden.'<sup>7</sup> De tijd waarin Raedecker met schilderen begon, midden jaren negentig, was dus erg ongunstig voor beginnende kunstenaars. Om aan te geven hoe erg het gesteld was met het Nederlandse kunstklimaat vergelijkt Baars dit met een stille herfstvijver, waarin iedere rimpeling welkom was. In Engeland daarentegen vond er in deze tijd langzaam een opleving in de schilderkunst plaats. 'De opkomst van de Young British Artists (YBA's) betekende het begin van een renaissance in de hedendaagse Britse kunst' aldus Baars.<sup>8</sup> Geen wonder dus dat veel Nederlandse kunstenaars, waaronder Michael Raedecker, naar Engeland vertrokken. 'De kunstwereld zou in de tweede helft van de jaren negentig een metamorfose ondergaan die het leven van een grote groep jonge kunstenaars drastisch veranderde. Voor wie op het juiste moment op de juiste plaats (Londen) was, lonkte naast erkenning ook het grote geld.'<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> W. Baars, 'Geborduurde badlakens, en dan?' *Vrij Nederland* 4 juli 2009.

<sup>7</sup> Baars, 2009 (zie noot 6).

<sup>8</sup> Baars, 2009 (zie noot 6).

<sup>9</sup> Baars, 2009 (zie noot 6).

Maar was dit 'historische dieptepunt' in de kunst ook wel echt zo historisch? In de kunstgeschiedenis zie je verschillende opeenvolgingen en doodverklaringen van de (schilder)kunst. Zo bevond de schilderkunst in de jaren tachtig zich ook al in een 'dip'. Jeske de Bekker beschrijft in het boek *Vrij Spel, Nederlandse kunst 1970-1990* het ontstaan van 'het nieuwe schilderen' in de jaren tachtig als reactie op de kunst in de jaren '60 en '70. De eigenschappen hiervan komen merkwaardig genoeg ook overeen met een aantal aspecten van de werkwijze van Raedecker. Vooral het direct of indirect citeren van de kunstgeschiedenis en het werken met – en onderuithalen ervan - zien we terug in het werk van Raedecker.<sup>10</sup> In zijn schilderijen verwijst hij indirect naar grote namen uit de kunstgeschiedenis. Vooral zijn bloemstillevens, die qua onderwerp natuurlijk direct verwijzen naar de bloemstillevens uit de 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw, maar qua werkwijze erg verschillen zijn een goed voorbeeld van zo'n kunsthistorische verwijzing. De terugkeer van figuratie, gaat gepaard met het geven van (schijnbare) inhoudelijke betekenis bijvoorbeeld door middel van titels, is ook in de schilderijen van Raedecker te vinden. Vooral zijn bloemstillevens geeft hij titels die de toeschouwer anders naar het schilderij doen kijken. Door een onschuldig bloemstukje *Penetration* te noemen, kan de toeschouwer niet om de erotische lading van het schilderij heen.<sup>11</sup>

Hans den Hartog Jager schrijft in zijn boek *Haai op sterk water* het volgende over het kunstklimaat van de jaren negentig: 'Je hoorde kunstenaars en conservatoren ook steeds vaker verzuchten dat alles al was gedaan' schrijft hij. Volgens Den Hartog Jager kwam dit deels voort uit de toenemende gebruiksvriendelijkheid van de computer, de opkomst van het internet en de hoge vlucht die de andere massamedia namen. Ook schrijft hij dat beeldende kunstenaars zich afvroegen wat zij daar nog aan toevoegen te voegen hadden. Theoretici en kunstcritici 'wentelden zich in defaitisme en klaagden over het 'beeldenbombardement'' aldus Den Hartog Jager. Ook de concurrentie die de kunst ondervond van televisieseries, films, internet, reclame, politici en bedrijven werd gezien als een soort bedreiging, want ook deze wilden aandacht en begonnen met hun eigen redenen naar het publiek te lonken. Met zin: 'Het was alsof de kunst met zijn eigen technieken voorbij was gestreefd' vat Den Hartog Jager alle ontwikkelingen uit deze tijd goed samen.<sup>12</sup>

Typerend voor de generatie kunstenaars van de jaren negentig is dan ook dat ze juist gaan werken met elementen uit televisieseries, films, internet en andere massamedia. Marlene Dumas is zo'n kunstenaar die haar werk vooral baseert op foto's. Zij laat zich bij het maken van haar werken voornamelijk inspireren door foto's. Zowel 'huiselijke kiekjes' als foto's uit kranten en tijdschriften

---

<sup>10</sup> Stokvis, 1993 (zie noot 4), p.36.

<sup>11</sup> Stokvis, 1993 (zie noot 4), p.36.

<sup>12</sup> H. den Hartog Jager, 'Haai op sterk water' (2008), p.11.

gebruikt zij voor het maken van haar schilderijen. Zo heeft ze zelfs een compleet beeldenarchief aangelegd. Wanneer ze inspiratie nodig heeft, kan Dumas altijd terugvallen op dit archief.<sup>13</sup>

Maar ook Luc Tuymans en Michael Raedecker maken werken die geïnspireerd zijn door massamedia. Net als bij Dumas zijn foto's ook vaak voor Raedecker het uitgangspunt van zijn werken. Voor de schilderijen met interieurs gebruikte hij een soort catalogus, *Vacation and Second Homes*, waar enkel foto's van bungalows en andere vakantiehuizen in stonden. De foto's zijn echter alleen een soort geheugensteuntje, Raedecker simplificeert ze en maakt daar schetsen van. Dit vormt de basis voor zijn schilderijen.<sup>14</sup>

### **Luc Tuymans**

Ondanks dat het werk van Raedecker door zijn originele manier van werken met dat van weinig andere kunstenaars te vergelijken is, wordt hij toch vaak vergeleken met een kunstenaar van zijn generatie, Luc Tuymans (1958). Kunstcritici zien overeenkomsten in de verlatenheid en geheimzinnige sfeer die beide kunstenaars in hun schilderijen laten zien. Ook het kille kleurgebruik komt overeen. Raedecker zelf is zich ook bewust van de overeenkomst, al wil hij dat niet altijd meteen toegeven.

Bert Steevensz ziet in zijn artikel 'Andere Stiksels' in *Metropolis M* van februari-maart 2008 ook overeenkomsten tussen het werk van Raedecker en Tuymans. 'Zijn vroege doeken bezitten een schraalheid en *suspense* die verwantschap vertonen met het werk van Luc Tuymans', aldus Steevensz. Ook in de manier waarop beide kunstenaars de verf zeer dun aanbrengen, komt overeen. Steevensz stelt dat vooral de diverse middelen die Raedecker in jongste landschappen en interieurs gebruikt bepalend zijn voor de sfeer van leegheid. Ze roepen troosteloosheid op en vergroten dit. Ook vindt Steevensz Raedeckers landschappen weinig pittoresk: 'de mens schittert door afwezigheid, het kleurgebruik is saai, de kleuren zijn in monochrome vlakken toegepast en de stiksels zijn veelal dun (...)'.<sup>15</sup> En dit is dan ook precies wat je in de werken van Tuymans ook terug ziet: de leegheid, de mysterieuze sfeer, maar bovenal de afwezigheid van de mens.

Dominic van den Boogerd schrijft in de tentoonstellingscatalogus van *Line-up*, een overzichtstentoonstelling in het GEM met werken van Raedecker, ook over de overeenkomsten tussen Raedecker en Tuymans. Hij is hierover echter kort: beide kunstenaars maken volgens hem werken met 'bijna geen beeld en bijna geen voorstelling'.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Den Hartog Jager, 2004 (zie noot 1), p.116.

<sup>14</sup> Den Hartog Jager, 2004 (zie noot 1), p.170.

<sup>15</sup> B. Steevensz, 'Andere Stiksels', *Metropolis M* (1998) februari/maart. p.26.

<sup>16</sup> D. van den Boogerd, *Line-up*, tent. cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 2009, p. 6.



Michael Raedecker is zich zelf ook bewust van zijn verwantschap met Tuymans. Raedecker zelf ziet ook in dat zijn werk enkele overeenkomsten vertoont met het werk van Tuymans, al wil hij dat niet altijd meteen toegeven. Volgens Raedecker wringt deze vergelijking soms ook. Hij zelf heeft er geen bezwaar tegen als mensen zijn werk melancholisch of poëtisch noemen, Tuymans wijst deze kwalificaties echter af. Bovendien vind Raedecker het nuttig om over een kunstenaar of over een bepaald werk te lezen en daardoor meer inzicht in de achtergronden ervan te krijgen. De manier waarop je bij Tuymans vooraf moet gaan lezen om het werk te kunnen 'zien' kan Raedecker niet waarderen. Ondanks het commentaar op Tuymans' werk moet Raedecker toegeven dat hij zijn werk wel degelijk beïnvloed heeft.<sup>17</sup>

Qua kleurgebruik, beeld en werkwijze komen de schilderijen van Raedecker en Tuymans duidelijk met elkaar overeen. Een groot verschil is dat Tuymans uitleg geeft bij de beelden die hij maakt, Raedecker daarentegen laat de toeschouwer graag zelf het verhaal maken, door deze zelf verder te laten fantaseren.

### **Gelaagdheid bij andere kunstenaars**

De gelaagdheid in het werk van kunstenaars uit de jaren negentig is geen gezamenlijke overeenkomst. Waar de inspiratiebron 'massamedia' weliswaar nog verwantschap toont, is de gelaagdheid in het werk van kunstenaars uit de generatie van de jaren negentig vrijwel niet aanwezig. Tuymans laat de toeschouwer in tegenstelling tot Raedecker niet in het duister tasten door zijn werken suggestieve titels te geven. Tuymans geeft zelfs uitleg over zijn werk waardoor de toeschouwer zijn schilderijen nog beter kan begrijpen. Kunstenaars Marlene Dumas maakt weliswaar ook gebruik van de massamedia als inspiratiebron, maar ook bij haar is de gelaagdheid in haar werk niet zo aanwezig als die bij Raedecker is. In Dumas' schilderijen is nog een enkele laag aanwezig doordat zij naast het gebruik van bestaande foto's, ook uit persoonlijke foto's inspiratie haalt. De extra laag in haar werk is dus persoonlijk en verwijst naar gebeurtenissen of personen uit haar leven. Kunstenaars gingen door de opkomst van de massamedia juist aan de slag met dit medium. Door foto's, internet en televisie te gebruiken als inspiratiebron en tevens uitgangspunt voor hun werk hoopten zij hiermee de schilderkunst een nieuwe impuls te geven. Met resultaat. Kunstenaars als Luc Tuymans, Marlene Dumas en uiteraard Michael Raedecker hebben hun faam te danken aan hun genialiteit om dat wat eerst hun 'vijand' was, de massamedia, juist te gebruiken in hun werk. Raedecker onderscheidt zich echter van deze kunstenaars door zijn borduurwerk.

De gelaagdheid in de schilderkunst van de generatie kunstenaars uit de jaren '90 is juist geen overeenkomstigheid in hun werken. Het lijkt er juist op dat Raedecker gelaagdheid in zijn schilderijen

---

<sup>17</sup> K. Keijzer, 'Spelen met visuele bibliotheek', *Het Parool* 15 juni 2009.

gebruikt om zich te onderscheiden van de rest. Door in zijn schilderijen onder andere te verwijzen naar de kunstgeschiedenis, deze suggestieve titels te geven en materiële gelaagdheid aan te brengen weet Raedecker zich te differentiëren van kunstenaars van zijn generatie. Geen enkele kunstenaar uit zijn generatie brengt zoveel lagen in zijn schilderijen aan als Raedecker. Tot slot is natuurlijk ook zijn werkwijze, de combinatie van schilderen en borduren in zijn schilderijen een originele manier om zich te af te zetten tegen de schilderkunst in de jaren '90.

Gelaagdheid in de schilderkunst van de generatie kunstenaars uit de jaren '90 is dus niet typerend, het gebruik van massamedia als inspiratie daarentegen wel.

## **2: WAT ZIJN DE MOTIEVEN VAN RAEDECKER OM TE KIEZEN VOOR DE GELAAGDHEID IN ZIJN WERK?**

Kunstenaars spreken graag over de diverse lagen in hun werk. Door de aanwezigheid van deze lagen zorgt de kunstenaar er voor dat zijn werken een stuk complexer zijn dan dat ze op het eerste gezicht lijken. Door subtiele aanwijzingen van de kunstenaar, een vreemde titel of een vreemd object in het schilderij, kan de toeschouwer ineens heel anders naar het schilderij gaan kijken. En dit is precies waar de kunstenaar op doelt: de toeschouwer nogmaals laten kijken naar zijn of haar werk.

In het werk van Michael Raedecker is deze gelaagdheid ook aanwezig. In tegenstelling tot andere schilders laat Raedecker deze gelaagdheid zowel letterlijk als figuurlijk zien. Door gebruik van verf en daarover heen borduurwerk krijgen zijn werken ook daadwerkelijk diverse lagen. Ook in de figuurlijke zin valt er heel wat te ontdekken aan de lagen in het werk van Raedecker. Zo verwerkt hij verwijzingen naar de kunstgeschiedenis in zijn schilderijen, maar ook de vele inhoudelijke tegenstellingen in zijn schilderijen maken dat het werk van Raedecker extra lagen krijgt.

Zoals al eerder genoemd komt de gelaagdheid in het werk van Raedecker onder andere voort uit de toestand van de schilderkunst in de jaren negentig. Er was vernieuwing nodig, de schilderkunst was zo goed als dood verklaard. Dit gebeurde al eerder, maar ditmaal moesten kunstenaars uit deze generatie vechten voor hun bestaan en werden hierdoor in feite gedwongen om vernieuwing te vinden binnen de schilderkunst. Michael Raedecker besloot, net zoals een aantal andere kunstenaars van zijn generatie, objecten en zaken van buiten de schilderkunst in de schilderkunst te betrekken. Deze eigenschap zagen we ook al eerder bij het 'nieuwe schilderen' in de jaren '80 en wellicht nog wel eerder in de Pop Art. Door nieuwe media als televisie en later ook het internet te betrekken in de schilderkunst hoopten kunstenaars de schilderkunst nieuw leven in te blazen. In Michael Raedeckers eerste werken, de kille interieurs, komt deze inspiratiebron goed naar voren. Zijn werken zijn zoals hij zelf ook zegt een soort 'stills' van een bewegende camera: 'Eerst zoom je bijvoorbeeld in op een huis, gaat naar binnen en kijkt er rond. Daarna ga je naar buiten, weg van het huis, het landschap weer in'.<sup>18</sup>

### **Borduren en gelaagdheid**

De gelaagdheid die direct opvalt in het werk van Raedecker is de letterlijke gelaagdheid, de materiële laag van het borduurwerk op het doek. Wanneer je dicht op Raedeckers werk gaat staan (zie afbeelding 1 en 2) zie je direct de diverse garens die hij heeft gebruikt. Hij verwerkt garens in allerlei kleuren en van allerlei soorten: zo gebruikt Raedecker bijvoorbeeld dikke en dunne garens door

---

<sup>18</sup> H. den Hartog Jager, 'Schilderkunst past bij de snelle tijd', *NRC Handelsblad* 12 november 1999.

elkaar heen. Hierdoor creëert hij verschillende structuren. Ook de manier waarop hij borduurt is erg divers. Soms zijn het een paar simpele steekjes naast elkaar en blijft het borduurwerk vlak. Een andere keer, zoals bij de versiering van het gebakje in het schilderij *Corrupt* (zie afbeelding 1), gaat hij verschillende malen met hetzelfde garen over dezelfde plek waardoor er een soort ophopingen van garen ontstaan, en er zich een echte laag op het doek vormt. In het schilderij *Reflex* (zie afbeelding 3) uit 2003 zijn dit soort ophopingen goed zichtbaar. De zwaan in het schilderij bestaat niet alleen uit garens, maar ook doordat Raedecker het beest heeft beplakt met veren en ander materiaal creëert hij een extra dimensie, een extra laag op het doek. De zwaan komt nu uit het schilderij naar voren en krijgt door zijn zachte uiterlijk haast iets aaibaars.



**Afbeelding 1: Michael Raedecker, *Corrupt* (detail), 2009.**



**Afbeelding 2: Michael Raedecker, *Therapy* (detail), 2005.**



Afbeelding 3: Michael Raedecker, *Reflex* (detail), 2003.

De link tussen het borduren en Raedeckers modeopleiding wordt vaak gelegd, maar is niet helemaal terecht. Een terugkerende vraag in interviews is waar het borduren vandaan komt en of dat iets te maken heeft met zijn modeopleiding. Raedecker beantwoordt deze vraag vrijwel altijd met woorden van dezelfde strekking: 'Altijd die aandacht voor mijn achtergrond in de modebranche! Misschien heb ik affiniteit met textiel, maar er is niemand in de mode die echt borduurt: ze gebruiken naaimachines of iemand anders doet dat voor hen. Maar okay, ja, ik moet wel affiniteit met de materie hebben gehad.'<sup>19</sup> En die affiniteit is overduidelijk in het werk van Raedecker. Maar waarom heeft Raedecker, afgezien van zijn affiniteit met textiel, gekozen om te borduren? Ook daar heeft Raedecker een duidelijk antwoord op. 'Ik vertel altijd het verhaal dat ik me een indringer voelde in de kunstwereld. Plotseling had ik het gevoel dat ik schilder wilde worden.' '(...) Dus toen ik als kunstenaar begon, voelde ik me al vrij snel geïntimideerd door wat andere kunstenaars vóór mij hadden gedaan. Ik realiseerde me ook dat er zoveel gebeurde – dat er zoveel boeken waren verschenen, zoveel films die ik moest zien, zoveel kunstwerken... ik zocht echt naar een manier om daar iets aan toe te voegen. Ik besepte dat ik moest werken aan met iets wat langzaam ging, waaraan je tijd en aandacht moest besteden, en daarom was borduren zo goed voor mij. Het was ook een reactie op de kunst die eraan voorafging – een reactie op een meer conceptuele benadering, het wantrouwen tegenover de tijd die wordt besteed aan het maken van afbeeldingen'. 'Ik wilde iets doen met hoge en lage kunst; de intimidatie van *Kunst* met een grote K en het feit dat ik afkomstig was uit een cultuur, waarin ik was opgevoed met televisie, stripverhalen en boeken.'<sup>20</sup> Het is duidelijk dat Raedecker er zeer bewust voor gekozen heeft om in zijn werken de borduurtechniek te gebruiken. Naast dat het voor hem een prettig tijdverdrijf is, hij ziet het borduren als iets meditatiefs door het

---

<sup>19</sup> Gesprek Laura Hoptman & Michael Raedecker, maart 2009, (zie noot 10) ongepagineerd.

<sup>20</sup> Hoptman, 2009 (zie noot 19), ongepagineerd.

verfijnde werk dat hij verricht, is het overduidelijk dat het borduren van Raedecker ook een fantastische manier was om zich toen, maar ook nu nog, te onderscheiden van andere kunstenaars van zijn generatie.<sup>21</sup> Vooral het vrouwelijke aspect van het borduren komt keer op keer terug in artikelen en recensies over Raedeckers werk, ook hierdoor weet hij zich te onderscheiden van andere kunstenaars uit zijn generatie. Zelf zegt hij hierover: 'Achteraf zie ik wel dat dit vrouwelijke de tegenpool vormt van bijvoorbeeld de schilderkunst van Gerhard Richter of Barnett Newman. Zij hebben het over het schilderen zelf, over het conceptuele en de geschiedenis van de schilderkunst, dingen die als mannelijk gelden. Ik hou me daar niet mee bezig, al neem ik de geschiedenis heel serieus'.<sup>22</sup>

### **Berend Strik en andere borduurkunstenaars**

Al lijkt het werk van Michael Raedecker nog zo origineel, hij is uiteraard niet de enige kunstenaar die aan de slag is gegaan met de ouderwetse, vaak met vrouwen geassocieerde techniek van het borduren. Diverse andere kunstenaars kozen er ook voor om het borduren te gebruiken in hun kunst. In 1995 was er in de Lakenhal in Leiden een grote tentoonstelling genaamd *Borduren 2000*. In deze tentoonstelling was werk van zeven eigentijdse kunstenaars te zien. Kenmerkend voor hun borduurwerk was dat 'zowel het traditionele als de suggestie van moderniteit doorklonk'.<sup>23</sup> Publiekslieveling Berend Strik trok uiteraard de aandacht. Zijn geborduurde voorstellingen staan in sterk contrast met de motieven die, traditioneel gezien, op borduurwerken voorkomen. De verfijnde, gedistingeerde borduurtechniek is dan ook ver te zoeken aldus Doris Wintgens, freelance curator en schrijvend voor onder andere *Kunstbeeld*.<sup>24</sup> De werken van de andere zes kunstenaars, Anna Verwey-Verschuure, Connie Dekker, Colette Whiten, Arnoud Holleman, Anthoniëtta Peeters en Irene en Christine Hohenbüchler grepen allemaal toch wat meer terug naar de vrouwelijke thuisarbeid van het borduren. Strik zit haast in extase achter zijn naaimachine te borduren, dit in tegenstelling tot Raedecker die al zijn borduurwerk heel bewust en met de hand maakt. Wat men in de eerste instantie niet zal vermoeden is dat Strik juist degene is die het meest gedetailleerd te werk gaat. Raedecker is juist meer 'een kunstenaar van het grote gebaar'.<sup>25</sup> Door alleen bepaalde aspecten en lijnen in zijn schilderijen te accentueren door daar over heen te borduren, laat hij deze aspecten uit het schilderij naar voren komen.

---

<sup>21</sup> A. Tilroe, 'Schilderen als tijdverdrijf. Michael Raedecker genomineerd voor de Turner Prize', *NRC Handelsblad* 30 oktober 2000.

<sup>22</sup> Tilroe, 2000 (zie noot 21).

<sup>23</sup> D. Wintgens, 'De Kunst van het borduren', *Kunstbeeld* 19 (1995) november, p.28.

<sup>24</sup> Wintgens 1995 (zie noot 23), p.29.

<sup>25</sup> Steevensz, 1998 (zie noot 15), p.25.

Niet alleen verschillen de 'twee bekendste borduurkunstenaars van Nederland' qua borduurtechniek volledig van elkaar, ook de onderwerpen van hun schilderijen zijn compleet anders.<sup>26</sup> Althans, wanneer we naar het vroege werk van Raedecker kijken. De schilderijen van Berend Strik kenmerkten zich door de sterk erotische lading, de vroege werken van Raedecker staan daar lijnrecht tegenover. Zijn kille interieurs roepen bij de toeschouwer slechts een *unheimisch* gevoel op. Strik is, in tegenstelling tot Raedecker in zijn beginjaren, juist heel bewust bezig met de diverse betekenissen die naaien kan hebben. 'De ritmische penetratie van naald en draad in het doek is een erotisch geladen beweging' aldus Strik.<sup>27</sup> Later zien we deze erotische connotatie ook terugkomen in de werken van Raedecker. Zijn bloemstillevens krijgen dan ook een erotische lading doordat Raedecker ze titels geeft als *Penetration* en *Pornography*. Ondanks dat beide kunstenaars borduren, maken ze toch hele andere schilderijen. Waar Strik zijn schilderijen volledig vol borduurt, accentueert Raedecker slechts enkele lijnen.

### **Gelaagdheid volgens Raedecker zelf**

Zoals al eerder gezegd zijn kunstenaars zelf vaak erg bewust met de gelaagdheid van hun schilderijen bezig. Michael Raedecker ook, zo zegt hij over de gelaagdheid van zijn schilderijen: 'Ik bouw mijn schilderijen net als filmmuziek op. Ik heb een kader gegeven, een scène, en ik vraag de kijker het in te vullen.'<sup>28</sup> Raedecker geeft enkele suggesties, een vreemde titel, of vreemd onderwerp en laat de toeschouwer vol vragen achter. Zijn werk blijft mysterieus, of zoals Raedecker het zelf zegt 'diffuus'. Raedeckers verklaring voor het feit dat hij zijn schilderijen graag gelaagd en zelfs diffuus maakt, komt mede doordat hij 'niet duidelijker kan zijn'. '(...) je kunt niet echt zeggen wat waar is of echt. Je kunt alleen maar aanwijzingen geven of manipuleren.'<sup>29</sup>

Hans den Hartog Jager vraagt Raedecker in een interview of het niet slimmer zou zijn om de wereld van een schilderij groter te maken door het werk voller te stoppen met verwijzingen naar de werkelijkheid buiten het schilderij. Raedecker antwoordt hierop: 'Maar daar hou ik niet van. Ik suggereer liever. Uiteindelijk denk ik, hoop ik, dat er in mijn werken iets zit wat je niet kunt zien, maar wel voelt. Dat is essentieel voor een goed schilderij. Dat klinkt misschien abstract, maar dat is wel de verwijzing waardoor een schilderij een schilderij kan zijn, waarvoor het ons al honderden jaren fascineert.'<sup>30</sup> Weer verduidelijkt Raedecker het feit dat hij bewust de toeschouwer aan het denken zet en liever suggereert dan duidelijk te zijn, zodat de toeschouwer zelf zijn betekenis kan geven aan het schilderij. 'Kijk, als ik een doek maak probeer ik de toeschouwer op verschillende manieren te

---

<sup>26</sup> Steevensz, 1998 (zie noot 15), p.25.

<sup>27</sup> Steevensz, 1998 (zie noot 15), p.25.

<sup>28</sup> Steevensz, 1998 (zie noot 15), p.26.

<sup>29</sup> Hoptman, 2009 (zie noot 19), ongepagineerd.

<sup>30</sup> Den Hartog Jager, 2004 (zie noot 1), p.174.

boeien, te interesseren, te vangen. Dan helpt het om verschillende fascinerende elementen aan te brengen.’<sup>31</sup>

Om nogmaals aan te geven hoe bewust Raedecker bezig is met de lagen in zijn schilderijen en de manier waarop deze kunnen werken voor de toeschouwer, vergelijkt hij de lagen in zijn werk met de film *Kill Bill* van Quentin Tarantino. ‘Een film met veel retro-elementen, oosterse vechtsporten en zo, maar ook met allerlei maatschappelijke verwijzingen erin. Ken je die niet dan geeft dat niet, maar als je ze kent krijg je een extra laag cadeau. Zo zit het ook in mijn werk.’<sup>32</sup>

### **Gelaagdheid volgens critici**

Uiteraard is de gelaagdheid in het werk van Michael Raedecker ook een veelbesproken onderwerp in de artikelen van verschillende kunstcritici. Vooral ten tijde van Raedeckers tentoonstelling *Line-up* in het GEM in Den Haag in 2009, verschenen in veel kranten recensies van Raedeckers werk en interviews met hem. Waar de ene criticus de gelaagdheid vooral ziet in de verbanden met de kunstgeschiedenis, gaat de andere juist alleen maar in op de materiële gelaagdheid van Raedeckers werk.

Rutger Pontzen is in zijn artikel ‘Halverwege doek en handdoek’ uit *De Volkskrant* van 31 juli 2009 vrij duidelijk over de gelaagdheid in Raedeckers werk. Ook hij stelt dat gelaagdheid een woord is dat kunstenaars graag gebruiken. Pontzen vindt dit een mooi gegeven, het zegt volgens hem iets over de intenties van de kunstenaar. Dat de schilderijen of beeldhouwwerken zich niet in een oogopslag laten prijsgeven, maar een bron van analysevorming en kijkplezier willen zijn. Naast het creëren van deze geheimzinnigheid, wil de kunstenaar met de gelaagdheid in zijn werk laten zien dat hij niet zomaar iets oppervlakkigs heeft gemaakt. Dit geldt ook voor Michael Raedecker.

Pontzen schrijft zelfs dat Raedeckers werk vol zit met gelaagde verwijzingen. Hij gaat hier eigenlijk alleen maar in op de verwijzingen naar de kunstgeschiedenis die in Raedeckers werk te zien zijn. Zo ziet Pontzen overeenkomsten met werken van Dürer, het raster van lijnen waarmee Dürer zijn waarnemingen in een perspectivisch juist verband op papier probeerde te zetten, zijn volgens hem ook terug te vinden in Raedeckers werk.

Ondanks dat hij vrij enthousiast lijkt over de gelaagdheid in Raedeckers werk, is er ook een zeer kritische ondertoon in zijn artikel te vinden. Volgens Pontzen kiest Raedecker heel bewust voor deze gelaagdheid omdat hij bang zou zijn om als ‘echt naald- en draadkunstenaar’ door het leven te moeten gaan. Maar ondanks dat het borduren van Raedecker refereert aan truttigheid, het oude ambacht, klompen snijden en kantenklossen, bewijst de veredelde manier waarop Raedecker dit handwerk beoefent het tegendeel. Maar, zegt Pontzen ‘laten we wel wezen: zonder dat geborduur

---

<sup>31</sup> Den Hartog Jager, 2004 (zie noot 1), p.174.

<sup>32</sup> Den Hartog Jager, 2004 (zie noot 1), pp.171-173.



zou Raedecker een middelmatige schilder zijn geweest'.<sup>33</sup> Ondanks dat Pontzen de gelaagdheid in Raedeckers werk wel kan waarderen, door de verwijzingen naar de kunstgeschiedenis maar ook door de materiële gelaagdheid door het borduren, lijkt het alsof hij Raedeckers werk toch niet helemaal serieus neemt. Pontzen laat de lezer denken dat Raedecker is gaan borduren omdat hij niet goed kan schilderen en dit probeert te verhullen door zijn borduurwerk.

Babeth Knol schrijft in *Den Haag Centraal* het volgende over de gelaagdheid in het werk van Raedecker: 'De verschillende lagen in onderwerp, titel en techniek maken dat het werk boeit. Ze nodigen uit om steeds opnieuw te kijken, van dichtbij en van ver af. Die lagen nodigen uit om zelf een verhaal te fantaseren.'<sup>34</sup> Dit is dan ook precies waar Raedecker zelf op uit is, hij wil graag dat de toeschouwer het werk zelf afmaakt. Door het schilderij 'diffuus' te laten hoopt hij dat de toeschouwer zelf zal gaan fantaseren. Knol vat dit geheel mooi samen.

In een recensie van Raedeckers expositie in The Camden Arts Centre in mei en juni van 2009 gaat Nicola Donovan in *Textile* op verschillende manieren in op de gelaagdheid in de werken van Michael Raedecker. De titels van de bloemstilleven vallen haar als eerste op. Over het werk *Penetration* uit 2005 en de titel er van schrijft zij het volgende 'The image and title suggest that the wild, forceful weed depicted is ennobled by its masculinization, that it somehow is improved beyond any feminine connotations by being imbued with Byronic virility.'<sup>35</sup> Daarnaast schrijft Donovan, net als Pontzen, over de verwijzingen die Raedecker in zijn schilderijen maakt naar de kunstgeschiedenis. Donovan merkt hier wel op dat niet alleen de thema's van Raedecker naar de kunstgeschiedenis verwijzen. Ook zijn manier van werken heeft volgens haar een kunsthistorische connotatie: 'Drawing on his art historical heritage as a native of Amsterdam, Raedecker plunders the traditions of landscape and still life, easing them into the modern world with depictions of contemporary mundanity. He makes use of traditional methods - i.e. drawing, painting, embroidery, and perhaps even tapestry, a process historically connected to "masters" such as Da Vinci and Goya.'<sup>36</sup>

Tot slot schrijft men in de uitnodiging van de tentoonstelling *Line-up* in het GEM in Den Haag het volgende over de gelaagdheid in Raedeckers werk: 'De gelaagdheid is niet alleen inhoudelijk maar ook schilderkunstig, van ver af is de voorstelling duidelijk zichtbaar maar van dichtbij valt de voorstelling uiteen in abstracte elementen met subtiele verschillen in kleur en structuur'.<sup>37</sup> Dit laatste wordt natuurlijk veroorzaakt door het borduurwerk van Raedecker. Wanneer je dicht op zijn werk gaat staan, zoals bij het werk *Therapy* uit 2005 (afbeelding 8), zie je dat het werk naarmate je

---

<sup>33</sup> R. Pontzen, 'Halverwege doek en handdoek' *De Volkskrant* 31 juli 2009,.

<sup>34</sup> B. Knol, 'Michael Raedecker: ruimte voor de eigen fantasie' *Den Haag Centraal* 24 juli 2009,.

<sup>35</sup> N. Donovan, 'Exhibition review Michael Raedecker', *Textile* Volume 8 2010, p.382.

<sup>36</sup> Donovan, 2010 (zie noot 35). p.381.

<sup>37</sup> Uitnodiging Opening Line Up in GEM juli 2009.

dichterbij komt abstracter wordt. De garens van verschillende diktes en kleur lijken geen geheel meer uit te maken van het schilderij, maar op zichzelf te staan als een abstract werk.

### **Mijn eigen visie op Raedeckers gelaagdheid**

Het mag duidelijk zijn dat zowel uit de visies van de kunstcritici, als in de visie van Raedecker zelf de gelaagdheid van Raedeckers werk op diverse manieren aanwezig is en dat hij dit ook zeer bewust gedaan heeft.

Hoofdmotief om te borduren is zoals Raedecker zelf ook zegt, dat hij zich wilde onderscheiden van andere kunstenaars. De materiële gelaagdheid die het borduren met zich meebracht was daarbij een prettige bijkomstigheid.<sup>38</sup>

De letterlijke gelaagdheid in Raedeckers werk doet denken aan de *drippings* van Jackson Pollock. De lijnen krioelen door elkaar heen en lijken een op zichzelf staand abstract schilderij te vormen. Ook de figuurlijke gelaagdheid in Raedeckers werk heeft hij wel overdacht. Door zijn schilderijen te vergelijken met films, die ook een specifieke opbouw hebben, blijkt dat Raedecker hier heel bewust mee bezig is geweest. Zoals hij zelf al zei maakt hij zijn werk ook met opzet diffuus. Kleine verwijzingen moeten de toeschouwer op het verkeerde been zetten of laten de toeschouwer juist helemaal aan zijn lot over. Vooral in zijn vroege werk, de kille interieurs, laat hij zijn werk aan de fantasie van de toeschouwer over. Want waarom is dit interieur verlaten? Waarom is het bed onopgemaakt? Het werk *Dim* uit 2001 is zo'n schilderij waarin Raedecker bewust de boel 'diffuus' maakt om de toeschouwer zelf het werk af te laten maken (zie afbeelding 4). In de latere werken van Raedecker zijn de verwijzingen naar de kunstgeschiedenis meer aanwezig waardoor het werk weer een extra laag krijgt. De echte kunstliefhebber valt dit soort verwijzingen uiteraard direct op, voor de minder geïnteresseerde toeschouwer blijft het werk wat oppervlakkig. Raedecker is zich hier van bewust en vindt dit ook helemaal niet erg. Zoals hij al zei in zijn vergelijking van zijn schilderijen met de film *Kill Bill*: 'Ken je die (lagen) niet dat geeft dat niet, maar als je ze kent krijg je een extra laag cadeau.'<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Tilroe, 2000 (zie noot 21).

<sup>39</sup> Hoptman, 2009 (zie noot 19), ongepagineerd.



Afbeelding 4: Michael Raedecker, *Dim*, 2001.

### 3: WELKE LAGEN ZIJN ER TE ZIEN IN HET WERK VAN RAEDECKER?

Het is inmiddels duidelijk geworden dat er in het werk van Michael Raedecker sprake is van gelaagdheid. Omdat Raedeckers schilderijen op te delen zijn in diverse thema's zal in dit hoofdstuk per thema de gelaagdheid die daarin te vinden is worden besproken. Maar niet alleen de subtiele verwijzingen in het werk van Raedecker maken dat zijn schilderijen extra lagen krijgen, ook de vele tegenstellingen in de werkwijze van Raedecker en de kunsthistorische verwijzingen in zijn schilderijen geven zijn werk een extra dimensie.

#### Tegenstellingen in Raedeckers werk

De eerste opvallende tegenstelling in het werk van Michael Raedecker is het gebruik van borduurtechniek en schilderkunst in zijn schilderijen. Waar de borduurtechniek als *low art* wordt beschouwd, wordt de schilderkunst al jaren als *high art* ervaren. Raedecker weet in zijn schilderijen beide technieken te combineren wat een interessante mix oplevert van ouderwets handwerk en de vlugge lijnen van zijn moderne schilderstijl. Dat Raedecker bewust gekozen heeft om deze twee technieken met elkaar te combineren blijkt uit het artikel 'Borduren in betongrijs' van Sandra Smallenburg in het *NRC Handelsblad* van 10 juli 2009. Hij zegt daarin: 'Door de *high art* van het schilderen te combineren met de *low art* van het borduren, probeerde ik het verhevene van kunst te relativeren.'<sup>40</sup> Raedecker zet zich door te borduren af tegen deze verhevenheid. Hij laat zien dat het ongecompliceerde, huiselijke borduren wel degelijk als 'echte kunst' beschouwd kan worden. In *Kunstbeeld* van juli/augustus 2009 vat Raedecker de keuze voor borduren en schilderkunst als volgt samen: 'Borduren is handwerk. Het is een tijdverdrijf, net als amateurschilderen: borduren heeft geen status. Ik had te veel respect voor schilderen als meesterschap om zelf nieuwe schilderijen te gaan maken, er is al zoveel prachtigs geschilderd. Ik ben het vak via de achterdeur binnengekomen: een amateur die een spel speelt met *high* en *low*, met kunst als tijdverdrijf'.<sup>41</sup>

Een andere opvallende tegenstelling is het feit dat beide technieken die Raedecker in zijn werken hanteert een ander tempo in de werkwijze met zich meebrengen. De gedeeltes die Raedecker in zijn werk geschilderd heeft, zijn relatief snel aangebracht door middel van een aantal vlugge penseelstreken. Het borduren daarentegen kost Raedecker uren. Raedecker zegt hierover het volgende: 'Ik vind dat wel een mooie tegenstelling. Het snelle karakter van de schets tegenover de langzame handeling van het borduren, honderd keer trager dan het oorspronkelijke gebaar.'<sup>42</sup> Deze traagheid maakt soms dat het werk dat hij verricht een soort monnikenwerk lijkt. Uiteraard heeft hij

<sup>40</sup> S. Smallenburg, 'Borduren in betongrijs', *NRC Handelsblad* 10 juli 2009.

<sup>41</sup> R. Simons, 'Het spel van Raedecker', *Kunstbeeld* 7/8 (juli/augustus) 2009, p.44.

<sup>42</sup> Smallenburg, 2009 (zie noot 40).

net als andere kunstenaars zoals Damien Hirst, overwogen om een assistent in te schakelen. Doordat zijn werk zo arbeidsintensief is, ligt Raedeckers productie op slechts tien doeken per jaar. Toch wil hij zijn werk graag alleen blijven maken. Dat de productie zo laag ligt is voor hem geen probleem: 'Het heeft ook wel wat. In een tijd waarin er van alles zo veel is - zo veel boeken en films die uitkomen, zo veel kunstwerken die verkocht worden - vind ik het mooi om te kunnen benadrukken dat er hier maar één van is.'<sup>43</sup>

Ook het feit dat het werk van Raedecker zowel abstract als figuratief is, is een interessante tegenstelling. Vooral in zijn vroege werk, de interieurs, komt het figuratieve sterk naar voren. Raedecker schildert vrijwel letterlijk interieurs uit woonbladen uit de jaren '60 en '70 na. Het abstracte in zijn schilderijen komt door het borduren. Door dicht op het doek van Raedecker te kijken worden de honderden gekleurde garens haast een op zichzelf staand abstract schilderij dat nog het meeste weg heeft van een van de *drippings* van Jackson Pollock. Raedecker zelf zit tijdens het borduren lange tijd dicht op het doek. 'Ik heb er plezier in om op die manier te werken. Als je borduurt, zit je net als bij tekenen zo dicht op het werk dat het bijna abstract wordt. Na zo'n twee uur non-stop werken hang ik het doek op en zie ik het figuratieve opduiken. Dat kan heel bijzonder zijn - verrassend dan wel teleurstellend.'<sup>44</sup> Het figuratieve in Raedeckers schilderijen lijkt dus op toeval gebaseerd te zijn. De ene keer lukt het hem wel, de andere keer niet. De geschilderde lijnen in zijn werk maken dat zijn schilderijen figuratief worden, door deze te accentueren met garens wordt dit benadrukt. Tegelijkertijd zorgt het geborduurd er voor dat het werk abstract wordt. In de uitnodiging voor de tentoonstelling *Line-up* in het GEM in Den Haag wordt de combinatie van het figuratieve en abstracte in het werk van Raedecker treffend beschreven: 'Deze gelaagdheid is niet alleen inhoudelijk maar ook schilderkunstig: van veraf is de voorstelling duidelijk zichtbaar maar van dichtbij valt de voorstelling uiteen in abstracte elementen met subtiele verschillen in kleur en structuur.'<sup>45</sup> Het detail van het schilderij *Therapy* uit 2005 (zie afbeelding 2) illustreert het abstracte karakter dat de schilderijen van Raedecker krijgen wanneer je als toeschouwer dicht op het werk gaat staan. De totale controle van het borduren tegenover de toevallige penseelstreken een daaruit voortkomende 'druipers'- uitgelopen verflodders - zijn wederom een tegenstelling in het werk van Raedecker. Dominic van den Boogerd ziet deze tegenstelling vooral in de landschappen van Raedecker: 'Sommige droogplekken van verspatten zijn met borduurgaren geaccentueerd, waardoor het terloopse geprononceerd wordt. Zo ontstaat een delicate balans tussen controle en toeval, en het zijn dit soort tegenstellingen die spanning verlenen aan Raedeckers raadselachtige

---

<sup>43</sup> Smalenburg, 2009 (zie noot 40).

<sup>44</sup> M. De Vries 'Ik zoek de grens van de voorstelling' *De Volkskrant* 13 juli 2009.

<sup>45</sup> Uitnodiging 2009 (zie noot 37).

landschappen'.<sup>46</sup> Zoals al eerder gezegd verschillen de beide technieken waar Raedecker gebruik van maakt veel van elkaar: niet alleen qua tempo, maar ook in de controle van de techniek. Doordat borduren relatief langzaam gaat, heeft Raedecker veel controle over deze techniek. Op deze manier heeft hij tijd om zijn keuzes te overdenken en eventuele aanpassingen te maken. Het schilderen daarentegen is een vlugge techniek die eerder op toeval dan op controle gebaseerd is. Een lijn is zo geschilderd en is eenmaal op het doek aangebracht nauwelijks te veranderen. De combinatie van twee technieken die qua beheersing zo van elkaar verschillen maakt dat Raedeckers schilderijen niet alleen een zekere spanning krijgen, maar ook een extra laag.

Ten slotte zijn de titels van de 'tuttige' bloemstillevens haast het summum van alle tegenstellingen die in het werk van Raedecker te vinden zijn. In de uitnodiging voor Raedeckers tentoonstelling *Line-up* staat treffend geschreven: 'Tegenover de tuttigheid van de gerangschikte bloemen en borduursels staan de harde suggestieve titels als *Pornography* (2005) en *Penetration* (2005) die de schilderijen in een heel ander referentiekader plaatsen'.<sup>47</sup>



**Afbeelding 5: Michael Raedecker, *Penetration*, 2005.**

Door de op het oog brave bloemstukken heftige, erotische getinte, titels te geven wordt de toeschouwer verrast. Wanneer de toeschouwer zich bewust wordt van de titel, verandert het op het eerste oog zo brave bloemstukje in eens in een compleet andere voorstelling. Een voorbeeld van zo'n schilderij is *Penetration* uit 2005 (zie afbeelding 5). Wat eerst een onschuldig stilleven lijkt van een

---

<sup>46</sup> Van den Boogerd 2009 (zie noot 16) p.5.

<sup>47</sup> Uitnodiging 2009 (zie noot 37).

aantal witte bloemetjes die misschien nog het meest aan Fluitenkruid doen denken, verandert na het zien van de titel voor de ogen van de toeschouwer in een fallusachtige figuur.

### **Thema's en kunsthistorische verwijzingen**

Naast de verschillende tegenstellingen in het werk van Raedecker, zorgen ook de diverse kunsthistorische verwijzingen in zijn schilderijen voor extra gelaagdheid. Vrijwel alle thema's van zijn oeuvre komen overeen met bekende thema's in de geschiedenis van de schilderkunst.

Het werk van Raedecker op te delen in de volgende thema's: landschappen, interieurs, stilleven, historiestukken, portretten en tot slot de bloemstukken.<sup>48</sup>

Raedecker begon zijn schilderscarrière met het schilderen van landschappen. Dominic van den Boogerd beschrijft deze landschappen als volgt: 'Typerend voor Raedeckers landschappen is een irrationele samenkomst van het vertrouwde en het vreemde.'<sup>49</sup> Daarnaast ziet hij in de werken van Raedecker gelijkenissen met de landschapschilderijen van Caspar David Friedrich, Yves Tanguy, maar ook met Hercules Seghers. Ook Rutger Pontzen ziet met deze laatste schilder gelijkenis met Raedeckers werk.<sup>50</sup> Deze 17<sup>de</sup> eeuwse schilder maakte namelijk net als Raedecker fantasielandschappen, zoals zijn tijdgenoot Karel van Mander schreef over Seghers 'Hij schildert niet naar de natuur, maar vanuit de *geest*.'<sup>51</sup> In het schilderij *Rivierdal met huizen* (zie afbeelding 6) plaatste Seghers Amsterdamse grachtenpanden in een bergachtig rivierlandschap. Raedeckers landschappen kenmerken zich, net als die van Seghers, ook door hun fantasierijke en toch wat mysterieuze uiterlijk. Dit komt goed naar voren in zijn schilderij *Mirage* uit 1999 (zie afbeelding 7). In dit schilderij lijkt de aarde zich als een golf om te krullen. Raedecker haalt zijn inspiratie voor deze landschappen weliswaar niet uit zijn *geest*, maar uit televisieseries uit zijn jeugd en oude woonmagazines.

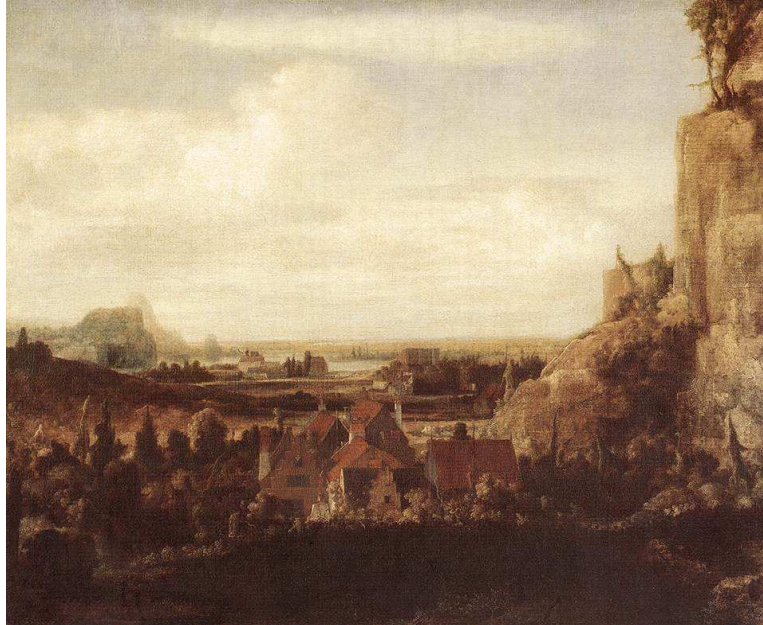
---

<sup>48</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), pp.6-9.

<sup>49</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.6.

<sup>50</sup> Pontzen 2009 (zie noot 33).

<sup>51</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.6.



**Afbeelding 6: Hercules Seghers, *Rivierdal met huizen*, ca. 1623- 1631.**



**Afbeelding 7: Michael Raedecker, *Mirage*, 1999.**

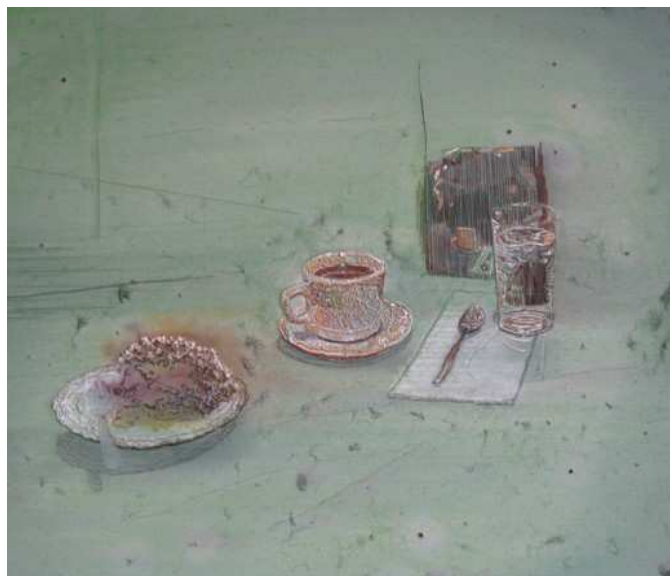
Op de doeken zijn delen van interieurs, soms ook exterieurs, te zien. Door het gebruik van kille kleuren in deze werken, wekken ze iets mistroostigs en mysterieus op. De afwezigheid van de menselijke figuur draagt hieraan bij. Er zijn weliswaar sporen van bewoning te zien, zoals een opengeslagen bed of lichten die nog branden, maar er is geen mens te bekennen in deze schilderijen van Raedecker. Het is vreemd hoe de afwezigheid van de mens de sfeer in de schilderijen verandert. Dominic van den Boogerd beschrijft de interieurs in Raedeckers schilderijen als volgt: 'Ze spreken van luxe, comfort en veiligheid, maar geven niet meer dan een vals idee van huiselijkheid.'<sup>52</sup> Henriette

---

<sup>52</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.6.



Heezen ziet eerder een hotelsfeer dan een huiselijke sfeer in Raedeckers interieurschilderijen. 'De enigszins bloedeloze hotelsfeer die in deze vertrekken hangt kan makkelijk geïnterpreteerd worden als zou Raedecker zich bij voorkeur in een soort anonieme wereld begeven.'<sup>53</sup> Het willen creëren van een 'anonieme wereld' sluit mooi aan bij Raedeckers wens om zijn schilderijen 'diffuus' te maken. Ook stillevens behoren tot Raedeckers oeuvre. Deze hebben altijd een grote rol gespeeld in de Hollandse schilderkunst. Ooit begon men met het schilderen van sobere doeken met daarop simpele etenswaren en keukengerei, dit breidde zich later uit naar weelderige taferelen die vooral rijkdom moesten uitdrukken. Glinsterend zilver en exotische etenswaren waren geliefde onderwerpen. Het werk *Therapy* van Michael Raedecker uit 2005 (zie afbeelding 8) doet sterk denken aan zo'n 17<sup>de</sup> eeuws stilleven, weliswaar de moderne variant. In dit schilderij zien we een setting die het meest doet denken aan een ontbijt: een half opgegeten stuk taart, een glas water, een kop koffie en wat bestek doen vermoeden dat degene die van dit ontbijtje genoot, plotseling gestoord is en zijn maaltijd heeft moeten laten staan. Dominic van den Boogerd schrijft over dit schilderij: '(...) alsof hij met dit kunststukje de arbeidsintensieve en tijdrovende techniek van het borduren, laag aangeschreven in de kunsten, wil opwaarderen, zoals ook het nederige stilleven, de minste van de schilderkunstige genres, zich in de zeventiende eeuw heeft ontwikkeld tot een volwaardig specialisme.'<sup>54</sup>



**Afbeelding 8: Michael Raedecker, *Therapy*, 2005.**

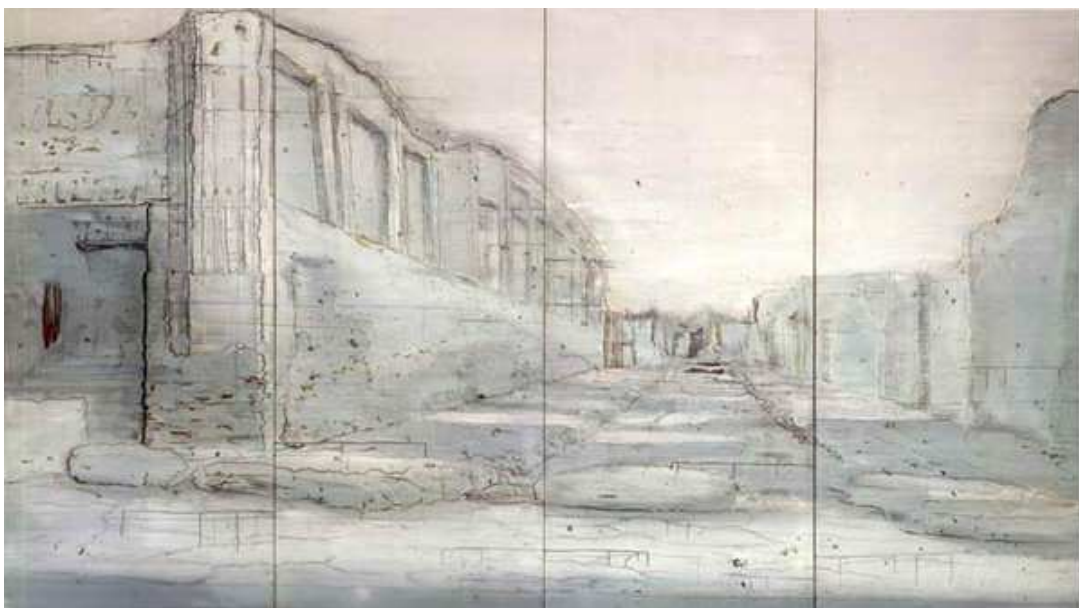
Raedeckers historiestukken refereren eveneens aan de kunstgeschiedenis. Het historiestuk, in tegenstelling tot het stilleven, stond juist als hoogste aangeschreven in de academische hiërarchie van schilderkunstige genres, omdat vooral met dit type schilderij belangrijke thema's konden worden

---

<sup>53</sup> H. Heezen, 'De geheugenkamers van Michael Raedecker', *Metropolism M* juni 1994, onpagineerd.

<sup>54</sup> Heezen, 1994 (zie noot 53), onpagineerd.

aangekaart.<sup>55</sup> Raedeckers historiestukken zijn geenszins te vergelijken met de beroemde schilderijen van bijvoorbeeld Rubens en Van Dyck. Raedecker laat zich slechts zijdelings in met dit genre door zijn serie schilderijen van ruïnes. Het is duidelijk dat hij zijn inspiratie uit schilderijen van andere kunstenaars gehaald heeft. Zo is het schilderij *Insignificance* uit 2007 (zie afbeelding 9) gebaseerd op een aquarel van de 19<sup>de</sup> eeuwse schilder Louis-Phillipe Boitte. Door het schilderij met de computer te bewerken en deze vervolgens op het doek aan te brengen geeft Raedecker zijn eigen draai aan dit werk. Ook het werk van Winston Churchill, die in zijn vrije tijd amateurschilder was, inspireerde Raedecker om het schilderij *Trip* (2006) te maken. Churchill baseerde het werk op zijn beurt op het werk van John Singer Sargent.



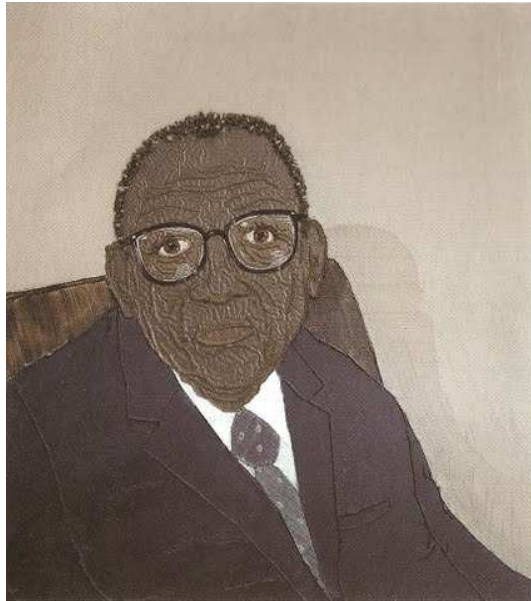
**Afbeelding 9: Michael Raedecker, *Insignificance*, 2007.**

Ook portretten ontbreken niet in het oeuvre van Michael Raedecker. In 1999 schilderde hij de zedelijke serie *Tronies*. In deze serie schildert Raedecker de gezichten van troosteloze, sociaal geïsoleerde bejaarden. De keuze om juist deze mensen te portretteren komt voort uit de positie waarin de portretschilderkunst zich vandaag de dag bevindt. Door de opkomst van de fotografie wordt de functie van het geschilderde portret al lange tijd overbodig geacht. Een foto geeft de geportretteerde immers veel natuurlijker weer dan een geschilderd portret. Volgens Van den Boogerd speelt Raedecker met de overbodigheid van de portretschilderkunst door mensen uit de samenleving te portretteren die zelf ook vaak als 'overbodig' gezien worden. Door te kiezen voor fictieve figuren werpen Raedeckers tronies ook de vraag op wat een portret nu eigenlijk precies

---

<sup>55</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.8.

portretteert.<sup>56</sup> Ook het feit dat Raedecker mensen heeft geportretteerd die juist onbelangrijk worden geacht voor de samenleving, staat in sterk contrast met de portretkunst van de 17<sup>de</sup> eeuw, waarin juist belangrijke figuren uit de samenleving werden geschilderd.



**Afbeelding 10: Michael Raedecker, *Tronie no.7*, 1999.**

Tot slot zijn Raedeckers schilderijen van bloemstukken niet alleen een terugkerend thema in zijn oeuvre, maar ook in de kunstgeschiedenis. Raedecker blaast deze een nieuw leven in. Geschilderde bloemstukken werden namelijk slechts als decoratie gezien, net als borduren werd dit met vrouwelijkheid geassocieerd.<sup>57</sup> Door juist deze tuttige schilderijen titels te geven als *Penetration*, *Corrupt* en *Pornography* biedt Raedecker de toeschouwer een heel ander referentiekader. Volgens Dominic van den Boogerd ligt de seksuele connotatie bij bloemstukken altijd voor de hand. Er is niet veel fantasie voor nodig om in de bloemkelken en meeldraden iets erotisch te zien. In het volgende hoofdstuk zal ik uitgebreid in gaan op de gelaagdheid van Raedeckers bloemstillevens.

Ondanks dat Raedeckers thema's zulke duidelijke overeenkomsten vertonen met thema's uit de geschiedenis van de schilderkunst heeft Raedecker er niet heel bewust voor gekozen om verwijzingen te maken naar de kunstgeschiedenis in zijn werk. In een interview met Hans den Hartog Jager zegt hij zelfs dat het hem niet om de kunsthistorische verwijzingen gaat. Hij ziet deze kunsthistorische verwijzingen, net als de inspiratie die hij haalt uit oude televisieseries en

---

<sup>56</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.7.

<sup>57</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.7.

tijdschriften, als: 'een beeldenbank die iedereen in zijn hoofd heeft'. Raedecker speelt met deze 'beeldenbank' door hier verwijzingen naar te maken in zijn schilderijen.<sup>58</sup>

Of er sprake is van een bepaalde hiërarchie in de gelaagdheid van Raedeckers schilderijen is niet geheel duidelijk. Wel lijkt de ene laag meer bewust aangebracht te zijn dan de andere. Zo is de tegenstelling van controle en toeval, door borduren en schilderen, in Raedeckers schilderijen overduidelijk aanwezig als tegenstelling, maar of Raedecker hier bewust over heeft nagedacht is onbekend.

Wanneer we toch over een hiërarchie in de gelaagdheid van Raedeckers werk willen spreken, lijkt de gelaagdheid in de bloemstukken het meest duidelijk aanwezig. Ook het feit dat Raedecker zijn bloemstillevens heel bewust voorzien heeft van titels als *Penetration* en *Pornography* maakt dat deze schilderijen over een zeer duidelijke gelaagdheid beschikken.

Andere lagen in Raedeckers werk, zoals de tegenstellingen *high-* en *low art* en abstract tegenover figuratief, lijken minder belangrijk en ook niet zo zeer hiërarchisch te bestaan. Deze lagen lijken eerder naast elkaar te bestaan, als een soort toevalligheden dan dat de ene laag uit de ander ontstaat.

We kunnen dus stellen dat Raedecker niet alle lagen in zijn schilderijen even bewust heeft aangebracht. De gelaagdheid in zijn bloemstillevens daarentegen wel. Door deze schilderijen *kinky* titels te geven suggereert hij dat deze werken een hele andere betekenis hebben dan dat de toeschouwer op het eerste oog ziet.

---

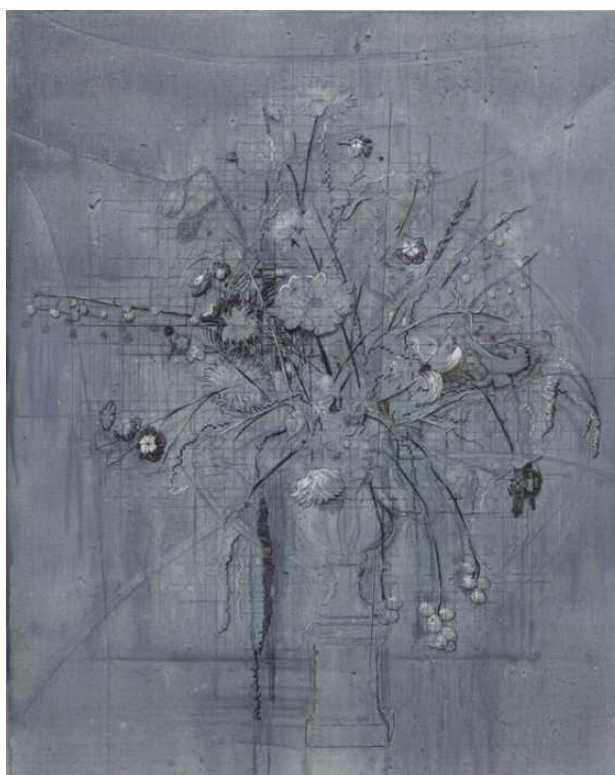
<sup>58</sup> Den Hartog Jager, 1999 (zie noot 18).

#### **4: OP WELKE MANIER IS DE GELAAGDHEID VAN RAEDECKERS WERK AANWEZIG IN ZIJN BLOEMSTILLEVENS?**

In de zes bloemstillevens die in dit hoofdstuk besproken zullen worden komt de gelaagdheid in Raedeckers werk het best naar voren. De bloemstillevens hebben titels als *Pornography*, *Prosthetics*, *Penetration*, *Exhibit*, *Corrupt* en *Voyeur*. Ze lijken zonder het zien van de titel onschuldige, brave schilderijen van boeketten. Alle lagen van Raedeckers schilderijen komen samen in de bloemstillevens die hij maakt. Niet alleen zijn er kunsthistorische verwijzingen in deze werken aanwezig, ook alle tegenstellingen die in zijn werk te vinden zijn komen in deze bloemstillevens samen.

##### **Gelaagdheid in de bloemstillevens**

Allereerst is in de bloemstillevens, of een aantal daarvan, de tegenstelling tussen *high-* en *low art* zeer duidelijk aanwezig. Raedecker speelt zelfs met de *low art* van het borduren door in het werk *Corrupt* uit 2009 (zie afbeelding 11) een borduurpatroon te schilderen en te borduren. Volgens Dominic van den Boogerd kan dit borduurpatroon tevens gezien worden als ‘een knipoog naar het modernistische grid’ van bijvoorbeeld Piet Mondriaan.<sup>59</sup>



**Afbeelding 11: Michael Raedecker, *Corrupt*, 2009.**

---

<sup>59</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.7.

Het werktempo, of het verschil tussen de snelheid van het borduren en die van het schilderen komt ook zeer goed naar voren in de bloemstillevens. Met vlugge penseelstreken geeft Raedecker de stelen van de bloemen en de achtergrond van het stilleven weer. De precisie waarmee Raedecker hierna deze bloemstelen en vooral de bloemblaadjes vol borduurde is verbluffend. Op afbeelding 1 is een detail van het schilderij *Corrupt* te zien waarop deze precisie duidelijk wordt, hetzelfde geldt voor afbeelding 13, waarop een detail van het schilderij *Penetration* uit 2009 te zien is. Ook hier heeft Raedecker de bloemblaadjes zeer zorgvuldig geborduurd. De zorgvuldigheid van het borduren staat in schril contrast met de vluchtigheid van Raedeckers penseelstreken. Net als vrijwel alle andere bloemstukken van Raedecker kenmerkt het werk zich door het kille kleurgebruik. Van een bloemstilleven verwacht je als toeschouwer niet dat het grauw is, je verwacht kleur en uitbundigheid zoals je gewend bent van de 17<sup>e</sup> eeuwse bloemstillevens. De simpele compositie, de enkele witte bloemen die wel iets weg hebben van het oer-Hollandse Fluitenkruid, is niet bepaald fleurig.



**Afbeelding 12: Michael Raedecker, *Penetration*, 2005.**



**Afbeelding 13: Michael Raedecker, *Penetration* (detail) 2005.**

Het verschil in werktempo van beide technieken sluit mooi aan bij de tegenstelling van het gecontroleerde borduren tegenover de toevalligheid van het schilderen. In de bloemstillevens is deze tegenstelling weliswaar niet zo duidelijk aanwezig als in bijvoorbeeld Raedeckers landschappen of interieurs. In de bloemstillevens lijkt de controle van het borduren namelijk meer aanwezig dan de



toevalligheid. Raedecker heeft niet met opzet verflokkers aangebracht zoals hij in zijn landschappen wel eens deed. De stillevens kenmerken zich juist eerder door de precisie van Raedeckers borduurwerk, de nauwkeurigheid waarmee hij de accenten van de bloemen versterkt dan de toevalligheid van zijn penseelstreken. De toevalligheid van het schilderen is in het geval van de bloemstillevens vooral te vinden in de grof geschilderde achtergronden. Het boeket in het schilderij *Exhibit* (zie afbeelding 14) uit 2007 lijkt niet te bestaan uit bloemen, zoals in de andere bloemstillevens van Raedecker, maar juist uit riet en grassoorten. Zoals later te lezen is komt het gevoel dat Dominic van den Boogerd beschrijft, dat Raedeckers bloemstilleven een tikje morbide zijn en doen denken aan afsterving, goed naar voren in dit werk.<sup>60</sup> De levendigheid die je van een boeket met bloemen verwacht is in dit schilderij afwezig. De statische, kille bos met gras en riet doet denken aan een vergaan boeket dat te lang op een kerkhof heeft gestaan. De hoge vaas, zo een als vaak naast grafstenen staat, werkt hieraan mee.



**Afbeelding 14: Michael Raedecker, *Exhibit*, 2007.**

Ook de tegenstelling van het abstracte, tegenover het figuratieve in Raedeckers werk komt naar voren in zijn bloemstillevens. Net als bij de tegenstelling van de controle van het borduren tegenover het toeval van het schilderen, is deze ook aanwezig in de bloemstillevens, al is deze minder duidelijk. In Raedeckers landschappen en historiestukken komt het abstracte beter naar voren dan in zijn

---

<sup>60</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.7.

bloemstillevens. Deze neigen toch meer naar de figuratieve kant. Ondanks dat deze tegenstelling in andere werken van Raedecker wellicht meer aanwezig is, worden ook bloemstillevens, wanneer je er dicht op gaat staan, abstract. Door de ontelbare kleine steekjes van de gekleurde garens krijgen ook deze stillevens een abstract karakter wanneer de toeschouwer van dichtbij kijkt. Dit is onder andere te zien in het schilderij *Penetration* (zie afbeelding 12).

Zoals al eerder gezegd zijn de titels van Raedeckers bloemstillevens in feite het toonbeeld van de tegenstellingen in Raedeckers schilderijen. Titels als *Pornography* en *Penetration* zorgen dat de toeschouwer heel anders naar de bloemstillevens gaat kijken. Zo verandert het eerst nog onschuldige bloemstukje *Penetration* (zie afbeelding 12) na het lezen van de titel ineens in een mannelijk geslachtsdeel. Nicola Donovan schrijft over dit schilderij: 'However, the skill and accomplishment of this image is undermined by the inept wordsmithing of its title, which renders it nothing but a botanical phallus, complete with climbing veins and a generous, be-flowered testicular bulge.' Ook stelt Donovan dat de titels van de bloemstillevens het onmogelijk maken voor de toeschouwer om een 'conversatie' aan te gaan met het schilderij. Door het lezen van de titel blijft er weinig ruimte voor speculatie aldus Donovan en wordt de toeschouwer als het ware gestuurd.<sup>61</sup> Ook het bloemstilleven *Pornography* (zie afbeelding 15) bekijk je als toeschouwer met andere ogen na het lezen van de titel. Met een beetje fantasie doen de stekelige takken die de tere witte bloemen omvatten ineens denken aan een man (de stekelige takken) en een vrouw (de witte bloem) tijdens een heftige vrijpartij. Zoals later ook duidelijk zal worden heeft Raedecker zeer bewust gekozen om zijn bloemstillevens heftige titels te geven. Tot slot is ook het werk *Voyeur* (zie afbeelding 16) een schilderij dat bij de eerste aanblik slechts een aantal onschuldige bloemen lijkt te verbeelden. In tegenstelling tot Raedeckers andere stillevens is dit werk geen gearrangeerd boeketje. De bloemen in dit schilderij lijken in de natuur, uit een steen of rots te groeien. De titel *Voyeur* maakt dat de rode bloemkelken ineens veranderen in ogen die je aankijken. Het schilderij krijgt iets stiekems en doet denken aan de letterlijke vertaling van het woord voyeur 'iemand die de neiging heeft om anderen, meestal geliefden, te bespioneren' kortom: een gluurder.<sup>62</sup>

---

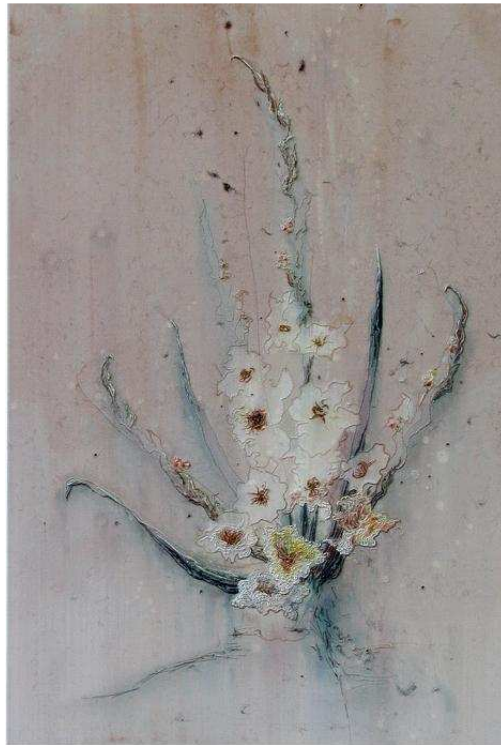
<sup>61</sup> Donovan, 2010 (zie noot 35). p.381.

<sup>62</sup> *Dikke van Dale Woordenboek Online* <<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/>>.





**Afbeelding 15: Michael Raedecker, *Pornography*, 2005.**



**Afbeelding 16: Michael Raedecker, *Voyeur*, 2007.**

De kunsthistorische verwijzingen in Raedeckers bloemstillevens zijn heel duidelijk aanwezig. Zelfs een leek zal bij het zien van deze schilderijen het verband zien tussen deze schilderijen en de 17e eeuwse bloemstillevens van meesters als Floris Verster, Ambrosius Bosschaert en Jan Brueghel de Oude. In het schilderij *Prosthetics* uit 2006, komt de decoratieve kwaliteit van het bloemstilleven aan de orde, het werk doet denken aan de decoratieve guirlandes die zowel in de schilderkunst als in de architectuur terug te vinden zijn. Dominic van den Boogerd stelt dat de bloemmotieven zijn ontleend

aan jezuïtische schilderijen. Ook dit schilderij omlijst een donkere leegte. Het verlegt de aandacht van het centrum naar de periferie en doet denken aan een rouwkrans.<sup>63</sup> De kunsthistorische connotatie is in dit bloemstilleven het meest aanwezig. De kunsthistorische connotatie in Raedeckers bloemstillevens is ook duidelijk aanwezig in het werk *Exhibit* (zie afbeelding 14). Het gigantische boeket lijkt qua omvang sprekend op de 17<sup>e</sup> eeuwse bloemstillevens. De fleurigheid is in dit werk echter ver te zoeken. Ook in dit schilderij is te zien dat Raedecker de achtergrond vrij snel geschilderd moet hebben. In tegenstelling tot de eerder besproken bloemstillevens, heeft Raedecker in dit schilderij ook de stelen van de grassoorten, met vlugge verfstreken aangebracht. De nauwkeurigheid waarmee hij deze achteraf heeft voorzien van borduurwerk is verbluffend.



**Afbeelding 17: Michael Raedecker, *Prosthetics*, 2006.**

Het vroegst bekende schilderij van een bloemstuk werd aan het einde van de 15<sup>e</sup> eeuw geschilderd door Hans Memling. Het is het eerste onafhankelijke bloemstuk, waarin het boeket het hoofdmotief vormt van het schilderij, eerder waren er al bloemvazen te zien als onderdeel van bijvoorbeeld een interieur. Ondanks dat Memling al in de 15<sup>e</sup> eeuw begon met het schilderen van bloemen, begonnen kunstenaars pas twee eeuwen later met enige regelmaat met het schilderen van bloemstillevens.<sup>64</sup> De bloemen die men schilderde hadden ieder een symbolische betekenis, zo stond de witte kleur van de lelie bijvoorbeeld voor zuiverheid.<sup>65</sup> Maar ook het aantal bloemblaadjes kon een betekenis hebben, bloemen met drie bladeren werden vaak afgebeeld omdat deze zouden verwijzen naar de

---

<sup>63</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.7.

<sup>64</sup> H. Devisscher e.a., 'Bloemen in de schilderkunst van de 16<sup>e</sup> tot de 20<sup>e</sup> eeuw' (1996), p.14.

<sup>65</sup> Devisscher, 1996 (zie noot 64) p.26.

Heilige Drievuldigheid: Vader, Zoon en de Heilige geest.<sup>66</sup> Tot slot werd de bloem, en dus ook het bloemstilleven in de algemene symboliek gezien als vanitassymbool: een verwijzing naar de vergankelijkheid.<sup>67</sup> Zoals we later in dit hoofdstuk kunnen lezen gaat Dominic van den Boogerd ook in Raedeckers schilderijen in op deze vergankelijkheid.

### **Raedecker over zijn bloemstillevens**

De keuze om van de filmische landschappen en interieurs over te stappen naar de 'tuttige' bloemstillevens is een hele verandering. In een interview met Marina de Vries in *De Volkskrant* zegt Raedecker het volgende over deze keuze: 'Ik was uitgekeken op het al te verhalende karakter van dat werk. Ik wilde onderzoeken of ik ook met banale, alledaagse en vertrouwde beelden een verhaal kan creëren, zoals de was aan de lijn en de bloem in de vaas'.<sup>68</sup> De keuze om bloemstillevens te schilderen heeft Raedecker dus heel bewust gemaakt. 'Daarbij staat een spannend beeld nog altijd voorop. De bloemstukken lijken alledaags, maar gaan ook over verval. Als je goed kijkt, staan die bloemen dood en gedesintegreerd in de vaas. Door dat tafereel ook nog eens te borduren, hoop ik dat het werk meerdere lagen krijgt.' Aldus Raedecker.<sup>69</sup> Hieruit blijkt weer dat Raedecker vooral met de lagen in zijn bloemstillevens heel bewust is bezig geweest. Over de keuze van de titels zegt Raedecker het volgende: 'De titels - penetration of prosthetics - zetten je op het verkeerde been, zorgen ervoor dat je opnieuw gaat kijken.'<sup>70</sup> En vooral dit laatste, zijn toeschouwers opnieuw willen laten kijken naar zijn schilderijen, is voor Raedecker erg belangrijk. Dit probeerde hij ook al eerder door mysterieuze, kille interieurs te schilderen. Zoals al eerder te lezen was houdt Raedecker er van om de toeschouwer te laten nadenken en zijn fantasie te laten gebruiken bij het kijken naar zijn werk, dit geldt ook voor Raedeckers bloemstillevens.

Dominic van den Boogerd ziet meer in Raedeckers bloemstukken dan alleen gesublimeerde seksualiteit. Volgens hem is er iets mis met de boeketten. 'De bloemen lijken de verspreiders van ziektes en infecties, alsof besmetting, rotting en afsterving al inherent zijn aan hun sensuele schoonheid. De suggestie van een geparfumeerde dood maakt Raedeckers bloemstukken morbide en een tikje pervers. Als symbolen van decadentie behoren ze tot dezelfde familie als bijvoorbeeld de donkere, mysterieuze bloemstillevens van de Leidse schilder Floris Verster uit het fin de siècle van de negentiende eeuw.'<sup>71</sup> Doordat Raedecker in zijn bloemstillevens hoofdzakelijk kiest voor kille kleuren, hebben de schilderijen niet zo'n fleurig karakter als bijvoorbeeld het werk *Vaas met bloemenboeket*

---

<sup>66</sup> Devisscher, 1996 (zie noot 64) p.14.

<sup>67</sup> Devisscher, 1996 (zie noot 64) p.28.

<sup>68</sup> De Vries, 2009 (zie noot 44).

<sup>69</sup> De Vries, 2009 (zie noot 44).

<sup>70</sup> De Vries, 2009 (zie noot 44).

<sup>71</sup> Van den Boogerd, 2009 (zie noot 16), p.7.

van Jan Brueghel de Oude (zie afbeelding 18). De sfeer in de bloemstillevens van Raedecker is geheel anders doordat hij heeft gekozen om alleen grijstinten en soms wat kleine gekleurde accenten te gebruiken.



**Afbeelding 18: Jan Brueghel de Oude, *Vaas met bloemenboeket*, 1603.**

Raedeckers bloemstillevens bevatten dus alle vormen van gelaagdheid die er in zijn werk te vinden zijn. Aan de hand van de bloemstillevens *Pornography*, *Prosthetics*, *Penetration*, *Exhibit*, *Corrupt* en *Voyeur* zijn deze lagen besproken.

De verschillende lagen in Raedeckers werk zoals de tegenstellingen tussen *high-* en *low art*, het verschil in tempo van het borduren en het schilderen, het abstracte en het figuratieve in Raedeckers schilderijen, de controle van het borduren tegenover het toeval van het schilderen, de heftige titels van de bloemstillevens en tot slot de kunsthistorische connotaties, maken dat de bloemstillevens het toonbeeld zijn van de gelaagdheid in Raedeckers werk.

## CONCLUSIE

Aan de hand van de vier deelvragen van deze scriptie heb ik geprobeerd de stelling te bevestigen: De complexe gelaagdheid in de bloemstillevens van Michael Raedecker is kenmerkend voor het unieke karakter van zijn werk. Door het beantwoorden van vier verschillende deelvragen kunnen we een aantal zaken concluderen en uiteindelijk de stelling bevestigen.

Allereerst kunnen we stellen dat Raedecker, mede door zijn affiniteit met textiel door zijn modeopleiding, er voor koos om te gaan borduren. De schilderkunst in de jaren '90 bevond zich in een dip, kunstenaars hadden het zwaar en zochten naar een manier om de schilderkunst weer nieuw leven in te blazen. Raedecker koos er voor om schilderen te combineren met borduren in zijn schilderijen en op deze manier blies hij niet alleen de schilderkunst nieuw leven in, ook onderscheidde hij zich al snel van andere kunstenaars van zijn generatie. Maar niet alleen door zijn werkwijze wist Raedecker, ook door diverse lagen in zijn schilderijen aan te brengen, wist hij zich te onderscheiden van kunstenaars van zijn generatie. Waar zijn werk nog qua inspiratiebron (beeldmateriaal uit oude kranten en tijdschriften) overeenkomst vertoont met dat van Marlene Dumas en zijn onderwerpen (kille sfeerloze interieurs) nog verwantschap lijken te hebben met de werken van Luc Tuymans, is de gelaagdheid in het werk van Raedecker geen gemeenschappelijke noemer. Er kan gesteld worden dat in de jaren '90 gelaagdheid niet kenmerkend was voor de schilderkunst van die tijd.

Raedeckers motieven voor het aanbrengen van de lagen in zijn werk zijn vrij duidelijk. Zo zegt hij in diverse interviews dat hij er van houdt om zijn schilderijen diffuus te maken. Hij bouwt zijn schilderijen bewust op uit verschillende lagen, net als 'filmmuziek'. Raedecker suggereert graag in zijn schilderijen, dit doet hij deels expres, maar volgens hem komt dit ook doordat hij 'niet duidelijker' kan zijn. Critici zien de gelaagdheid van Raedecker als een motief om zich te onderscheiden van de rest: als eigenzinnigheid van de kunstenaar. Rutger Pontzen denkt dat Raedecker door de gelaagdheid in zijn werk een manier heeft gevonden om te verbloemen dat hij eigenlijk maar een gewone 'naald- en draadkunstenaar' is. Zowel Raedecker zelf als verschillende kunstcritici zien de gelaagdheid in zijn werk op de eerste plaats als een manier om zich te onderscheiden van andere kunstenaars.

In Raedeckers schilderijen zijn diverse lagen te ontdekken. De materiële gelaagdheid, de manier waarop het garen op het doek ligt is het eerste wat je als toeschouwer ziet wanneer je naar een schilderij van Raedecker kijkt. Daarnaast is het opvallend dat alle thema's van zijn oeuvre overeenkomen met onderwerpen uit de kunstgeschiedenis: landschappen, interieurs, stillevens, historiekstukken, portretschilderkunst en natuurlijk bloemstillevens. Daarnaast zorgen ook

verschillende tegenstellingen voor extra dimensies in zijn werk. Zo is de combinatie van *high-* en *low art* in een schilderij erg opvallend. Het borduren dat over het algemeen gezien wordt als *low art*, door het decoratieve en huiselijke karakter van deze techniek, komt in Raedeckers werk samen met de *high art* van de schilderkunst. Een andere opvallende tegenstelling in Raedeckers werk is de snelheid waarmee de verfstreken in zijn schilderijen zijn aangebracht, deze staan lijnrecht tegenover de traagheid waarmee hij bepaalde aspecten van het werk accentueert door hier overheen te borduren. Het zowel abstracte als figuratieve karakter van Raedeckers schilderijen is ook opvallend. Waar zijn schilderijen van ver af soms wel haast een foto lijken, worden ze naarmate je als toeschouwer dichterbij komt steeds abstracter. De minutieus aangebrachte steken van de garens doen denken aan de *drippings* van Jackson Pollock. Ook de controle van het borduren tegenover het toeval waarmee Raedecker zijn verf op het doek aanbrengt is een opvallende tegenstelling. Waar hij in een paar tellen klaar is met het schilderen, doet hij uren over het borduren.

Tot slot is de gelaagdheid in de bloemstillevens *Pornography, Prosthetics, Penetration, Corrupt, Exhibit en Voyeur* besproken. De bovengenoemde lagen komen allemaal naar voren in de bloemstillevens van Raedecker. Hij voegt hier nog één opvallende tegenstelling aan toe: de titel. Door deze op het oog brave schilderijen heftige titels te geven, geeft hij de toeschouwer een heel ander referentiekader. Het eerst nog zo braaf ogende bloemstillevens verandert na het lezen van de titel al vrij snel in een erotische scène of geslachtsdeel.

De stelling dat de complexe gelaagdheid in de bloemstillevens van Michael Raedecker kenmerkend is voor het unieke karakter van zijn werk is bevestigd. Deze bloemstillevens kunnen eigenlijk gezien worden als het toonbeeld zijn van de gelaagdheid in Raedeckers schilderijen. Alle lagen die hij in zijn werk aanbrengt zijn hierin aanwezig.

## BIBLIOGRAFIE

- Baars, W., 'Geborduurde badlakens, en dan?', *Vrij Nederland* 4 juli 2009, onpagineerd.
- Boogerd, van den D., 'De geparfumeerde dood' *Tentoonstellingscatalogus Line Up*, Den Haag 2009, pp. 5-9.
- Donovan, N., 'Exhibition review Michael Raedecker', *Textile Volume* 8 2010, pp. 378-383.
- Devisscher, H. e.a., *Bloemen in de schilderkunst van de 16<sup>e</sup> tot de 20<sup>e</sup> eeuw*, Brussel 1996, pp. 14-28.
- Den Hartog Jager, H., *Haai op sterk water*, Amsterdam 2008, pp. 11-12.
- Den Hartog Jager, H., *Verf, Hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk*, Amsterdam 2004, pp. 162-175.
- Den Hartog Jager, H., 'Schilderkunst past bij de snelle tijd', *NRC Handelsblad* 12 november 1999.
- Heezen, H., 'De geheugenkamers van Michael Raedecker', *Metropolis M* juni 1994, onpagineerd.
- Hoptman, L. e.a., 'Gesprek Raedecker en Hoptman 13 maart 2009' *Tentoonstellingscatalogus Line up*, Den Haag 2009, onpagineerd.
- Keijzer, K., 'Spelen met visuele bibliotheek', *Het Parool* 15 juni 2009
- Knol, K., 'Michael Raedecker, ruimte voor de eigen fantasie', *Den Haag Centraal* 24 juli 2009.
- Pontzen, R., 'Halverwege doek en handdoek', *De Volkskrant* 31 juli 2009.
- Smallenburg, S., 'Borduren in betongrijs; borduurschilderijen van Michael Raedecker in het GEM', *NRC Handelsblad* 10 juli 2009.
- Simons, R., 'Het spel van Raedecker', *Kunstbeeld* juli/augustus 2009, pp. 43-47.
- Steevensz, B., 'Andere stiksels', *Metropolism M* februari/maart 1998, pp. 24-27.
- Stokvis, W., en Zijlmans, K., *Vrij Spel, Nederlandse kunst 1970-1990*, Amsterdam 1993, pp. 35-54.
- Tilroe, A., 'Schilderen als tijdverdrijf. Michael Raedecker genomineerd voor de Turner Prize', *NRC Handelsblad* 10 juli 2009.
- Vries, M., 'Ik zoek de grens van de voorstelling', *De Volkskrant* 13 juli 2009.
- Wintgens, D., 'De kunst van het borduren', *Kunstbeeld* 19 november 1995, pp. 28-29.
- Uitnodiging expositie Line up in het GEM in Den Haag, 11 juli – 1 november 2009.
- Woordenboek Van Dale Online <<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/>> (20 mei 2011).

## AFBEELDINGEN

**Afb.1:** Michael Raedecker, *Corrupt*, 2009, Acrylverf en garen op canvas, 162 x 130 cm, Barneveld, Collectie de Heus. Foto: <<http://passagenproject.com/blog/2009/07/16/boeiende-borduur-schilderkunst-van-michael-raedecker/>>.

**Afb.2:** Michael Raedecker, *Therapy*, 2005, Acrylverf en garen op canvas, 63 x 75 cm, Plaats onbekend, Privé Collectie. Foto: <[http://www.flickr.com/photos/de\\_buurman/3721693056/](http://www.flickr.com/photos/de_buurman/3721693056/)>.

**Afb.3:** Michael Raedecker, *Reflex*, 2003, Acrylverf en garen op canvas, 190 x 300 cm, Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag . Foto: <[http://passagenproject.com/michael\\_raedecker\\_kunst\\_art\\_embroidery\\_stickerei\\_borduurkunst.html](http://passagenproject.com/michael_raedecker_kunst_art_embroidery_stickerei_borduurkunst.html)>.

**Afb.4:** Michael Raedecker, *Dim*, 2001, Acrylverf en garen op canvas, 71,12 x 78,74 cm, Plaats onbekend, Michael Raedecker. Foto: <<http://inksie.com/journal/michael-raeacker/>>.

**Afb.5:** Michael Raedecker, *Penetration*, 2005, Acrylverf en garen op canvas, 98 x 62 cm, Plaats onbekend, Michael Raedecker. Foto: <<http://passagenproject.com/blog/2009/07/16/boeiende-borduur-schilderkunst-van-michael-raedecker/>>.

**Afb.6:** Hercules Seghers, *Rivierdal met huizen*, ca. 1623-1631, Olieverf op doek, 70 x 86,6 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen. Foto: <<http://maxwellsebastian.blogspot.com/2008/07/hercules-pietersz-seghers.html>>.

**Afb.7:** Michael Raedecker, *Mirage*, 1999, Acrylverf en garen op canvas, 178 x 356 cm, Liverpool, Walker Art Gallery. Foto: Tentoonstellingscatalogus Extract, Van Abbemuseum Eindhoven.

**Afb.8:** Zie afbeelding 2.

**Afb.9:** Michael Raedecker, *Insignificance*, 2007, Acrylverf en garen op canvas, 4 delen: 230, 5 x 102.5 x 4.5 cm, Plaats onbekend, Eigenaar onbekend. Foto: <<http://www.theapproach.co.uk/artists/raedecker/5>>.

**Afb.10:** Michael Raedecker, *Tronie no. 7*, 1999, Acrylverf en garen op canvas, 66,5 x 59 cm, Londen, The Approach. Foto: Tentoonstellingscatalogus Extract, Van Abbemuseum Eindhoven.

**Afb.11:** Zie afb. 1.

**Afb.12:** Zie afb. 5.



**Afb.13:** Zie afb. 5.

**Afb.14:** Michael Raedecker, *Exhibit*, 2007, Acrylverf en garen op canvas, 160 x 128 cm, Plaats onbekend, Privé Collectie. Foto: <[http://www.terminartors.com/artworkprofile/Raedecker\\_Michael-exhibit](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Raedecker_Michael-exhibit)>.

**Afb.15:** Michael Raedecker, *Pornography*, 2005, Acrylverf en garen op canvas, 95 x 140 cm, Plaats onbekend, Eigenaar onbekend. Foto: <<http://www.hauserwirth.com/artists/24/michael-raedecker/images-clips/25/>>.

**Afb.16:** Michael Raedecker, *Voyeur*, 2007, Acrylverf en garen op canvas, 104 x 70.5 cm, Plaats onbekend, Privé Collectie. Foto: <[http://www.terminartors.com/artworkprofile/Raedecker\\_Michael-voyeur](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Raedecker_Michael-voyeur)>.

**Afb.17:** Michael Raedecker, *Prosthetics*, 2006, Acrylverf en garen op canvas, 165 x 250 cm, Zürich, Collectie Hauser & Wirth. Foto: <<http://www.hauserwirth.com/artists/24/michael-raedecker/images-clips/27/>>.

**Afb.18:** Jan Brueghel de Oude, *Vaas met bloemenboeket*, 1603, Olieverf op paneel, 101 x 76 cm, München, Alte Pinakothek. Foto: <[http://nl.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Brueghel\\_de\\_Oude](http://nl.wikipedia.org/wiki/Jan_Brueghel_de_Oude)>.