

ENCYCLOPEDIA VAN FICTIEVE KUNSTENAARS

KOEN
BRAMS

1. *De Encyclopedie van fictieve kunstenaars* is het resultaat van een idee – één idee, om heel precies te zijn. Dat idee is: maak met alles van wat je in een roman (of een toneelstuk of eender welke vorm van ‘fictie’) aantreft over een ‘fictieve kunstenaar’ een levensbeschrijving van deze ‘fictieve kunstenaar’. Het is een bijzonder eenvoudig idee. Waar is het vandaan gekomen? Ergens in 1998 – ik was op dat moment hoofdredacteur van het Belgische kunsttijdschrift *De Witte Raaf* – las ik de tekst *The End* van de Nederlandse kunsthistoricus Carel Blotkamp. In deze tekst wijdt Blotkamp uit over het ‘laatste kunstwerk’, en deze omschrijving moet niet metaforisch worden begrepen, maar letterlijk: het laatste kunstwerk voordat de kunstenaar – vrijwillig of onvrijwillig – stopt met het maken van kunst. Blotkamp begint zijn tekst evenwel niet met het laatste werk van een ‘echte’ kunstenaar, maar met dat van een ‘fictieve’ kunstenaar: Gilbert Jonas, een door Albert Camus in ‘het leven’ geroepen personage. Hij schrijft: “In zo’n vijftienveertig bladzijden schetst Camus de hele carrière van een schilder, de goedmoedige Gilbert Jonas: zijn opkomst en groeiende succes, met alle druk van de commercie en van de voortdurende aanwezigheid van een schare bewonderende leerlingen, vleierende critici en gretige verzamelaars, en zijn neergang, als nieuwe kunststromingen de aandacht opeisen en zijn werk steeds minder wordt geapprecieerd”. Ik denk dat dit het zinnetje is geweest dat mij het idee heeft geleverd om een encyclopedie van fictieve kunstenaars samen te stellen. De vraag die het zinnetje van Blotkamp bij mij oproep, was de volgende: is het mogelijk om die carrière van Jonas met meer precisie in kaart te brengen? Welke invloeden heeft hij ondergaan? Met wie is hij omgegaan? Welke poëtica ligt aan zijn oeuvre ten grondslag? *De Encyclopedie van fictieve kunstenaars* wil op deze vragen ‘feitelijke’ antwoorden geven. De *Encyclopedie* bevat geen hagiografieën. De *Encyclopedie* komt nog het dichtst in de buurt van een verzameling necrologieën.

2. Een andere inspiratiebron voor de *Encyclopedie* was een collectief project waar-

aan ik, samen met co-auteurs Bart Meuleman en Cornel Bierens, gewerkt heb van januari tot december 1996: *KUNST*, een satirisch feuilleton over de kunstwereld van de lage landen. *KUNST* portretteerde curatoren, museumdirecteuren, verzamelaars, kortom iedereen die in de kunstwereld meedraait, en dus ook vele kunstenaars. We moesten dus kunstenaars ‘modellieren’, en vermits *KUNST* een satirisch project was, gingen we daarbij grotendeels te leen bij de ‘werkelijkheid’ en bij ‘werkelijke’ personen. De twee hoofdfiguren waren evenwel grotendeels fictief. Of beter: zij werden gaandeweg fictief. Eén van de twee hoofdfiguren heette Henry Morton, de andere Cor Poulijn. Henry Morton is – en ik citeer nu uit de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* waarin Henry Morton uiteraard aan bod komt – “een radicaal conceptueel kunstenaar, die zijn eerste successen behaalde tijdens de tumultueuze dagen van mei ‘68”. En Dirk Pültau, de auteur van het lemma over deze fictieve kunstenaar vervolgt: “Morton maakte zijn werk al stappend, waarbij hij zijn passen telde. Van de wandelingen werd nadien een verslag gemaakt, dat kon bestaan uit enkele meetkundige gegevens en een foto. Zijn werk kon ook de vorm aannemen van diagrammen, tabellen of driedimensionale objecten. De essentie van Mortons oeuvre was echter ontastbaar. Volgens Dries de Conder, directeur van het Museum Mehrpaal Van Meegeren, ‘cirkelde Morton om de nulgraad van de artistieke materialiteit’. Door die immateriële tendens en het gebruik van de voetstap als ijkmaat heeft Mortons werk affiniteit met dat van de Nederlandse kunstenaar Stanley Brouwn”. Henry Morton heeft inderdaad iets van Stanley Brouwn, net zoals Dries de Conder geïnspireerd is op Chris Dercon, maar Henry Morton is dat slechts heel even geweest, waarschijnlijk slechts de eerste zinnen van het feuilleton. Morton kon onmogelijk een parodistische incarnatie zijn of blijven van Stanley Brouwn omdat hij het verhaal moest ‘dragen’. Hij moest ‘echt’ fictief worden, want de werkelijkheid (en het parodistische beroep op die werkelijkheid) is te beperkend om een verhaal te kunnen vertellen. In de *Encyclopedie* gebeurt precies het

omgekeerde (en in die zin is *KUNST* een inspiratiebron geweest): wil een lemma over een fictieve kunstenaar ‘echt’ lijken, dan is feitelijke informatie (of wat daarop lijkt) onmisbaar.

3. Het was misschien een simpel idee, makkelijk uitvoerbaar was het echter allerminst. Een eerste gesprek met potentiële medewerkers leverde slechts een lijstje van een twintigtal fictieve kunstenaars op. Elstir uit *A la recherche du temps perdu* van Proust, Frenhofer uit Balzacs *Le chef d’oeuvre inconnu*, de fictieve kunstenaar uit Oscar Wildes *The picture of Dorian Gray* – maar hoe heet die ook alweer? Het was makkelijker om medewerkers te ronselen voor het project – voornamelijk vertalers en *readaholics* – dan om fictieve kunstenaars aan de lijst te voegen. Die laatste vaststelling is niet oninteressant. Het is een indicatie van hoe lezen ‘werkt’. Je leest blijkbaar niet op personage, en nog minder op naam van dat personage. Met elke bijkomende medewerker groeide weliswaar de lijst van fictieve kunstenaars, de meeste fictieve kunstenaars kwam ik echter op het spoor in de secundaire literatuur: boeken over het fenomeen van de fictieve kunstenaar, en daarnaast ook enkele naslagwerken zoals de *Dictionary of literary characters*, samengesteld door Rosemary Goring, de *Dictionnaire des oeuvres littéraires*, uitgegeven door Bordas, en de waanzinnige boeken *Beruf und Arbeit in deutschen Erzählung. Ein literarisches Lexicon*, gepubliceerd door Franz Anselm Schmitt in 1952, en *Beruf und Arbeit in deutschsprachlicher Prosa seit 1945*, samengesteld door Hans-Martin Plesske. Zonder deze – op zijn zachtst gezegd – wonderlijke boeken zou de *Encyclopedie* niet tot stand zijn kunnen komen. Uiteindelijk zijn meer dan driehonderdvijftig fictieve kunstenaars gerepertorieerd in de *Encyclopedie*, en zijn er minstens zoveel waarvan de biografie nog moet worden geschreven.

4. Van bij het begin was het de bedoeling om enkel aandacht te hebben voor ‘echte’ fictieve kunstenaars, en niet voor personages die teruggaan op reële kunstenaars. De geromantiseerde kunstenaarsbiografie kwam dus niet in aanmer-

king. Maar waar ligt de precieze scheidingslijn? Als een auteur een kunstenaarsbiografie wil schrijven en er toch voor kiest om de betrokken kunstenaar een andere naam te geven, dan is dat toch een significant feit. Bij de samenstelling van de *Encyclopedie* ben ik ervan uitgegaan dat de fictieve kunstenaars die teruggaan op reële kunstenaars niet in de *Encyclopedie* thuishoorden. Inmiddels ben ik ervan overtuigd dat een aantal van dit soort fictieve kunstenaars wel in de *Encyclopedie* is terechtgekomen, en – meer nog – dat ze er in feite perfect op hun plaats zijn, precies omwille van die eerste vorm van fictionalisering – het geven van een (andere) naam aan een personage.

5. De *Encyclopedie* is in twee delen in *De Witte Raaf* gepubliceerd, in nr. 76 (november 1998) en nr. 77 (januari 1999). De eerste verzameling van fictieve beeldende kunstenaars begon met Osvald Alving (een Noorse schilder van abstract-mythologische figuren, wiens veelbelovende carrière plots spaak liep na de dood van zijn vader) en liep tot Wang-Fô (de Chinese meester die de reputatie had dat wat hij schilderde echt tot leven kwam). De tweede serie fictieve kunstenaars begon met A (een kunstenaar die geen sporen wilde nalaten, en wiens kunst er in de eerste plaats in bestond om zijn eigen kunstenaarschap uit te wissen) en liep tot Dolf Zeebroeck (een geliefd artiest van Belgische bodem wiens zwart-witte doodsen geboorteprentjes, lino’s en houtdruk geliefd waren tot ver in Amerika). Naast de *Encyclopedie* werden in deze twee afleveringen van *De Witte Raaf* verschillende teksten opgenomen die de context vormen van de *Encyclopedie*, en ook een eerste aanduiding geven van het belang van de *Encyclopedie*. In de eerste aflevering was één van de teksten gewijd aan Marcel Duchamp, de kunstenaar die zijn kunstenaarschap fictionaliseerde – en zo de kunst van zich afduwde – door zich te verschuilen achter verschillende alter ego’s, waarvan Rose Sélavy zeker de bekendste is. De aflevering omvatte daarnaast een aantal bijdragen over het verlangen (van de niet-kunstenaar) naar het kunstenaarschap, meer bepaald het

verhaal *De Koning van het woud* van de Franse auteur Pierre Michon (over de fictieve kunstenaar Gian Domenico Desiderii en de reële kunstenaar Claude le Lorrain) en het kunstenaarschap in de Hollywood-film. De daaropvolgende aflevering omvatte naast de *Encyclopedie* bijdragen over datgene wat er zoal bij het kunstenaar-zijn komt kijken. Hoe verhoudt de ‘fictieve’ kunstenaar zich tot de ‘kunsthistorische’ en ‘sociologische’ kunstenaar?

6. Het is bijzonder verleidelijk om deze bonte collectie fictieve kunstenaars te vergelijken met de artistieke *beau monde* bij het begin van het derde millennium. Een fictieve kunstenaar als A, bijgenaamd Anonieme Artiëst, geboren in 1938 en actief in Nederland vanaf de jaren ‘70 tot het midden van de jaren ‘90, wilde “dagelijks wandelingen gaan maken in de Amsterdamse binnenstad en deze wandelingen met een vernuftig systeem, meer bepaald het Automatisch Plaatsbepalingssysteem voor Dieren, als lijntekeningen op een reusachtig beeldscherm in het centrum van Amsterdam projecteren”. Fictief of reëel? Fictief uiteraard, maar zou het niet kunnen ‘in het echt’? A, een creatie van de Nederlandse auteur Cornel Bierens, is een parodie op de hedendaagse kunst, meer bepaald op de conceptuele strekkingen. En wat te denken van de volgende Franse schilder: “Murdoire, die het werken met water, olie en terpentijn beu was, deed een beroep op een substantie die hij aan het diepste van zijn eigen lichaam onttrok. Al dan niet geholpen door een assistente ving hij de bijzondere essence, het aromatische aftreksel op, deponeerde het naast de verven op zijn palet en doopte er zijn penseel in. Aan dit verdunnende dekwit danken de doeken van Murdoire hun geheimzinnige *je-ne-sais-quoi*, als een kreunen van de kleur; in troebele *mezzo tinti* wordt de genereuze, spirituele erotiek van de kunstenaar voelbaar gemaakt. (...) Murdoire stierf op dertigjarige leeftijd, uitgeput door een reeds omvangrijk oeuvre”. Alhoewel de praktijk van Murdoire ontzettend modern, ja zelfs hedendaags overkomt, zijn er opvallende verschillen met A. Murdoire is niet

alleen actief ‘in het verleden’, meer bepaald ten tijde van het *Second Empire*, hij is bovendien reeds bedacht in 1933, namelijk door Marcel Aymé. Murdoire is een dolkomische voorstelling van de beeldende kunstenaar, maar het is geen parodie op bestaande kunst, zoals Bierens’ kunstenaar A. De vaak onwaarschijnlijke gelijkenissen, en zeker die van ‘oude’ fictieve kunstenaars met ‘jonge’ reële kunstenaars, zijn weinig flatterend voor onze bricolerende of konterfijgende tijdgenoten. Waar komt die onverbidde kritiek op de beeldende kunst vandaan? Voornamelijk aan de hand van Prousts fictieve kunstenaars in de *Recherche du temps perdu* komt de Nederlandse theoretica Mieke Bal tot de conclusie dat de eeuwige strijd tussen de kunstvormen hiervoor een verklaring biedt: een literator zal er zich wel voor hoeden om zijn eigen soort in een al te kwaad daglicht te stellen. En zij geeft nog een bijkomende verklaring. Met een karikaturale fictieve kunstenaar kan ook aanschouwelijk worden gemaakt dat het geloof in een extreme kunstopvatting faliekant kan aflopen.

7. Voor vele van de in de *Encyclopedie* gereperatoreerde artiësten is het kunstenaarschap op de een of andere manier uitgedraaid op een nachtmerrie. Als niet een of andere verslaving of een zwakke gezondheid deze kunstenaars parten speelden, dan toch zeker de liefde, of een familiaal drama in de ruime zin van het woord. Het is een bende vervalers, zelfmoordenaars, iconoclasten en andere bespottelijke figuren. Van slechts weinige fictieve kunstenaars zijn nog werken bekend, de meesten hebben alles zelf in de vernieling geholpen. In feite is dit beeld weinig vleidend voor onze omgang met het kunstenaarschap, want het zijn wijzelf, kunsttheoretici, kunstcritici, schrijvers of lezers in het algemeen, die blijkbaar om de een of andere reden nood hebben aan deze wanstaltige voorstellingen. In plaats van de fictieve kunstenaars terug te koppelen naar hun reële tegenvoeters moeten wij dringend onze eigen angsten en verlangens met betrekking tot het kunstenaarschap in kaart brengen en ondervragen. Wellicht komt dan aan het licht dat wij lijden aan een onblusbare

zucht naar helden en anti-helden, die zich vanaf de moderniteit ook op de figuur van de beeldende kunstenaar heeft vastgezet.

8. Zo gauw de kunstenaar de rangen van de ambachtslieden ontstijgt, duiken ook de eerste kunstenaarsmythen op. In de eeuwen die daarop volgen probeert de kunstenaar greep te krijgen op zijn eigen mythe, soms op zeer lucide wijze (Marcel Duchamp), vaak evenwel ook op een ronduit demagogische manier (Joseph Beuys). Hoe reflecteert de kunstenaar op zijn roeping en in hoeverre maakt hij daarbij gebruik van minder of meer retorische trucs? Het fictieve kunstenaarschap van een reële kunstenaar is in haast alle gevallen een reflectie op kunstenaarschap. Het is interessant om deze tactiek – de ‘reële kunstenaar’ die ‘fictief’ wil worden – te onderzoeken, en te relateren aan de fictieve kunstenaar in de literatuur. Welke attributen hanteert een reële kunstenaar die aan zijn individuele mythologie timmert? Hoe wordt de fictieve kunstenaar door een literator geportretteerd? Reële kunstenaars die een individuele mythologie willen ontwerpen, kunnen de *Encyclopedie* als handleiding raadplegen.

9. Nadat de *Encyclopedie* gepubliceerd was in *De Witte Raaf*, ontving ik enkele negatieve reacties van een aantal kunstenaars die vonden dat de spot werd gedreven met de beeldende kunst en met de beeldende kunstenaar. Geheel ongelijk hadden zij natuurlijk niet, maar het bleek dat zij niet hadden begrepen dat het project over ‘echte’ ‘fictieve’ kunstenaars ging. Een andere kritische reactie kreeg ik van een lezeres die er zich over bekloeg dat de vrouwen in de *Encyclopedie* er bekaaid van af waren gekomen. Ook deze lezeres had blijkbaar niet ingezien dat de *Encyclopedie* enkel de bestaande literatuur betrof. We hebben geen verhalen verzonnen met vrouwelijke fictieve kunstenaars teneinde tot een aanvaardbaar quotum fictieve kunstenaars van het vrouwelijke geslacht te komen! Toch is de reactie van de lezeres interessant, want ik ben tot de vaststelling gekomen dat deze reactie – hoe absurd op het eerste gezicht ook – niet helemaal uit de lucht komt

vallen. Dat de literatuur weinig vrouwelijke fictieve kunstenaars omvat, is ook menig literatuurwetenschapper opgevallen. Meer nog, er is een levendige scène van vrouwelijke literatuurwetenschappers die *gender issues* benaderen vanuit de figuur van de vrouwelijke fictieve kunstenaar. Auteurs zoals Dore Ashton, Hélène Cixous, Nathalie Heinich, Griselda Pollock en Diane Waldman hebben zich expliciet bezighouden met de fictieve kunstenaar. De titels van de boeken en de artikels van deze en andere auteurs laten niets aan de verbeelding over wat in deze studies centraal staat: *Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman*, (Hélène Cixous, 1987), *To ‘Bear My Mother’s Name’: Künstlerromane by Women Writers* (Rachel Blau DuPlessis, 1985), *Female Artists as Characters and Creators: The Dual Concern with Feminine Role and Feminine Fiction in the work of May Sinclair, Dorothy Richardson and Virginia Woolf* (Diane Filby Gillespie, 1974), *A New Mythos: The Novel of the Artist as Heroine, 1877-1977* (Grace Stewart, 1979), enzovoort. Hoe fictief is de fictieve kunstenaar? Als we deze sociologen of beoefenaars van *gender studies* mogen geloven niet zoveel. Zij zetten bijvoorbeeld Virginia Woolf, maar meer nog Lily Briscoe, de fictieve kunstenaars uit *To the Lighthouse* (1927), in om de maatschappelijke positie van de vrouw – toen en nu – in kaart te brengen of aan de kaak te stellen.

10. De schilders, beeldhouwers en andere beeldende kunstenaars komen niet alleen uit de grote kunstenaarsromans, soms spelen ze een volstrekt onbeduidende rol in het werk waarin ze verschijnen. De aan hen gewijde lemma’s zijn bijgevolg het resultaat van een zeer gerichte lectuur, én van een meedogenloos gebrek aan belangstelling voor datgene wat de kunstenaar niet aangaat – vaak de belangrijkste of interessantste stof van de romans en verhalen in kwestie. Dat de kunstenaar Walter een vriend is van Ulrich, *de man zonder eigenschappen* (Robert Musil), kom je in het aan hem gewijde lemma niet eens te weten. Ulrich was weliswaar een vriend van Walter maar voor diens kunstenaarschap was hij nauwelijks van belang. Die

extreem eenzijdige lectuur vormt niet alleen het recept voor de *Encyclopedie*, het is ook een bron van fascinatie. Door te focussen op het gedrag en de uitspraken van één soort personage krijg je toegang tot de werkkamer van de auteur. In elk beschrijving van de lotgevallen en denkbeelden van een fictieve kunstenaar zitten een of meerdere opvattingen over fictie vervat.

11. Een encyclopedie hoort alomvattend te zijn. *De Encyclopedie van fictieve kunstenaars* is dat allerminst, maar pretendeert wel – misschien ten onrechte – de meest belangrijke fictieve kunstenaars op te voeren. Maar wat is dat, een belangrijke fictieve kunstenaar? Op deze vraag zijn verschillende antwoorden mogelijk. Het belang kan bijvoorbeeld worden afgelezen aan de lengte van het lemma (die op haar beurt afhankelijk is van de biografische informatie die de auteur over zijn personage kwijt wou). Een tweede criterium is zijn rol in de reële of fictieve kunstgeschiedenis. Balzacs fictieve kunstenaar Frenhofer inspireerde Paul Cézanne en Pablo Picasso: hij is dus een belangrijk fictief kunstenaar, en misschien zelfs invloedrijker dan vele reële kunstenaars. Een andere maatstaf is het belang van de auteur die de kunstenaar heeft opgevoerd. *De Encyclopedie* puilt uit van de *celebrities*, van Umberto Eco (Adelmo) en William Faulkner (Gordon) tot Franz Kafka (Titorelli) en Hugo Claus (Dolf Zeebroeck). Een vierde element tenslotte is de kwaliteit van het oeuvre of de opvattingen van de fictieve kunstenaar. Een schilder als Conti bijvoorbeeld, die er hardop van droomde om rechtstreeks met de ogen te kunnen schilderen omdat er volgens hem in “de intermediaire kanalen van arm en penseel” teveel verloren ging. Alvast op basis van deze vier criteria bevat de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* zeer veel belangrijke fictieve kunstenaars, maar natuurlijk ook een heleboel meelopers, epigonen en would-be artiesten – net zoals in de ‘echte’ kunstgeschiedenis. De Duitse vertaling van de Nederlandse uitgave in boekvorm van de *Encyclopedie* heeft nog een ander criterium voor de belangrijkheid van een fictieve kunstenaar opgeleverd: het belang van het taalgebied

waartoe de inventor van de fictieve kunstenaar behoort. In de Duitse uitgave van de *Encyclopedie, Erfundene Kunst* geheten, zijn vrijwel alle Vlaamse en Nederlandse fictieve kunstenaars geschrapt!

12. De Nederlandse uitgave in boekvorm van de *Encyclopedie* omvat niet minder dan elf registers, en dus even veel toegangen tot het boek. Zo kan je alle lemma’s consulteren waarin Rembrandt, de *Mona Lisa* of het Stedelijk Museum (Amsterdam) voorkomen. Een lectuur op fictieve kunstwerken, fictieve musea en fictieve galeristen behoort eveneens tot de mogelijkheden. Alle feitelijke informatie in de lemmata is verwerkt in de registers. Je kan de *Encyclopedie* zelfs lezen op jaartal (zowel het jaartal van de uitgave van het boek waarin de fictieve kunstenaar verschijnt, als het jaartal van een bepaalde activiteit van één of meerdere fictieve kunstenaars). De lemmata waarvan geen enkel feit in de registers terecht is gekomen, simpelweg omdat er geen ‘feiten’ in de lemmata te vinden was, waren de moeilijkste. Een veelzeggend voorbeeld is Argon (actief in Japan na de Tweede Wereldoorlog), bedacht door Kobe Abe in het boek *Toverkrijt* uit 1950. Argons leven “nam een nieuwe wending toen de appel, het fruitmesje, de broden en de koffie die hij met een toevallig gevonden rood krijtje voor het slapengaan op de muur had getekend, bij zijn ontwaken ‘echt’ waren geworden”. Alles wat Argon met het krijt tekende, bestond echt, maar verdroeg geen zonlicht. Hoe maak je van een dergelijk fantastisch verhaal, waarin nauwelijks een ‘feit’ als kapstok kan worden gehanteerd, een waarachtige necrologie?

13. Een ronduit fascinerend register betreft het register op fictieve instanties en personen – de instanties en personen waarmee de fictieve kunstenaar te maken heeft, maar die zelf geen beeldende kunst maken. De samenstelling van dit register was een hele klus, maar het was ook een bijzonder leerrijke opdracht. Het is voldoende om even door dit register te bladeren om de terugkerende topoi van de verhalen en romans over fictieve kunstenaars op te pikken.

De eerste vier vermeldingen in het register zijn de volgende: ACAF (het ACTiefront Anti Fascisme); Acidophilus, Jeremy (model van de kunstenaars Henrietta); Hertog Adolph (mecenas van de kunstenaar Theobald Nolten); Adorno (minnaar van Marguerite Harstein). Even verderop lezen we: Aurilla (leerlinge van de kunstenaar Rosalbino); de Moricourt, Philippe (oplichter); Demos, Baby (galeriste). Het model, de mecenas en de minnaar; leerlinge, oplichter en galeriste: alle typische drama’s zitten in die omschrijvingen vervat! Door te focussen op de context van de fictieve kunstenaar ben ik bovendien op enkele betekenisvolle details gestoten. Een voorbeeld van zo’n ‘detail’ is de manier waarop de kunsthandelaar of galerist wordt neergezet. Is de fictieve kunstenaar vaak een mislukkeling, de galerist of kunsthandelaar is zelden iemand die de fictieve kunstenaar niet in de luren legt. De galerist perst de kunstenaar als een citroen uit en bedriegt kunstenaar en klant. Hij zet de kunstenaar aan tot het maken van vervalsingen en strijkt met de verkoop ervan reusachtige sommen geld op. Kunsthandelaars, ze luisteren naar louche namen als Klusberg, Wach, Naudet, Rondorfer, Nicolino en Pierofotti. Tenslotte – en deze vaststelling is echt onthutsend – is er geen enkel ander personage in de *Encyclopedie* dat met een etnie wordt vereenzelvigd, behalve dan de kunsthandelaar. Elie Magus uit Honoré Balzacs *Pierre Grassou* is een jood (en wordt geportretteerd als een verkoper van vervalste schilderijen), Père Samuel uit Champfleury’s *Chien-Caillou* is een jood (en wordt afgeschilderd als een woekeraar), Pierofotti uit Eugène Demolders *La Route d’éméraude* is een Italiaanse jood (“een handelaar berucht om de wurgcontracten die hij nooddriftige kunstenaars opdrong”); Nicolino uit Edgar Allan Poe’s *The Oblong Box* is eveneens een Italiaanse jood (van wie vermoed wordt dat hij “in het bezit was van een kopie van Da Vinci’s *Laatste Avondmaal*). Fictie is niet onschuldig, ik kwam reeds tot deze constatering bij de bespreking van de positie van de vrouwelijke fictieve kunstenaar. De expliciete vermelding van de etnie van de kunsthandelaar is wat dat betreft

een gênant bewijsstuk.

14. Kan een encyclopedie van fictieve kunstenaars worden geïllustreerd. In *De Witte Raaf* hebben we een aantal pogingen in die zin gewaagd. Deze pogingen kunnen tot een aantal categorieën worden teruggebracht, die ten dele ook samenvallen met de ‘soorten’ fictieve kunstenaars. Zo zijn er de vervalsers, zoals Wyatt Gwyon, gecreëerd door William Gaddis in *The Recognitions* (1955). Gwyon maakte onder meer een kopie van Jeroen Bosch’ *De zeven hoofdzonden*. Wie zal zeggen dat het bij het lemma gereproduceerde schilderij niet door Wyatt Gwyon is vervaardigd? Een andere bron voor afbeeldingen zijn de films die gemaakt zijn op basis van de boeken met fictieve kunstenaars. Geen verfilming zonder *props*: niet alleen de fictieve kunstenaar dient in beeld te worden gebracht, ook zijn kunstwerk(en). Deze kunstwerken kunnen worden afgebeeld bij de *Encyclopedie*. Sommige auteurs verzinnen niet alleen fictieve kunstenaars maar maken tegelijkertijd enkele werken die ze aan deze fictieve kunstenaars toeschrijven, zoals Bos Harper, bedacht door de Nederlandse auteur Huub Beurskens. Het verhaal van Beurskens is eerst gepubliceerd in een tijdschrift en vervolgens opgenomen in de verzamelbundel *Zomer in Montalla* (1998). Naar aanleiding van de voorpublicatie in het tijdschrift heeft de auteur ook visueel (bewijs)materiaal aangeleverd. Beurskens is in meerdere opzichten een interessant geval. Ten eerste, omdat hij vele fictieve kunstenaars opvoert in zijn verhalen en romans. Ten tweede, omdat vele van deze fictieve kunstenaars sukkelaars zijn, vaak in het leven, steeds in de kunst. Op zich vormen die creaturen geen uitzondering op de regel, namelijk dat fictieve kunstenaars losers zijn, maar in het geval van Beurskens is dat op zijn zachtst gezegd vreemd te noemen omdat hijzelf plastisch actief is, niet alleen om zijn verhalen en romans te illustreren, maar ook als ‘autonome’ activiteit. De these over de strijd der kunsten – literatuur en beeldende kunst – wordt door hemzelf op een bizarre wijze in de praktijk gebracht.

15. Op basis van de *Encyclopedie van fictieve*

kunstenaars is er een ‘fictieve’ kunstgeschiedenis geschreven. In de inleidende passage schrijft Steven Jacobs, de auteur van deze ‘fictieve’ kunstgeschiedenis: “Een fictieve kunstgeschiedenis is noodgedwongen een ‘primitieve’ kunstgeschiedenis omdat zij is opgebouwd uit een reeks atomaire verhalen. Haar protagonisten zijn immers figuren ontsproten uit de verbeelding van totaal verschillende schrijvers (met uitzondering van de romans die meerdere artistieke personages bevatten; een situatie die zich meermaals voordoet. Kunstenaars, hun werken en ideeën zijn blijkbaar makkelijker of beter te duiden aan de hand van een confrontatie met een andere kunstenaar of leerling). Het atomaire karakter is bovendien relatief omdat, zoals hierboven geïllustreerd, schrijvers vaak aan de ‘echte’ kunstgeschiedenis refereren en dus gebruik maken van een gemeenschappelijk kader. Tussen de personages is dus een indirect verband construeerbaar via de reële kunstgeschiedenis, die hardnekkig als een soort nevel op de achtergrond blijft hangen”. Slechts in zeer zeldzame gevallen is het mogelijk gebleken om relaties te leggen tussen kunstenaars uit romans van andere auteurs. Zo is in het lemma over Murdoire, de kunstenaar die met sperma schildert, een referentie opgenomen naar de Zwitserse avant-gardist Willy Niemand, de maker van een reeks doeken die *Ejaculaties* werd genoemd. Zulke referenties tussen kunstenaars uit verschillende boeken zijn zeldzaam. Een fictieve kunstgeschiedenis is dus zo goed als onmogelijk.

16. De finalisering van de boekuitgave van de *Encyclopedie* is haast een nachtmerrie geworden. Het maken van een volledig vals universum is op zich niet zo moeilijk, maar de *Encyclopedie* is niet volledig vals. Naast de fictieve kunstenaars treden reële kunstenaars op. Sommige kennen we zeer goed: Michelangelo, Rembrandt, Rubens, enzovoort. Sommige plaatsen kennen we zeer goed: New York, Venetië, Münster. Vele ‘coördinaten’ van de kunstwereld zijn bekend, maar de samensteller is niet met alles bekend. Op het einde van de werkzaamheden ben ik – samen met Dirk

Pültau – beginnen checken of alles wat voor ‘fictief’ was gehouden ‘echt’ fictief was, en vice versa, of alles wat voor ‘reëel’ was gehouden ‘echt’ reëel was. De screening heeft geleid tot enkele drastische ingrepen: de weglating van enkele lemmata, gewijd aan fictieve kunstenaars die uiteindelijk niet fictief bleken te zijn. De onzekerheid nam toe met elk register dat werd aangepakt, bijvoorbeeld de plaatsnamen. Ik kocht een wereldatlas, maar zelfs daarin vond ik niet alle plaatsen die in de lemmata waren genoemd. Waren die plaatsen dan fictief? Ik heb ervoor gekozen om die plaatsen niet op te nemen in het register. Toen ik het manuscript uiteindelijk inleverde, was ik ervan doordrongen – of laat ik eerlijk zijn: had ik een panische angst – dat de *Encyclopedie* pijnlijke blunders zou bevatten. Die angst is waarheid geworden. Nauwelijks na publicatie kreeg ik het bericht dat de *Encyclopedie* tenminste één reële kunstenaar als fictieve kunstenaar opvoert.

wordt vervolgd