

VU Research Portal

Leven als een kunstenaar

Kisters, A.C.

2010

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Kisters, A. C. (2010). *Leven als een kunstenaar: Invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon*. Eigen Beheer.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

Inleiding

Kunsthistorici hechten er veel belang aan om vast te stellen wie de persoon achter het kunstwerk is. Kennis van het leven van een kunstenaar kan inzicht geven in diens opleiding en ontwikkeling, in opdrachtsituaties of artistieke invloeden en daardoor de onderwerpkeuze of de stijl van een kunstwerk verduidelijken. Wanneer een schilderij aan een beroemde meester kan worden toegeschreven, heeft dit direct invloed op de marktwaarde en de publieke waardering ervan. Daarnaast is het leven van de kunstenaar als tekstueel model dominant aanwezig in het kunsthistorisch discours; zowel de monografie als de oevrecatalogus neemt het leven van de kunstenaar als leidraad.¹

Een versterkte interesse in kunstenaarslevens ontstaat wanneer er iets bijzonders aan de hand is: ziekte, tragische dood, een bijzondere relatie (zoals bij kunstenaarsectparen) of een bepaalde etnische of culturele identiteit. Tijdens het onderzoek dat ik in 1999/2000 deed voor mijn doctoraalscriptie over de autobiografie en het autobiografische in de oeuvres van de Nieuw-Zeelandse schrijfster Janet Frame en de Mexicaanse kunstenaar Frida Kahlo, viel het me op dat het werk van beide vrouwen door publiek, kritiek en wetenschap nooit helemaal los van hun leven wordt gezien.² In het geval van Frame, die jaren in een psychiatrische inrichting doorbracht, wordt in de interpretatie van haar fictie vrijwel altijd een verband met haar eigen situatie gelegd. Door het schrijven van haar autobiografie in de jaren tachtig nam zij de beeldvorming omtrent haar persoon in eigen hand en probeerde ze het imago van de gestoorde schrijfster te vervangen door de mythe van haar aangeboren schrijverschap. Het oeuvre van Kahlo, dat voor een groot deel uit zelfportretten bestaat, wordt vrij algemeen uitgelegd als een geschilderde autobiografie. Kahlo had als gevolg van een ernstig busongeluk zwaar letsel aan haar rug. De vele korsetten die ze moest dragen en de operaties die ze onderging verbeeldde ze in sommige zelfportretten. Haar huwelijk met de Mexicaanse schilder – en notoire schuinsmarcheerder – Diego Rivera vormt daarnaast een extra aanleiding voor het publiek gefascineerd te zijn door haar leven. Desondanks kan Kahlo's oeuvre niet zonder meer als een autobiografie worden bestempeld, zoals ik in mijn scriptie heb proberen aan te tonen.

Overdadige aandacht voor het privéleven van een kunstenaar leidt de aandacht weg van het werk. Zo speelde de tentoonstelling *Liefde! Kunst! Passie!* (Gemeentemuseum Den Haag, 2009), waarin werk van 17 beroemde kunstenaarsectparen werd gepresenteerd, nadrukkelijk in op de biografische behoefte van het publiek.³ Meer nog dan hun kunst, stond hun leven centraal. Er werd slechts beperkt ingegaan op de artistieke kruisbestuiving tussen de partners en de veranderende positie van de vrouwelijke kunstenaar in de negentiende en twintigste eeuw. Verreweg de meeste aandacht ging uit naar de onstuimige persoonlijke relaties tussen kunstenaars als Camille Claudel en Auguste Rodin, Lee Krasner en Jackson Pollock en Niki de Saint Phalle en Jean Tinguely.

Biografische gegevens worden vaak gebruikt om iemand in een bepaalde context te plaatsen, wat kan leiden tot stereotiepe beeldvorming. Veel kunstenaars krijgen een bepaalde identiteit opgedrongen, gerelateerd aan hun leven of persoonlijkheid, die de interpretatie van hun werk voor een groot deel bepaalt. Het werk van Georgia O'Keeffe bijvoorbeeld werd al vroeg verbonden aan haar

¹ Op de preoccupatie van de kunstgeschiedenis met het individu van de kunstenaar werd door kunsthistorica Griselda Pollock ingegaan in het essay 'Artists mythologies and media genius, madness and art history' in Philip Hayward (red.), *Picture This: Media Representations of Visual Art & Artists*, London 1988, pp. 75-113, p. 77. Dit essay werd eerder gepubliceerd in *Screen* 21 (1980) 3, pp. 57-96.

² Ongepubliceerde doctoraalscriptie van Sandra Kisters, *Het scheppen van de mythe*, Vrije Universiteit Amsterdam 2000.

³ De tentoonstelling was vóór Den Haag te zien in Keulen. Er verschenen twee publicaties: Barbara Schaefer en Andreas Blühm (red.), *Künstlerpaare: Liebe, Kunst & Leidenschaft*, Ostfildern 2008, tent. cat. Wallraf-Richartz-Museum en Saskia Bekke-Proost en Else Hofland (red.), *Liefde! Kunst! Passie! Kunstenaarsectparen*, Den Haag 2009, tent. cat. Gemeentemuseum Den Haag. Op de tentoonstelling was alleen werk van heteroparen te zien, in de catalogus van Schaefer en Blum (red.) vormt het duo Gilbert en George het enige homoseksuele paar.

seksualiteit; een uitleg waarin zij zich absoluut niet kon vinden. Wanneer een kunstenaar wordt geconfronteerd met een biografische beeldvorming die hem niet bevalt, kan hij zich van commentaar onthouden, maar hij kan zich ook actief met de beeldvorming gaan bemoeien. Sommigen bespelen zelfs heel bewust de nieuwsgierigheid van het publiek, zoals recentelijk de kunstenaar Banksy, wiens beroemdheid is gebaseerd op het mysterie rond zijn identiteit.⁴ Banksy is een pseudoniem; slechts een paar mensen weten wie hij werkelijk is. Geïntrigeerd door de geheimzinnigheid en de controverses rond het werk van deze voormalige straatkunstenaar, stonden duizenden bezoekers urenlang in de rij voor zijn solotentoonstelling *Banksy versus the Bristol Museum* (2009).

Dit proefschrift is geen pleidooi voor een opwaardering van de biografische benadering, maar een analyse daarvan. De vraag die centraal staat is door wie, met welk middel en, indien traceerbaar, met welk doel de biografische beeldvorming van kunstenaars in de negentiende en twintigste eeuw wordt beïnvloed. Biografische beeldvorming ontstaat wanneer door de kunstenaar zelf of door anderen verbanden worden gesuggereerd tussen leven en werk. Aan deze beeldvorming kunnen allerlei personen bijdragen, zoals nabestaanden, kunsthistorici, kunstcritici, fotografen of filmmakers. Het publieke imago van de kunstenaar en een biografische interpretatie van zijn werk spelen een aanzienlijke rol in een artistieke loopbaan. Vandaar de vraag of de kunstenaar in staat is de biografische beeldvorming blijvend, ook na zijn dood, te beïnvloeden; of is hij overgeleverd aan de interpretaties van anderen?

Bij het bestuderen van zoveel verschillende invloeden op de biografische beeldvorming komt bijna automatisch het door Pierre Bourdieu geformuleerde concept van het 'Field of Cultural Production' in beeld. De Franse socioloog pleitte voor het betrekken van het gehele veld van de culturele productie bij het analyseren van kunst en literatuur.⁵ Bourdieu argumenteert dat niet alleen de kunstenaar zijn werk legitimeert, maar dat zijn autoriteit is opgebouwd in relatie tot andere personen, instituten en kunstenaars:

'For the author, the critic, the art dealer, the publisher or the theatre manager, the only legitimate accumulation consists in making a name for oneself, a known, recognized name, a capital of consecration implying a power to consecrate objects (with a trademark or signature) to persons (with an exhibition, etc.) and therefore to give value, and to appropriate the profits from this operation.'⁶

Bourdieu spreekt van de zogenaamde 'charismatische' ideologie, die volgens hem de basis vormt voor het *geloof* in de waarde van kunstwerken. Deze richt zich op de maker, maar reputaties worden gemaakt door een hele verzameling van persoonlijkheden in de kunstwereld. Dit noemt hij de 'Circle of Belief'.⁷ Naast de criticus en de kunsthandelaar dragen de kunsthistoricus, de uitgever, de conservator of museumdirecteur, collega-kunstenaars, maar bijvoorbeeld ook biografen, filmmakers en fotografen bij aan de vestiging van een reputatie. Een solotentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York of het Centre Pompidou in Parijs werkt tenslotte zeer statusverhogend, evenals het gefotografeerd worden door een gerenommeerde fotograaf in opdracht van een tijdschrift met een groot publieksbereik, zoals *Life of Vogue*.

⁴ Zie 'Banksy versus the Bristol Museum', <http://www.banksy.co.uk/index2.html>, geraadpleegd d.d. 15 augustus 2009.

⁵ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge 1993, p. 37. Het hoofdstuk 'The Field of Cultural Production, or: The Economic World reversed', verscheen eerder in *Poetics* 12 (1983) 4-5, pp. 311-356.

⁶ Bourdieu 1993, Hoofdstuk 2, 'The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods', pp. 74-111, p. 75. Dit hoofdstuk verscheen oorspronkelijk als 'La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques', in *Actes de la recherche en science sociale*, 13 (februari 1977), pp. 3-43.

⁷ Bourdieu 1993, pp. 75-79.

Maar wat is nu eigenlijk biografische beeldvorming? Beeldvorming betekent ‘het laten ontstaan van een idee, een indruk’. Het is een mentaal proces; een wisselwerking tussen mentale beelden die in de hoofden van mensen ontstaan en materiële beelden in de werkelijkheid om ons heen.⁸ Het ontstane beeld kan bijzonder hardnekkig zijn. Cultuurwetenschappers Anneke Smelik, Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer merken in *Effectief Beeldvormen* (1999) op dat er tot nu toe weinig aandacht is geweest voor de materiële kant van beeldvorming; de teksten en beelden die bijdragen aan de beeldvorming die ontstaat bij lezers en kijkers.⁹ De visuele en tekstuele middelen die worden ingezet om de beeldvorming (in de culturele sector) te sturen, vullen die leemte in; deze middelen vormen nu juist de kern van mijn onderzoek.¹⁰

De biografische beeldvorming wordt gekoppeld aan het imago, het beeld van de kunstenaar in de publieke opinie. De toevoeging ‘biografische’ impliceert dat het leven van een kunstenaar wordt betrokken bij de interpretatie van zijn werk. Een kunstenaar is niet alleen een publieke, maar ook een private persoon. De ene kunstenaar zal proberen zijn privéleven zoveel mogelijk af te schermen, zoals de Surinaams-Nederlandse kunstenaar Stanley Brouwn die al sinds het einde van de jaren zestig toestemming weigert voor het reproduceren van foto’s van zichzelf en zijn werk of het publiceren van biografische gegevens, de ander is hierover veel opener. De Britse kunstenares Tracey Emin bijvoorbeeld maakt haar leven juist tot het belangrijkste onderwerp van haar oeuvre – al zijn er vragen te stellen over de authenticiteit van de autobiografische elementen in haar werk.

Onder kunstenaar wordt in dit onderzoek de beeldend kunstenaar verstaan, met de nadruk op schilders en beeldhouwers. Een onderzoek naar invloeden op de biografische beeldvorming in de kunsten zou veel breder kunnen worden uitgevoerd, door bijvoorbeeld ook componisten en schrijvers te behandelen. Bij hen worden leven en werk eveneens regelmatig aan elkaar gekoppeld. Bovendien is het in de literatuurgeschiedenis net als in de kunstgeschiedenis gebruikelijk om de geschiedenis te zien als een opeenvolging van grote namen. Door me te concentreren op beeldend kunstenaars kan ik de middelen die worden ingezet grondig behandelen. Overigens wordt de kunstenaar in het vervolg vanwege de leesbaarheid aangeduid als *hij*, hetgeen moet worden opgevat als *hij/zij*.

Dit proefschrift bestaat uit drie delen: *Het verleidelijke leven*, *Het representatieve leven* en *Het kunstenaarsleven*. In het eerste deel *Het verleidelijke leven* zal in vier hoofdstukken een historisch en theoretisch kader voor de biografische beeldvorming worden geschetst. Het eerste hoofdstuk *De kunstenaarscultus* gaat over het belang dat publiek, kritiek en wetenschap hechten aan de identiteit van de kunstenaar en zijn bedoelingen. Deze visie heeft, zoals algemeen wordt aanvaard, zijn oorsprong in de geniecultus die tegen het einde van de achttiende eeuw opkwam in Europa. De kunstenaarscultus werd volgens de Zwitserse kunsthistoricus Oskar Bätschmann veroorzaakt door de veranderde positie van de kunstenaar in die tijd, namelijk van hof- en staatskunstenaar naar tentoonstellingskunstenaar.¹¹ Hierdoor werd de kunstenaar afhankelijk van de opkomende kunstkritiek en de kunsthandel, waardoor hij meer dan voorheen zich in de markt moest positioneren en zich moest presenteren aan het publiek. De kunstenaar kan hiervoor gebruik maken van nieuwe media als kranten en tijdschriften, fotografie

⁸ Anneke Smelik, Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer, *Effectief beeldvormen: Theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen*, Assen 1999, p. 5.

⁹ Smelik, Buikema en Meijer bespreken de beeldvorming van wetenschappelijk personeel op de universiteit, van diversiteit in gemeentelijke voorlichting, de beeldvorming van mannen en vrouwen op de Nederlandse televisie, van ministers in de geschreven pers en etnomarketing.

¹⁰ Op het gebied van marketingcommunicatie voor bedrijven en instellingen is al wel onderzoek verricht naar de ‘imago-instrumenten’ die kunnen worden ingezet, zoals reclame, adverteren en een zogenaamde *corporate story*, om de beeldvorming bij het publiek te sturen.

¹¹ Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World: A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne 1997, pp. 9-10.

en film. Een sterk aansprekend imago draagt bij aan een succesvolle carrière. Aan het eind van dit hoofdstuk zal daarom worden ingegaan op het fenomeen van de kunstenaar als publieke figuur, waarbij het aspect van bekendheid of *celebrity* aan bod zal komen.

In het tweede hoofdstuk *Kunstenaarsbiografieën* wordt de opkomst en ontwikkeling van de kunstenaarsbiografie geschetst, beginnend met klassieke teksten van Duris van Samos en Plinius de Oudere. Het is belangrijk om in te gaan op de biografische traditie in de kunsten, omdat deze onverminderd aanwezig is in de moderne kunstgeschiedenis. Giorgio Vasari's *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550/1568) wordt doorgaans beschouwd als de eerste kunsthistorische tekst, ofschoon Vasari diverse voorlopers had. Zijn levensbeschrijvingen van Renaissancekunstenaars worden tot op de dag van vandaag geraadpleegd door kunsthistorici. Er zal worden ingegaan op de retorische strategie die Vasari hanteerde voor de *Vite*, omdat deze van grote invloed is geweest op latere biografische teksten. Vervolgens zal aandacht worden besteed aan de genres die uit de verzameling van kunstenaarsbiografieën voortvloeiden, zoals het kunstenaarslexicon, de catalogue raisonné, de monografie en de individuele kunstenaarsbiografie.

In het derde hoofdstuk *Kunstenaarstopoi* worden mythen en legenden – of liever gezegd 'biografische formulae' of kunstenaarstopoi – besproken aan de hand van twee bekende en nog steeds belangwekkende studies: *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch* van Ernst Kris en Otto Kurz (1934) en *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A documented history from Antiquity to the French Revolution* van Rudolf en Margot Wittkower (1963). Hoewel de auteurs zich voornamelijk concentreren op voorbeelden uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw blijken de kunstenaarstopoi ook daarna hun invloed te hebben gehouden. Vervolgens zal dieper worden ingegaan op enkele stereotiepe noties over kunstenaars die vanaf de late achttiende eeuw tot op heden een stempel hebben gedrukt op de biografische beeldvorming: de kunstenaar als bohémien en de kunstenaar die wordt verscheurd tussen genialiteit en waanzin. Hoewel dit, evenals de relatie tussen de opkomst van het individu en de kunstgeschiedenis, onderwerpen zijn waarover al uitputtend is geschreven, verdienen ze binnen dit onderzoek toch aandacht. Een laatste aspect dat in dit hoofdstuk wordt bestudeerd is het imago van de fictieve kunstenaar in literatuur, theater en film.

Hoofdstuk vier *De biografische benadering* bevat een analyse van theorieën over auteurschap en auteursintentie. Het probleem van auteursintentie zal in dit proefschrift op twee manieren aan bod komen. Enerzijds zoekt de buitenwacht een verklaring voor het werk in het leven van de maker en anderzijds is er de maker die de beeldvorming over zijn persoon of de interpretatie van zijn werk (bewust) probeert te beïnvloeden. Er zal worden ingegaan op de biografische benadering in de kunstgeschiedenis in de twintigste eeuw. Het is een feit dat het moderne institutionele kunstsysteem nog steeds is gemodelleerd rondom de individuele kunstenaar. Het biografische model (het leven van de kunstenaar als uitgangspunt voor kunsthistorische teksten, solo- en overzichtstentoonstellingen en het hanteren van [auto]biografische teksten als bron) blijkt diep in het kunsthistorisch discours te zijn verankerd, ondanks pogingen het naar de periferie te verbannen. In dit verband komt ook de bekende discussie omtrent de dood van de auteur ter sprake, die binnen de literatuurwetenschappen is gevoerd. Deze kan worden gerelateerd aan de neiging om de kunstgeschiedenis te zien als een opeenvolging van eigennamen of *proper names*.

Het tweede deel van het proefschrift, *Het representatieve leven*, is gewijd aan de manier waarop de biografische beeldvorming kan worden beïnvloed. In hoofdstuk vijf zal aan de hand van een korte theoretische reflectie op het onderscheid tussen woord en beeld als invloedsmiddel op de beeldvorming, het methodologisch raamwerk worden geïntroduceerd. In deze introductie wordt onder meer ingegaan op W.J.T. Mitchells opvattingen over de *pictorial* en de *linguistic turn* en Hayden Whites begrippen

van *historiophoty* versus *historiography*. Het methodologisch raamwerk is gebaseerd op de tekstuele en visuele middelen die de kunstenaar of een ander kan inzetten om de beeldvorming te beïnvloeden. Er zijn twee begrippen die als rode draden door het raamwerk zijn geweven. Enerzijds zijn dit topoi en stereotiepe noties over kunstenaars, anderzijds het begrip *sturing*. Dit laatste zal breed worden opgevat: het kan manipulatie van de biografische beeldvorming inhouden, bijvoorbeeld door doelbewust een bepaald imago te introduceren. Dit kan door de kunstenaar zelf worden bereikt, maar ook door een andere partij, zoals een kunsthandelaar die zijn connecties in de kunstkritiek inzet. Sturing kan echter ook medewerking, dan wel tegenwerking of censuur betekenen bij de totstandkoming van beeldvorming over de kunstenaar: bijvoorbeeld wanneer de kunstenaar (of diens nabestaanden) geen (of juist wel) toestemming geeft om correspondentie in te zien voor een te schrijven biografie. De vraag met welk doel de kunstenaar en anderen de beeldvorming zouden willen beïnvloeden, komt eveneens aan bod.

In de hoofdstukken zes en zeven worden de visuele en tekstuele middelen apart toegelicht. In hoofdstuk zes wordt de invloed van anderen op de biografische beeldvorming beschreven. Onder de noemer van tekstuele middelen zullen kunstkritiek, interviews, kunstwetenschappelijke publicaties en geredigeerde uitgaven van dagboeken en correspondentie, de necrologie en de biografie worden behandeld, en onder visuele middelen het portret, de cartoon of spotprent, fotografie, documentaires en de zogenaamde *biopic* of biografische speelfilm. Bovendien wordt ingegaan op de betrouwbaarheid van deze middelen. Hoofdstuk zeven handelt over de invloed van de kunstenaar op de biografische beeldvorming. De kunstenaar heeft andere visuele en tekstuele middelen tot zijn beschikking dan een buitenstaander. Het dagboek, brieven, de autobiografie, de kunstenaarstekst, het testament en archiefvorming vallen onder de tekstuele middelen, terwijl het huis van de kunstenaar, zijn atelier, een naar hem vernoemd museum of mausoleum, zijn kleding, maar ook eventuele zelfportretten tot de visuele middelen worden gerekend.

Het kunstenaarsleven is de titel van het derde deel van het proefschrift, een verwijzing naar de vroege verzamelingen kunstenaarsbiografieën. In dit deel wordt aan de hand van casestudies het methodologisch kader van het proefschrift getoetst. De casussen waarvoor in dit onderzoek gekozen is zijn: Auguste Rodin (1840-1917), Georgia O'Keeffe (1887-1986) en Francis Bacon (1909-1992). Wanneer een dermate breed terrein van de kunstgeschiedenis wordt onderzocht, is het moeilijk de keuze van de casussen te verantwoorden. Waarom slechts drie, en waarom deze kunstenaars en niet drie anderen? Waarom maar één vrouw en twee mannen? Waarom één beeldhouwer en twee schilders? Uiteraard zouden ook andere kunstenaars kunnen worden gekozen waarmee het raamwerk even goed onderzocht kan worden. Aanvankelijk is zelfs de mogelijkheid opgehouden voor vele korte voorbeelden. Uiteindelijk is voor slechts drie kunstenaars gekozen, omdat de afzonderlijke casussen daardoor diepgaander geanalyseerd konden worden dan bij het bespreken van een groot aantal kunstenaars.

De keuze van de drie casussen is gebaseerd op een aantal criteria: geografische spreiding, grote bekendheid, afgeronde levens, een rijkdom aan door de kunstenaars en anderen ingezette visuele en tekstuele middelen en het bestrijken van de behandelde periode van halverwege de negentiende tot het einde van de twintigste eeuw. De belangrijkste afweging vormen de tekstuele en visuele middelen die de kunstenaar en andere partijen hebben ingezet. Iedere casus heeft een ander zwaartepunt, maar gezamenlijk worden vrijwel alle in deel twee beschreven middelen geanalyseerd. Het doel is om aan de hand van de casussen algemene factoren te definiëren die invloed hebben op de biografische beeldvorming van de kunstenaar en de implicaties daarvan voor de waardering van de kunstenaar, zijn oeuvre en het verloop van zijn carrière. Bij de casus van Rodin staat de realisatie van Musée Rodin en

het tot museum geworden kunstenaarshuis in Meudon centraal. Wat hem verder tot een boeiend onderwerp maakt, is dat de opkomst van fotografie en film parallel loopt aan zijn loopbaan als beeldhouwer en dat hij die middelen zeer bewust heeft ingezet. Rodin ging zorgvuldig om met zijn professionele relaties en was direct betrokken bij verschillende teksten die over zijn werk werden geschreven. De enorme hoeveelheid foto's die van O'Keeffe zijn gemaakt vormden een belangrijke aanleiding om haar als casus op te nemen, evenals de suggestieve interpretaties door de kunstkritiek van haar werk. De invloed van echtgenoot, kunsthandelaar en fotograaf Alfred Stieglitz was in dit verband uitermate belangrijk. O'Keeffe schreef een autobiografie en hield zich tegen het eind van haar leven bezig met het postuum openstellen van haar woonhuis in Abiquiu voor publiek, alsmede de realisatie van een monografisch museum. Bacon tenslotte vormt een interessante casus, omdat hij bijzonder veel werd geïnterviewd, wat zowel op schrift als op film is vastgelegd. Zijn verschijning is door een keur van fotografen op de gevoelige plaat vastgelegd en hij had een sterk sturende rol in de manier waarop zijn werk werd geïnterpreteerd. Daarbij speelde zijn atelier een belangrijke rol in de beeldvorming.

Wat de drie kunstenaars gemeenschappelijk hebben en waarin ze met elkaar vergeleken kunnen worden, is het fenomeen van het kunstenaarshuis en het monografische museum. Zowel van Rodin als van O'Keeffe werd een woonhuis postuum toegankelijk voor het publiek en van zowel Bacon als O'Keeffe is een atelier openbaar gemaakt. Daarnaast zijn aan O'Keeffe en aan Rodin monografische musea gewijd in respectievelijk Santa Fe en Parijs.¹² Van alledrie de kunstenaars bestaan gedramatiseerde verfilmingen van hun leven. O'Keeffes relatie met Stieglitz vormde het uitgangspunt voor maar liefst twee films: een aflevering van de televisieserie *American Playhouse* getiteld *A Marriage: Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz* (1991) en recentelijk de televisiefilm *Georgia O'Keeffe* (2009) van Bob Balaban, Rodin figureert prominent in de biografische film *Camille Claudel* (1988) van Bruno Nuytten en Bacon is het belangrijkste personage in de biopic *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998) van John Maybury.

Rodin, O'Keeffe en Bacon zijn bekend bij een groot publiek. Het onderzoeken van minder bekende kunstenaars of kunstenaars die bewust de openbaarheid vermijden zou tot interessante inzichten kunnen leiden, maar onvoldoende materiaal opleveren om alle in het tweede deel gedefinieerde middelen te kunnen behandelen. Kunstenaars die naast beroemd ook nog eens verregaand gemythologiseerd of biografisch geïnterpreteerd zijn, zoals Vincent van Gogh en Pablo Picasso, zijn niet als casus gekozen, omdat een onderzoek naar hun biografische beeldvorming een proefschrift 'an sich' zou vergen. Over O'Keeffe bestaan overigens ook meer analyses met betrekking tot haar leven dan ik aanvankelijk had vermoed. Het nadeel van de keuze voor drie bekende kunstenaars is de overweldigende hoeveelheid vakliteratuur die reeds is verschenen. Hierdoor is het moeilijker om nieuwe feiten te achterhalen dan bij kunstenaars waar nog weinig onderzoek naar is gedaan. Een groot aanbod aan vakliteratuur heeft ook voordelen: veel correspondentie van de betreffende kunstenaars is al onderzocht en gepubliceerd, er zijn meestal diverse biografieën beschikbaar en er is soms al een catalogue raisonné. Roem is daarnaast een wezenlijk aandachtspunt in dit onderzoek. Bekendheid en biografische interpretaties blijken nauw met elkaar verbonden te zijn. Hoe bekender de kunstenaar, des te meer biografieën over hem worden geschreven en des te groter is de nieuwsgierigheid van het publiek naar zijn leven.

Door te kiezen voor overleden kunstenaars, werd het mogelijk te onderzoeken of de beeldvorming postuum ingrijpend is veranderd. Diverse visuele en tekstuele middelen die in hoofdstuk zes en zeven worden besproken zijn tijdens het leven voorbereid, maar worden pas postuum

¹² Naast het Parijse museum is er overigens ook nog een Rodin Museum in Philadelphia <http://www.rodinmuseum.org/> en een Rodinafdeling inclusief beeldentuin van het Cantor Arts Center in Stanford, <http://museum.stanford.edu/view/rodin.html>.

Inleiding

gerealiseerd, zoals het openbaar maken van het huis van O’Keeffe in Abiquiu, New Mexico, of de reconstructie van Bacons atelier in Dublin. Een gevolg van deze keuze is de onmogelijkheid de kunstenaars persoonlijk te interviewen, wat gezien de vraag naar de invloeden op de biografische beeldvorming waarschijnlijk een voordeel is, omdat het mijn objectiviteit had kunnen aantasten. Er is voor gekozen weinig interviews af te nemen met directe nabestaanden of belanghebbenden, omdat deze mogelijk zelf de beeldvorming van de kunstenaar willen beïnvloeden.

Samen bestrijken de drie kunstenaars een grote periode, van halverwege de negentiende eeuw tot het einde van de twintigste eeuw. Deze periode werd gekenmerkt door een enorme toename van moderne media, die niet alleen de verspreiding van reproducties van kunstwerken en publicaties over de kunstenaar en diens oeuvre, maar ook fotografische of filmische portretten van de kunstenaar onder een groot publiek mogelijk maakten.

Onderzoek naar de biografische beeldvorming van kunstenaars is van belang omdat kennis over het leven van de kunstenaar altijd een grote of kleine rol speelt in de interpretatie van het werk. Het onderwerp staat de laatste jaren prominent op de internationale agenda. In 1993 organiseerde Matthias Waschek in het Musée du Louvre een symposium getiteld *Les ‘vies’ d’artistes*, waarin de invloed van Vasari’s *Vite* op de kunstgeschiedenis centraal stond en aandacht werd geschonken aan het probleem van de vermenging van feit en fictie in biografische en historische teksten. Het onderzoeksjaar 2002/2003 van het Getty Research Institute in Los Angeles had als thema de rol van biografie in de kunstgeschiedenis en werd gevolgd door de publicatie *The Life & The Work: Art and Biography*, onder redactie van Charles G. Salas (2007) met teksten van vooraanstaande wetenschappers als Rosalind Krauss en Paul Smith. In 2009 werd aan de Universität Bern in samenwerking met de Carl von Ossietzky Universität Oldenburg en het Zwitserse Literaturarchiv een symposium georganiseerd getiteld *Anekdote-Biographie-Kanon. Zur Geschichtschreibung in den schönen Künsten*. In hetzelfde jaar organiseerde het Courtauld Institute of Art in Londen een symposium over *Artists’ Writings*, waarin niet alleen het probleem van intentie en autoriteit in teksten van kunstenaars aan bod kwam, maar ook kunstenaarsbrieven, autobiografieën en kunstenaarsromans werden besproken. Ook verschenen diverse publicaties die verwant zijn aan de vraagstelling van dit proefschrift, zoals: *Inventing the Modern Artist: Art & Culture in Gilded Age America* (1996) door Sarah Burns, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept* (1997), van Catherine Soussloff, *The Artist in the Modern World* (1997) van Oskar Bätschmann, *The Victorian Artist: Artists’ Lifewritings in Britain ca 1870-1910* (2003) van Julie Codell en *De mythe van het kunstenaarschap* (2008) van Camiel van Winkel.

Het doel van dit proefschrift is het verschaffen van inzicht in de complexe problematiek van de biografische beeldvorming van moderne kunstenaars. Hoewel er al enkele uitgebreide studies naar kunstenaarsmythen, het fenomeen van kunstenaarshuizen en –ateliers en de historiografie van de kunsten bestaan, is er nog geen studie verschenen waarin al deze elementen in samenhang met elkaar worden bestudeerd, toegespitst op moderne kunstenaars. Dit onderzoek is een poging om juist het geheel van visuele en tekstuele middelen te onderzoeken die tezamen de beeldvorming van moderne kunstenaars bepalen. Sommige elementen zijn overigens nog maar beperkt bestudeerd. Zo bestaan er geen zelfstandige publicaties over kunstenaarsautobiografieën of documentaires en biografische speelfilms over kunstenaars. De biografische benadering is weliswaar door kunst- en literatuurwetenschappers gekritiseerd, maar er is weinig onderzoek gedaan naar de problematiek van het verbinden van leven en werk bij specifieke kunstenaars. *Leven als een kunstenaar* biedt toekomstige onderzoekers een model om andere casussen te bestuderen op het gebied van biografische benaderingen, kunstenaarsreputaties en imagoconstructies. En tenslotte dwingt dit proefschrift de

Inleiding

kunsthistoricus zich te realiseren dat ook hij niet onbevangen is als het gaat om de beeldvorming van zijn onderwerp.

Conclusie

Als er iets blijkt uit het voorafgaande, dan is het wel dat moderne kunstenaars zich ervan bewust zijn dat ze voor een succesvolle loopbaan als kunstenaar een publiek imago nodig hebben en dat ze daarop invloed kunnen uitoefenen. Rodin, O’Keeffe en Bacon werden alle drie tijdens hun leven beroemd, konden van hun kunst leven en waren heel zichtbaar in de pers. Hun roem is deels te danken aan hun duidelijke imago’s. De pers houdt immers van symbolen voor ‘typische’ kunstenaars of auteurs, die het publiek snel kan oppikken, zoals criticus Richard Schickel opmerkte.¹³ Rodin werd van de drie kunstenaars waarschijnlijk het sterkst beïnvloed door de negentiende-eeuwse kunstenaarscultus en de problematiek van de nieuwe marktafhankelijke positie van de kunstenaar en hij cultiveerde het imago van het miskende genie. Door het conflict rondom *L’Âge d’airain* uit te vechten en het naderhand steeds opnieuw aan te halen tegen critici, voedde hij dit beeld. In het geval van O’Keeffe wist Stieglitz maar al te goed dat hij aandacht voor haar werk kon krijgen door de nadruk te leggen op de vrouwelijke seksualiteit. Het imago dat O’Keeffe daar, aanvankelijk in samenwerking met Stieglitz, tegenover plaatste – namelijk dat van de pionier in de Amerikaanse kunst – was al even helder en sloot aan bij het streven van de Amerikanen naar een eigen identiteit, los van Europa. Bacon tenslotte paste door zijn gok- en drinkgedrag en homoseksualiteit, het vernietigen van zijn schilderijen en zijn schijnbare desinteresse in materieel bezit, naadloos in het beeld van de bohémien.

Het lijkt misschien alsof de kunstenaars heel uitgekookt met hun imago’s omgingen, maar het was een proces dat zich geleidelijk ontwikkelde en bovendien was het vaak een reactie op reeds ontstane beeldvorming. Voor Rodin, O’Keeffe en Bacon was het beeldend werk het uitgangspunt. Het plezier in en de fascinatie voor het vak stonden voorop. Pas later kwam de bewustwording van de macht van de kunstkritiek en het effect van foto’s van de kunstenaar en de daaruit voortvloeiende biografische beeldvorming. Ze werden als het ware gedwongen een positie in te nemen, tenminste, als ze enige zeggenschap wilden hebben over hoe hun werk werd geïnterpreteerd. Rodin kreeg pas na verloop van tijd door dat het belangrijk was goede relaties met critici te onderhouden, omdat ze konden helpen zijn standpunten te verdedigen tegenover negatieve kritieken. O’Keeffe werd zich pas werkelijk bewust van het effect van de foto’s die Stieglitz van haar maakte op de beeldvorming ná de tentoonstelling in de Anderson Galleries in 1921. Ze vertrouwde in eerste instantie op de contacten die Stieglitz had met critici en museumdirecteuren en –conservatoren. Pas nadat er interpretaties kwamen waarin ze zich niet herkende, ging ze zich zelf met de beeldvorming bemoeien. Bacon op zijn beurt moest lang wachten voordat hij succes had met zijn werk, maar hij had wel al vroeg veel vrienden en kennissen in de kunstwereld. Hierdoor wist hij hoeveel effect goede en negatieve kritieken konden hebben. Toch zou het nog jaren duren voordat hij grote zeggenschap kreeg over bijvoorbeeld een tentoonstellingscatalogus.

Opvallend is dat bij alle drie de kunstenaars leven en werk nauw met elkaar verbonden zijn. Zo benadrukte Rodin onophoudelijk zijn geloof in een leven van hard werken en stond zijn privéleven duidelijk in dienst van zijn werk. Zijn partner Rose Beuret was aanvankelijk zijn model en atelierassistent, affaires had hij voornamelijk met modellen of kunstenaressen en uiteindelijk woonde hij in Meudon temidden van zijn werk, zijn ateliers en zijn museum. O’Keeffe zocht inspiratie in de plaatsen waar ze woonde of de reizen die ze maakte. Bij haar bepaalde het werk de manier waarop ze leefde en ze trouwde met haar ontdekker en kunsthandelaar. Bacon op zijn beurt verwerkte thema’s uit zijn leven in zijn werk, door het gokken te koppelen aan zijn werkwijze en vrienden en geliefden als modellen te gebruiken. Bij alle drie de kunstenaars is dan ook sprake van een publiek dat door hun kunst, maar vooral ook door hun leven en hun persoonlijkheid gefascineerd is.

¹³ Schickel 2000, p. 54.

Conclusie

Een gevolg van de versmelting van leven en werk is dat er snel biografische verbanden worden gelegd. Deze verbanden hebben, zoals in hoofdstuk vier werd beschreven, meestal betrekking op het aan de hand van een kunstwerk identificeren van personen, het leggen van een link met bepaalde gebeurtenissen of het toekennen van expressieclaims. Zoals werd betoogd, heeft het publiek echter voorkennis nodig van het leven van de kunstenaar om dit soort verbanden te kunnen leggen; ze zijn meestal niet af te leiden uit het werk zelf. De verbanden tussen O'Keeffes seksualiteit en haar abstracte tekeningen bijvoorbeeld zouden niet worden gelegd zonder de wetenschap dat het om een vrouw gaat.

Daarnaast hebben publiek, kritiek en wetenschap eerder oog voor mogelijke biografische verbanden wanneer er iets bijzonders aan de hand is. O'Keeffe en Stieglitz waren net als Claudel en Rodin een kunstenaarspaar met grote onderlinge leeftijdsverschillen en (aanvankelijk) ongelijke machtsverhoudingen, verder bleef O'Keeffe kinderloos en had Stieglitz een relatie met een andere vrouw. De relatie tussen Rodin en Claudel was ongelukkig en Claudel werd zelfs waanzinnig. In het geval van Bacon leverde zijn homoseksualiteit hem conflicten op met zijn vader en hij had een destructieve relatie met Lacy. Bovendien werd hij kort voor de opening van twee belangrijke solotentoonstellingen, die in de Tate in Londen in 1962 en in het Grand Palais in Parijs in 1971 geconfronteerd met respectievelijk de dood van Lacy en de zelfmoord van Dyer. Het werk van kunstenaars met een minder kleurrijke persoonlijkheid of een saai leven zal minder snel biografisch worden uitgelegd. Een belangrijk punt dat door literatuurwetenschapper Sem Dresden werd gemaakt, is dat er eerder sprake is van een twee- dan van een eenrichtingsverkeer. Niet alleen het leven beïnvloedt namelijk het werk, maar vaker nog beïnvloedt het werk juist het leven.¹⁴ O'Keeffe ging in de eerste plaats naar New Mexico omdat ze was uitgekeken op de omgeving rond Lake George als inspiratiebron voor haar schilderijen en Rodin woonde meerdere jaren in Brussel omdat hij daar werk kon krijgen bij Carrier-Belleuse.

Een andere stimulerende factor voor het leggen van verbanden tussen leven en werk is de aanwezigheid van kunstenaarstopoi of stereotiepe opvattingen in de beeldvorming over kunstenaars. Niet alleen biografen maken er gebruik van, zoals Ludovici die beschrijft hoe Rodin zo kon opgaan in zijn werk dat hij alles om zich heen vergat; ook de kunstenaars zelf vertellen graag dit soort anekdotes. Zowel Rodin (de in olie gebakken mannetjes van deeg) als O'Keeffe (de extreem vroege herinnering aan een quilt) vertelde anekdotes uit de vroege kindertijd die moesten illustreren dat ze geboren kunstenaars waren. Door gebeurtenissen waaraan zij achteraf betekenis toekennen steeds weer te herhalen, zoals het moment van *egogenesis* voor Bacon toen hij 1944 aanwees als het jaar waarin hij zijn eigen stijl vond, delen zij hun leven voor biografen en kunsthistorici alvast in duidelijke periodes in. Wanneer de kunstenaar zelf zulke anekdotes vertelt of een dergelijk imago uitdraagt, speelt het principe van de *enacted biography* een rol; het zich spiegelen aan de opvattingen die zij hebben over het ware kunstenaarschap. De inzet van kunstenaarstopoi en bepaalde stereotypen heeft een legitimerende functie: ze dienen om het publiek (en de kunstenaar zelf) ervan te overtuigen dat het om een échte kunstenaar gaat.

Hoe vergaand de buitenwacht leven en werk aan elkaar koppelt hangt samenvattend dus samen met een aantal factoren: kennis van het leven van de kunstenaar bij het publiek (door biografieën, autobiografieën, interviews, biografische speelfilms, enzovoorts), de beschikbaarheid van autobiografische bronnen van de kunstenaar (zoals brieven, dagboeken en zelfportretten), een tragische of anderszins opmerkelijke levensloop, gebeurtenissen die overeenkomsten vertonen met kunstenaarstopoi en de bekendheid van de kunstenaar. Hoe groter zijn roem, hoe meer gegevens over de kunstenaar bekend zijn en des te meer biografische interpretaties van zijn oeuvre worden gegeven.

¹⁴ Dresden 1987, pp. 176-177.

Conclusie

In de casussen heb ik steeds besproken wie een tekstueel of visueel middel inzetten en met welk mogelijk doel. Net zo min als er gesteld kan worden dat het woord of het beeld de meeste invloed heeft op de beeldvorming, kan een conclusie getrokken worden over welk middel de meeste invloed heeft. Bovendien bestaat er een voortdurende wisselwerking tussen de visuele en tekstuele middelen die verschillende mensen inzetten: een bepaald imago wordt bijvoorbeeld geïntroduceerd in de kunstkritiek en vervolgens herhaald in fotografie, monografieën of cartoons. Wat wel kan worden opgemerkt is dat de hoeveelheid middelen toeneemt in verhouding tot de beroemdheid van de kunstenaar. Over zowel Rodin, O'Keeffe als Bacon zijn talloze biografieën, monografieën, catalogi en brievenedities verschenen, ze werden eindeloos gefotografeerd en hun levens werden verfilmd. De stroom van middelen gaat door na hun dood, waardoor de vraag rijst of de invloed die zij tijdens hun leven hadden op de beeldvorming postuum voortduurt; of zijn ze na de dood overgeleverd aan de interpretaties van anderen?

Om met de invloed die ze tijdens hun levens uitoefenden te beginnen: die is vele malen groter dan ik had verwacht. Met de voorbeelden van Frame en Kahlo in mijn achterhoofd vermoedde ik dat het nog niet zo eenvoudig zou zijn om de beeldvorming te sturen. Uit de casussen blijkt echter dat O'Keeffe en Bacon en wellicht in iets mindere mate Rodin, de touwtjes strak in handen hadden. Ze bouwden een succesvolle carrière op met belangrijke contacten in de museale wereld, de kunstmarkt en de kunstkritiek, ze kozen zorgvuldig aan welke projecten ze wel en geen medewerking verleenden, gaven interviews, lieten zich fotograferen (maar zowel Bacon als O'Keeffe weigerde zich aan het werk te laten vastleggen), eisten redactierecht, enzovoorts. Zoals bij de meeste kunstenaars het geval is, reageerden zij op reeds ontstane beeldvorming: Rodin op de opvatting dat hij afgietsels zou maken naar levend model, O'Keeffe op de seksuele uitleg van haar abstracte werk en Bacon op het benadrukken van zijn achtergrond als interieurontwerper en de mening dat hij een volgeling was van andere kunstenaars, zoals Picasso.

De reden om de biografische beeldvorming te willen beïnvloeden varieert bij de casussen van het streven naar erkenning (Rodin), een imago dat het werk ondersteunt (Bacon) tot de correctie van een reeds bestaand imago door de introductie van een nieuw imago (O'Keeffe). Na verloop van tijd kan een kunstenaar anders gaan denken over zijn imago. Zo werkte O'Keeffe in eerste instantie mee aan het imago dat Stieglitz uitdroeg en begon ze zich daar pas later tegen te verzetten. Hoewel ze er van af wilde, zette het haar werk op de kaart en vormde het de basis voor een lange en succesvolle loopbaan als schilder. De verstarde beeldvorming had echter wel invloed op de ontwikkeling van haar oeuvre, want om suggestieve interpretaties te ontwijken begon ze meer figuratief werk te maken, al liet ze de abstractie nooit helemaal los. Overigens zijn kunstenaars niet altijd bewust bezig met het effect dat een middel zal hebben op de beeldvorming; soms komen ze er pas later achter dat dit heeft geleid tot een bepaald imago.

Hoewel de kunstenaars bijzonder veel invloed hadden op de beeldvorming is absolute controle onmogelijk. Rodin kreeg bijvoorbeeld al tijdens zijn leven kritiek op zijn vroege imago van eenvoudig werkman die in alle stilte werkt in zijn atelier. De werkelijkheid van zijn druk bezochte en goed lopende atelier aan de Rue de l'Université was namelijk anders. En hoewel Bacon alsmaar benadrukte dat zijn schilderijen niet narratief of illustratief waren, is de verwijzing naar de zelfmoord van Dyer in enkele triptieken moeilijk te negeren. Desondanks hadden de kunstenaars veel zeggenschap over de manier waarop hun werk werd geïnterpreteerd en lukte het hen om de beeldvorming te sturen, zij het met een kanttekening. Wanneer anderen biografische verbanden leggen die lijken op stereotiepe opvattingen over kunstenaars, is dit vaak lastig te veranderen. O'Keeffe wist weliswaar een succesvol

Conclusie

imago van pionierkunstenaar te creëren, het stereotiepe beeld van de vrouwelijke kunstenaar kon zij niet definitief van zich afschudden.

Wanneer we de casussen bestuderen, valt op dat de kunstenaars niet alleen zelf middelen hebben ingezet, maar dat zij nog sterker de middelen van anderen hebben gestuurd. Rodin sprak regelmatig met critici in zijn ateliers over zijn werk, verleende zijn medewerking aan tal van (biografische) publicaties en had een aantal vaste pleitbezorgers in binnen- en buitenland, onder wie William Ernest Henley, Octave Mirbeau, Gustave Geffroy en natuurlijk Judith Cladel, die namens hem vochten voor erkenning van zijn werk, zijn reputatie en zijn museum. Rodin zorgde ervoor dat hij inzage had in de teksten die over hem gepubliceerd werden, maar hij liet de auteurs redelijk vrij. Hij stuurde het werk van fotografen die zijn werk vastlegden en hij koos zorgvuldig door wie hij zich liet fotograferen.

O’Keeffe had eerst Stieglitz en later assistenten als Doris Bry en Juan Hamilton om haar belangen te behartigen en de beeldvorming namens en in samenwerking met haar te bewaken. Zelf was O’Keeffe sterk sturend in de manier waarop ze zich liet fotograferen – door kleding en locatie – alsmede door de manier waarop ze in interviews in haar kenmerkende, licht ironische taalgebruik steevast dezelfde anekdotes vertelde. Deze anekdotes maken van haar leven een aaneenschakeling van belangrijke, aan haar kunst gerelateerde, momenten; zoals de keuze om in 1915 abstracte houtskooltekeningen te gaan maken of de keuze om vanaf 1929 de zomers in New Mexico door te brengen. Tegen het einde van haar leven schreef ze de autobiografische monografie *Georgia O’Keeffe* en werkte ze mee aan een aantal projecten, zoals de documentaire van Perry Miller Adato, waarvan ze hoopte dat het ‘definitieve’ versies van haar leven en werk zouden worden.

Bacon tenslotte, gebruikte maar enkele middelen om de beeldvorming direct mee te beïnvloeden; het belangrijkste was zijn atelier. Volgens sommigen was het een bewuste constructie, geïnspireerd op voorbeelden van illustere voorgangers als Picasso en Giacometti, die hij niet alleen gebruikte om ideeën voor zijn schilderijen te genereren, maar daarnaast weloverwogen inzette in de beeldvorming door zich er te laten filmen, fotograferen en interviewen. Ook Bacon had een aantal vaste vertegenwoordigers die de biografische beeldvorming hielpen sturen in de personen van Erica Brausen, later Valerie Beston en natuurlijk David Sylvester. Bacon was welbespraakt en het lukte hem door middel van een vast arsenaal aan uitdrukkingen critici en schrijvers zijn eigen opvattingen over zijn werk te laten uitdragen, zoals de ontkenning van narrativiteit. In de loop van zijn leven werd Bacon steeds invloedrijker in de redactie van teksten, het tegenhouden van publicaties en de invulling van tentoonstellingscatalogi, zoals de catalogus van het tweede Tate-retrospectief in 1985.

Maar hoe is het gesteld met de invloed van de kunstenaars op de biografische beeldvorming na hun dood? Van alle drie zijn (overwegend postuum) biografieën verschenen, geschreven door mensen die hen goed hebben gekend. Vooral O’Keeffe en Bacon hadden grote moeite zich in deze verhalen te herkennen en hielden de publicaties tijdens hun leven tegen. De biografieën hebben veel invloed op de beeldvorming. Cladels biografie van Rodin is nog steeds een standaardwerk, ook al hebben andere biografen meer en beter onderzoek verricht. De mythen die zij over Rodin de wereld in hielp, schemeren nog steeds door in de beeldvorming. Over O’Keeffe is na haar dood een aantal biografieën verschenen waarin de biograaf elke keer een mythe uit een voorafgaande biografie probeert te corrigeren. Over Bacon verschenen kort na zijn dood twee biografieën geschreven door vrienden: *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon* van Daniel Farson en *Anatomy of an Enigma* van Michael Peppiatt. De grootste verschuiving in de beeldvorming van Bacon werd echter bewerkstelligd door de voorstudies en notities die in zijn atelier en elders opdoken, aangezien hij altijd categorisch had ontkend tekeningen te maken.

Conclusie

Naast de biografische teksten – de biografische films nog daargelaten – zijn er postuum ook meer op het oeuvre gerichte initiatieven. Rodin, O’Keeffe en Bacon kregen ieder een museum en daaraan gerelateerde onderzoekscentra en archieven die zich inzetten voor wetenschappelijk onderzoek naar hun werk; respectievelijk het Musée Rodin, de Georgia O’Keeffe Foundation en het Georgia O’Keeffe Museum en Research Center en het Francis Bacon Studio Project, dat nauw is gelieerd aan de Francis Bacon Estate. Aan deze instituten is een aantal wetenschappers verbonden die autoriteiten zijn geworden over deze kunstenaars, zoals Hélène Pinet, Barbara Buhler Lynes en Martin Harrison. Ze zijn als het ware de opvolgers van de persoonlijke assistenten van de kunstenaar, in de zin dat ze het oeuvre op de eerste plaats zetten en de beeldvorming van de kunstenaar bewaken.

Bij de drie kunstenaars speelden de huizen en de ateliers al tijdens het leven een belangrijke rol in de beeldvorming. Dit is niet altijd het geval bij moderne kunstenaars en hoewel ik de casussen er niet op heb uitgekozen, vullen ze elkaar wat dit betreft goed aan. Het monografische Musée Rodin in Parijs toont de loopbaan van een eenvoudige *ornemaniste* die *statuaire* werd, terwijl Meudon een pelgrimstocht is naar zijn voormalige woning, zijn graf en zijn gipsenbeelden-museum. Het sluit aan bij de negentiende-eeuwse traditie om grote voorgangers te eren met mausoleum- of geboortehuis-musea die tevens glorie verleenden aan de geboortestad of woonplaats – zoals het Thorvaldsen Museum in Kopenhagen – , maar het symboliseert, door de heftige strijd die voor de realisatie ervan werd gevoerd, tevens de overgang naar monografische musea voor moderne kunstenaars die moesten vechten om hun bestaansrecht. Het tegenstrijdige in Rodins imago – van *grand maître* en miskend genie – wordt door de discussie over zijn museum onderstreept.

O’Keeffe was allang een gevestigd kunstenaar toen het idee ontstond voor een persoonlijk museum en het openbaar maken van haar woning in Abiquiu. Beide werden pas postuum gerealiseerd, maar ze ondersteunen wel degelijk het door O’Keeffe zelf gepromote beeld van haar leven en kunstenaarschap. Doordat de staat van het atelier is gebleven zoals het in de jaren tachtig was, is er niet langer een werkplaats te zien die inzicht biedt in haar werkproces. Overigens liet O’Keeffe zelf het werkproces ook uitdrukkelijk buiten beeld; het gaat in Abiquiu en Ghost Ranch vooral om de indruk die het landschap op de bezoeker maakt. Het was haar inspiratiebron en onderwerp; men is er in *O’Keeffe Country*.

De verhuizing van Bacons atelier van Londen naar Dublin heeft tot veel discussie geleid. Het artificiële karakter van het museale atelier werpt de vraag op of het bezichtigen ervan werkelijk inzicht biedt in zijn werkwijze. Dit zal eerder worden bereikt door het raadplegen van de database van het Francis Bacon Studio Project. De postume analyse van zijn beeldarchief en de ontsluiting van materiaal dat hij zelf zorgvuldig op de achtergrond hield, botst met de manier waarop Bacon de beeldvorming van zijn scheppingsproces stuurde. Het is zeer de vraag of hij het eens was geweest met het tentoonstellen van dit materiaal uit zijn atelier en het tot in detail uitpluizen van alle bronnen voor zijn schilderijen. Desondanks onderstreept de manier waarop het atelier in de Dublin City Gallery The Hugh Lane wordt tentoongesteld wèl het belang ervan voor zijn imago en de interpretatie van zijn werk.

De postume beeldvorming kan in eerste instantie nog vrij direct door de kunstenaar worden bepaald, bijvoorbeeld wanneer er nog vrienden en familie in leven zijn die zijn visie helpen uitdragen of die toestemming moeten geven voor reproducties. De kunstenaar zelf kan gedurende enkele decennia invloed blijven uitoefenen door restricties op te leggen aan het gebruik van archiefmateriaal. Pas wanneer alle erven zijn overleden en het auteursrecht is verlopen – doorgaans 70 jaar na het overlijden van de kunstenaar – kan er vrij over het materiaal worden beschikt. Bacon daarentegen nam er, ondanks zijn controlezucht tijdens zijn leven, niets over op in zijn testament. Sinds zijn dood en niet lang daarna die van John Edwards, staat het de Bacon Estate vrij wat ze met het materiaal doet.

Conclusie

Hedendaagse kunstenaars lijken nadrukkelijk met het onderzoeken van de eigen culturele of etnische identiteit bezig te zijn of gebruiken zichzelf als onderwerp in hun kunst, zoals Sophie Calle. Zij beschikken over nog meer invloedsmiddelen dan kunstenaars uit de negentiende en twintigste eeuw; zoals het internet en digitale communicatiemiddelen als e-mail en twitter. Daar staat tegenover dat andere middelen hierdoor minder worden gebruikt, zoals brieven. Een middel als het weblog vervangt gedeeltelijk het dagboek; al is een weblog uitdrukkelijk bedoeld voor een publiek, terwijl een dagboek dat doorgaans niet is. De omgang van hedendaagse kunstenaars met de biografische beeldvorming zou in een apart onderzoek bestudeerd moeten worden. Een nadeel van de concentratie op hedendaagse kunstenaars is echter dat ze nog leven, waardoor niet kan worden vastgesteld wat postuum met de biografische beeldvorming gebeurt.

Het sturen van de beeldvorming is iets dat langzaam groeit. Slechts een enkeling is aan het begin van de carrière al bewust bezig met het cultiveren van een bepaald imago, meestal reageren moderne kunstenaars op reeds ontstane en hardnekkige beeldvorming. Aangezien het institutionele kunstsysteem is gebaseerd op personen, op namen, kan een kunstenaar er niet omheen dat hij een publiek imago nodig heeft. Zeker wanneer hij beroemd wordt, kan dit een zekere druk met zich meebrengen, evenals ongewenst bezoek of een vergrote interesse van het publiek in zijn leven. Hoewel de biografische benadering van het werk door publiek, kritiek en wetenschap soms heel dwingend kan zijn, staat een kunstenaar niet machteloos. Hij beschikt over een groot aantal visuele en tekstuele middelen die hij kan inzetten, maar het zal zelden lukken een bestaand imago, zeker wanneer dit overeenkomt met stereotiepe opvattingen over kunstenaars, werkelijk te doen vergeten. Een sterk, nieuw imago dat consequent wordt uitgedragen en naast een stereotiep imago kan bestaan, heeft meer kans van slagen.

De aanpak die het meest logisch lijkt om een biografische benadering van het eigen oeuvre te vermijden is zo min mogelijk gegevens openbaar maken, geen interviews te geven, zich niet te laten fotograferen, geen brieven te bewaren en weinig te schrijven. Ondanks deze voorzorgsmaatregelen kan een kunstenaar toch een bepaalde identiteit krijgen opgedrongen die verbonden wordt aan zijn werk. We zagen dit bij O'Keeffe, maar het speelt zeker ook bij culturele identiteit en etniciteit. De Pakistaanse kunstenaar Rasheed Araeen bijvoorbeeld, die sinds jaar en dag werkzaam is in Londen, verzette zich er al vanaf de jaren zestig tegen dat zijn minimalistische werk werd geïnterpreteerd vanuit zijn Pakistaanse achtergrond; zo werd het herhalen van patronen in zijn abstracte sculpturen gekoppeld aan islamitische architecturale en decoratieve motieven.¹⁵ Een soortgelijk probleem signaleerde een aantal Indonesische kunstenaars wier werk steevast als 'Indonesisch' of 'exotisch' werd bestempeld.¹⁶ Voor dit soort interpretaties hoeft het publiek in principe alleen maar te weten wat het land van herkomst is van een kunstenaar. Een kunstenaar die dit wil bestrijden zal zich moeten mengen in het debat. Hij kan meer grip krijgen op het eigen publieke imago naarmate hij juist meer middelen inzet; bijvoorbeeld door naast het geven van interviews en zich te laten fotograferen en filmen ook een autobiografie of kunstenaarsteksten te schrijven. De uitleg van de kunstenaar heeft immers nog steeds geldigheid; ondanks de subjectiviteit van zijn visie en ondanks pogingen de auteursintentie te negeren. Hier is echter sprake van een interessante paradox: het inzetten van meer middelen betekent meer invloed op de biografische beeldvorming, maar ook meer aanleiding tot biografische interpretaties van het oeuvre.

¹⁵ Michael Corris, 'Rasheed Araeen', *Artforum*, maart 1995.

¹⁶ Graham Birtwistle, 'Whatever Happened to Primitivism? A Case Study in the Cultural Politics of Art History and Intellectual History', in L. Zuidervaart and H. Luttikhuisen (red.), *The Arts, Community and Cultural Democracy*, London 2000, pp. 201-213, pp. 204-205.