

16.9 - 11.11.2007

OPENING 15 SEPTEMBER 17-19 H

**Rozenstraat 59 / NL-1016 NN Amsterdam
www.smiba.nl**

GERTJAN KOCKEN

**Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Newsletter N° 100**

DEFACING

SMIBA

Gert Jan Kocken - Defacing

16/9 - 11/11, 2007

Opening: 15/9, 17 - 19 uur

The hundredth exhibition in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (since 1993) is devoted to the work of photographer Gert Jan Kocken. He is showing a series concerned with iconoclasm: photographs that focus attention on the fury that images have provoked in the past. In doing so, he poses questions about the way the image exercises its power today.

In his work Kocken places history and memory in relation to the image. He began his Disaster Sites series in 1999: using a view camera, he photographed various locations where a great disaster had once occurred, printing the photographs in large format to produce a monumental, detailed image. Because the photographs were made long after the disaster involved, there is nothing more to be seen than a landscape, and there is only the memory of what took place at this specific location. For instance, the majestic views of the slope of Mont Blanc, with the entrance to the tunnel of the same name, or the sea at Zeebrugge, or the park-like space in the midst of the Bijlmer receive a certain charge – a tension between the aesthetic image and what collective memory knows about the place. A similar series was to be seen in the group show 'Something Happened', which Stedelijk Museum Bureau Amsterdam assembled with work by Kocken for the Amsterdam Art Fair in 2004, this

time with life-sized photographs of places in Amsterdam where a murder, suicide or a shocking disclosure had taken place. At first glance all are ordinary locations – with, however, a charged history.

Charged history is also the subject of a new series of photographs by Kocken, on the theme of Turning Points. Most of these works do not address recent collective memory directly, since they deal with a period which lies over four centuries behind us. Specifically, this is the case for the series of photographs of religious objects that were destroyed during the Reformation in northwestern Europe in the 16th century. The primary motive for the destruction was the Second Commandment, 'Thou shalt not make for yourself any graven images, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth; thou shalt not bow thyself down to them, nor serve them.' The *Beeldenstorm* (Image War) which raged across Europe in several waves, was not only a pedagogic demonstration of the material aspect of the images of saints (in contrast to their presumed sacrality), but also an expression of fury against the fraudulent Roman authorities, which was first inspired by Erasmus and Luther, and later intensified and radicalised by Zwingli, Calvin and others. It is striking that, while to be sure much has been written about the history of the Reformation, and thus about the *Beeldenstorm*, the damaged artifacts which have survived on the spot (reliefs and paintings) and, for instance,

Gert Jan Kocken - Defacing

16/9 - 11/11, 2007

Opening: 15/9, 17 - 19 uur

De honderdste tentoonstelling in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (sinds 1993) is gewijd aan het werk van fotograaf Gert Jan Kocken. Hij toont een serie rond het iconoclasm: foto's die de aandacht vestigen op de woede die beelden in het verleden hebben uitgelokt. Daarmee stelt hij ook de hedendaagse rol van het beeld ter discussie.

In zijn werk zet Kocken geschiedenis en geheugen in relatie tot het beeld. In 1999 begon hij zijn serie 'ramplekken': verschillende locaties waar zich ooit een grote ramp had voorgedaan werden door hem monumentaal en gedetailleerd gefotografeerd met de technische camera en op groot formaat afgedrukt. Omdat de foto's lang na de betreffende rampen zijn gemaakt, is er niets anders te zien dan een landschap en is er slechts de herinnering van wat zich op de specifieke plek heeft afgespeeld. Zo krijgen de grootse vergezichten van de helling van de Mont Blanc waar de gelijknamige tunnel naar binnen gaat, de zee bij Zeebrugge of de parkachtige ruimte midden in de Bijlmer een zekere lading; een spanning tussen het esthetische beeld en wat er in het collectieve geheugen bekend is over die plek. In de groepspresentatie 'Something Happened' die Stedelijk Museum Bureau Amsterdam maakte op de KunstRai in 2004 met werk van Kocken, was een gelijksoortige serie te zien maar dan met levensgrote foto's

van plekken in de hoofdstad waar moord, zelfmoord of openbaring had afgespeeld. Op het eerste oog alledaagse locaties, echter met een beladen historie.

Een beladen geschiedenis geldt ook de onderwerpen van een nieuwe serie foto's van Kocken met het thema 'omslagpunten'. De meeste van deze werken spreken niet direct het recente collectieve geheugen aan, aangezien ze handelen over een periode die ruim vier eeuwen achter ons ligt. Dit geldt specifiek voor de serie foto's van religieuze objecten die vernield werden tijdens de Reformatie in Noordwest Europa in de 16de eeuw. Het voornaamste motief voor de vernielingen werd gevonden in het Tweede Gebod, "Gij zult u geen gesneden beeld maken noch enige gestalte van wat boven in de hemel, noch van wat beneden op de aarde, noch van wat in de wateren onder de aarde is; Gij zult u voor die niet buigen, noch hen dienen". De Beeldenstorm, die in verschillende golven woedde over Europa, was niet alleen een pedagogische demonstratie van het materiële aspect van de heiligenbeelden (in contrast met hun veronderstelde sacraliteit), maar vooral ook een uiting van de woede tegen de frauduleuze Roomse autoriteit, die in eerste instantie werd aangespoord door Erasmus en Luther en later radicaal verhevigd door onder anderen Zwingli en Calvijn. Het is opmerkelijk dat er over de geschiedenis van de Reformatie en dus ook over de Beeldenstorm weliswaar veel is geschreven, maar dat de bewaard gebleven, aangetaste artefacten in-situ (reliëfs en schilderingen) en bijvoorbeeld doorgekraste

scratched out missal texts, have seldom if ever systematically been illustrated – and certainly not in the painstaking manner in which Kocken has done that.

For his work Kocken first performed extensive research into the various locations ravaged by the *Beeldenstorm*. Next he made his photographs – including shots in churches in Utrecht, Zwolle and Breda in The Netherlands, Münster in Germany, Geneva and Nâfels in Switzerland, and Norfolk and Suffolk in England. He then printed the photographs of the objects involved at almost actual size. The sharpness of the prints and their format give them a material quality that closely approaches that of the original sculptures and paintings, and makes them even better and more easily visible than in their location in churches, or in museum depots. With the artifacts removed from their ecclesiastical or museal context, in the exhibition the emphasis comes to lie on the faces of the saints, chiselled away or scratched out in a way that is as malicious as it is meticulous, while the rest of the image has remained almost entirely intact.

The precision with which this has been done to the objects photographed by Kocken makes it clear that iconoclasm is not by definition a matter of wanton destruction. The history of iconoclasm is very closely interwoven with theological and philosophical ideas that may differ by time and place, but which are often quite profoundly rational. It began with the iconoclastic controversy in the Byzantine Empire, which ran

on nearly a century after 726, the year that the Emperor Leo III had a mosaic of Christ that was above the entrance to his palace removed in favour of a simple cross. This interweaving of iconoclasm and religion continued through modern, abstract art by Kandinsky, Malevich, Mondrian and others.¹ Iconoclasm took on a symbolic, aesthetic form in the work of these artists. Over the centuries most forms of iconoclasm have however gone down in history as instances and examples of the act of destruction, and not so much the specific remains of the deed. In other words, iconoclasm is mostly understood to be just blind vandalism, and has therefore become a taboo in the modern context of far-reaching musealisation and conservation of art and a constantly expanding system of historical preservation.²

Just as in modern art, but with the methodology of a documentary photographer added, Kocken aestheticises the iconoclasm and still poses questions about the motives for it. As it were, he brings the visual facts of an important period in the history of religious wars – a period which marked the creation of an independent Netherlands – into our own day. He does that precisely in a time when iconoclasm once again is playing an important role. Perhaps the most significant example is the demolition of the statues of Buddha at Bamyān by the Taliban, and especially the images of this which went out all over the world on the news. In the SMBA exhibition that relation is made drawn by

missaaltteksten zelden tot nooit stelselmatig in beeld zijn gebracht en zeker niet op de nauwgezette manier waarop Kocken dat doet.

Voor zijn registraties doet Kocken eerst uitgebreid onderzoek naar verschillende door de Beeldenstorm geteisterde locaties. Vervolgens maakt hij zijn foto's, onder meer in kerken in Utrecht, Zwolle en Breda in Nederland, in Münster (Duitsland), Genève en Nâfels (Zwitserland) en in Norfolk en Suffolk in Engeland. Hij drukt de foto's vervolgens op vrijwel ware grootte van de betreffende objecten af. Het formaat en de gedetailleerdheid geven de afdrucken een materiële kwaliteit die de originele beeldhouwwerken en schilderingen dicht benadert en maakt deze zelfs beter zichtbaar dan in hun situering in kerken of museumdepots. In de tentoonstelling, buiten de kerkelijke of museale context van de artefacten, komt de nadruk bovenal te liggen op de even moedwillig als minutieus afgebeitelde of weggekraste gezichten van de heiligen, terwijl ook goed te zien is dat de rest van de voorstelling vaak nagenoeg intact is gebleven.

De precisie waarmee de vernieling heeft plaatsgevonden in de door Kocken gefotografeerde objecten maakt duidelijk dat het iconoclasm niet per definitie een zaak van stompzinnige vernietiging is. De geschiedenis van het iconoclasm is nauw verweven met in de tijd en per regio veranderende religieuze, theologische en filosofische opvattingen die vaak zeer diepgaand beredeneerd zijn. Dit begon met de meer dan honderd jaar durende beeldencontroverse in het Byzan-

tijnse rijk vanaf 726, het jaar dat Keizer Leo III een Christusmozaïek boven de ingang van zijn paleis in Constantinopel liet verwijderen en vervangen door een simpel kruis. Die verwevenheid van iconoclasm en religie duurde voort tot en met de moderne, abstracte kunst van onder anderen Kandinsky, Malevich en Mondriaan.¹ In het werk van deze kunstenaars heeft het iconoclasm een symbolische, esthetische vorm gekregen. De meeste vormen van iconoclasm hebben echter vooral geschiedenis gemaakt als beschrijvingen en afbeeldingen van de daad van vernietiging en niet zozeer van de specifieke overblijfselen. Iconoclasm staat zo vooral te boek als blind vandalisme en is daarom een taboe geworden, zeker in de moderne context van verregaande musealisering en conservering van kunst en een almaar uitdijend stelsel van monumentenzorg.²

Niet als in de moderne kunst, maar met daaraan toegevoegd de methodes van een documentaire fotograaf, veresthetiseert Kocken de beeldvernietiging en stelt alsnog vragen over de motiveringen ervan. Hij actualiseert als het ware de beeldende feiten van een belangrijke periode uit de geschiedenis van de Godsdienstoorlogen, een periode die het ontstaan van de onafhankelijke Nederlanden markeert. Hij doet dat juist in een tijd het iconoclasm opnieuw een rol van betekenis is gaan spelen, met als belangrijkste voorbeeld het opblazen van de Bamyān-Boeddha's door de Taliban en vooral de nieuwsbeelden hiervan die de wereld over gingen. In de tentoonstelling in SMBA wordt deze relatie

an entirely anomalous photograph by Kocken of the front page of the *New York Times* on the day that the destruction of the Twin Towers in New York took place: nothing yet about the attack itself, but several small stories about the perils posed by the Middle East and Afghanistan. In retrospect, there were enough signs to indicate that possibly 'something' was in the offing.

Kocken's work is reason for the SMBA to pose questions about the meaning of iconoclasm in our society today. These questions are closely associated with the debate about cultural diversity in The Netherlands, and attempts to enlarge this – until now rather limited – debate by making connections with visual culture. The Bamiyan question, but also the riots over the Danish Muhammad cartoons, the controversy about a bikini advertisement in Utrecht, recent complaints about the use of female nudes in advertising and video clips in general, and even (although it was motivated by promise of quick money) the vandalism of Rodin's bronze *The Thinker* in Laren, photographed by Kocken in its damaged state: these can all be omens of a new iconoclastic controversy which, just as in Byzantine times, is much more deeply rooted than we are at first inclined to think.

By way of a kick-off, in his essay for this SMBA Newsletter art historian Sven Lütticken explores various theoretical perspectives on iconoclasm. In the debate that the SMBA is organising for Museum Night on November 3, there will

be a discussion of the relation between the iconoclasm controversy and various political, religious and social currents. And also in the near future the SMBA will be returning again to the 'image debate'.

Jelle Bouwhuis is curator of Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Gert Jan Kocken (b. 1971, Ravenstein) graduated in 1998 at the Royal Academy of Art in The Hague. His work was recently to be seen at 'God among the Dutch' at Catharijneconvent, Utrecht, 2006 and in the travelling exhibition of Dutch photography 'Dutch Dare' in Sydney (2006) and Djakarta (2007). In 2006 he exhibited together with Krijn de Koning in PAKT, Amsterdam and CAPRI, Berlin.

Notes:

1. Alain Besançon, *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*, University of Chicago Press, 2000. French edition in 1994.
2. See for a concise explanation about the difference between iconoclasm and vandalism: Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books London, 1997, p. 17-20.

gelegd door een geheel afwijkende foto, waarop de voorpagina is te zien van de *New York Times* op de dag dat de verwoesting van de Twin Towers in New York plaatsvond: er staat nog niets in over deze aanval maar wel enkele kleine berichten over perikelen in het Midden-Oosten en Afghanistan. Achteraf gezien waren er duidelijke voorbodes die wezen op het feit dat er 'iets' in de lucht hing.

Kockens werk is voor SMBA aanleiding om vragen te stellen over de betekenis van het iconoclasmie in onze huidige samenleving. Deze vragen zijn nauw gelieerd aan het culturele diversiteitsdebat in Nederland en pogen dit tot op heden nogal beperkte debat te verrijken door een koppeling te maken met beeldcultuur. De Bamiyan-kwestie, maar ook de Deense cartoonrellen, de controverse over een bikini-reclame in Utrecht, de recente aanklacht tegen het gebruik van vrouwelijk naakt in reclame en videoclip in het algemeen, en zelfs het op snelle winst beluste vandalisme op het brons *De denker* van Rodin in Laren (dat in zijn gehavende staat ook door Kocken is gefotografeerd) kunnen immers voorbodes zijn van een nieuwe beeldcontroverse die, net als in de Byzantijnse tijd, veel dieper is geworteld dan we in eerste instantie geneigd zijn te denken.

Bij wijze van aftrap verkent Sven Lütticken in zijn essay voor deze SMBA Nieuwsbrief verschillende theoretische aanknopingspunten bij het iconoclasmie. In het debat dat SMBA organiseert tijdens de Museumnacht op 3 november wordt gediscussieerd over de relatie tussen beeldcontroverse en ver-

schillende politieke, religieuze en maatschappelijke stromingen. Maar ook in de nabije toekomst zal SMBA terugkomen op het 'beeldendebat'.

Jelle Bouwhuis is curator van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Gert Jan Kocken (1971, Ravenstein) studeerde in 1998 af aan KABK in Den Haag. Zijn werk was onlangs onder meer te zien op de tentoonstellingen 'God among the Dutch', Catharijneconvent, Utrecht, 2006 en op de reizende tentoonstelling van Nederlandse fotografie 'Dutch Dare' in Sydney (2006) en Djakarta (2007). In 2006 exposeerde hij samen met Krijn de Koning in PAKT, Amsterdam en in CAPRI, Berlijn.

Noten:

1. Alain Besançon, *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*, University of Chicago Press, 2000. Franse uitgave in 1994.
2. Voor een bondige uitleg over het verschil tussen iconoclasmie en vandalisme zie: Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books Londen, 1997, pp 17-20.



Auguste Rodin, *The Thinker*, collection Singer Museum, Laren
Defacement: 17 January 2007

Gert Jan Kocken:
The Art of Iconoclasm

In his controversial *Moses the Egyptian*, Jan Assman argued that the “Mosaic distinction” between true and false gods, between God and idols, created a kind of intolerance and violence not known before.¹ Until the ban on idols in the Second Commandment, the various gods and their cults had in general – or at least in principle – been compatible with one another. One god could be “translated” and fused with a similar god from a neighbouring region. The Mosaic distinction rejects such assimilation: there is one true God, the others are idols. The one true God is invisible, manifesting himself perhaps in a burning bush, but allowing for no anthropomorphic or zoomorphic representation; visibility is the realm of the false gods with their grotesque or all too human forms.

If hatred for the gods of the others is indeed a product of monotheism, then it is tempting to see Judaism, Christianity and Islam as so many aberrations, as cultural diseases that have to be fought – the position taken by some of today’s self-proclaimed neo-Enlightenment thinkers, who refuse to see their own entanglement in the *Nachleben* of monotheism. But in praising antique, pre-Judaic religion as tolerant “cosmotheism”, as an inclusive utopia that was to be shattered by Mosaic intolerance, Assmann downplays a form of intolerance that was inherent in “pagan” religion, which usually was the state religion; one

had to comply and sacrifice to the official gods in order to be subject or citizen. However, rather than debating whether monotheism or polytheism / “cosmotheism” is more coercive and intolerant one should investigate the use value, or lack thereof, of Assmann’s historical narrative in the present. Is Assmann effectively not saying that today’s religious fundamentalists are *right* in their interpretation of religion? After all, they are experts in intolerance.

What both religious fundamentalists and western “Enlightenment fundamentalists” like to forget is that “secular” modern theory and modern art – from the Enlightenment and Romanticism to the present – have also in many ways preserved *and* transformed elements from Jewish and Christian discourse.² It is not for nothing that thinkers such as Marx and Freud have often been labeled as iconoclasts – nor that a concept they both use, that of the fetish, was introduced by the French Enlightenment thinker Charles de Brosses to refer to the most primitive form of religion, predating later idolatry.³ In art, Mondrian claimed that “the destructive element in art” had been too much neglected, but he himself did much to alter that by systematically and patiently destroying much of what had made up the western image in the preceding centuries, including representation itself.⁴ In general, symbolic iconoclasm such as this, and that of much modern art, is often collapsed back into “real” iconoclasm; “real” iconoclasm can in fact be used to stigmatize sym-

bolic attacks on the symbolic order as the work of barbarians. But rather than seeing such theoretical and artistic “iconoclasm” as a weak and debased form of strong, religious iconoclasm, one should argue that the true iconoclasm is symbolic rather than physical, and that physical destruction is just a weak and distorted copy of this real iconoclasm.

It is not by chance that Assmann was quoted – one might say: instrumentalized – in the introduction of Bruno Latour’s 2002 exhibition *Iconoclasm* at the ZKM in Karlsruhe, which promised to go “beyond the image wars in science, religion, and art”. Latour proposed an “archaeology of hatred and fanaticism” that tracks the monotheistic tradition into its debased, devaluated, banal afterlife in recent philosophy and theory – the ubiquity of “critique”. Seeing religion criticism and secular critique as being of the same ilk, since one is based on the other, Latour goes as far as to say that “suspicion has rendered us dumb.”⁵ Having perfected the art of heaving his cake and eating it too, Latour criticizes the “fanaticism and hatred” of “real” iconoclasm while also bemoaning the devaluation of criticism into meaningless virtuoso performance. Latour is certainly right in pointing to an inflation and instrumentalization of critique, but it is obvious that he also has a beef with criticality as such, and with its root in what he considers to be monotheistic fanaticism. It would surely be the pinnacle of bad timing to abandon critique in an age

of triumphant fundamentalisms; in the face of a resurgent monotheistic iconoclasm and of a demagogic use of Enlightenment rhetoric, the answer to an abuse and inflation of readymade criticality cannot lie in the abandonment of critique as such.

In *Iconoclasm* and elsewhere, contemporary authors like to reveal the iconoclasts’ naiveté and iconoclasm’s paradoxical nature by pointing out that (physical) iconoclasm always produces images. However, this is not an insight that can be used to show iconoclasts’ naiveté, as is sometimes done; even the Taliban are well aware of this mechanism, as they showed when distributing footage of the destruction of the Bamiyan Buddhas. However, it is the remains rather than the spectacle of destruction that seem most interesting, enabling historical connections between various periods and contexts, and showing the anachronistic and – dare we say it? – critical potential of iconoclasm.

*Na de beeldenstorm*⁶
During the past few years, as part of a wider project on historical turning points, Gert Jan Kocken has photographed the remains of Reformation iconoclasm in Holland, England, Germany and Switzerland. A picture taken in Utrecht cathedral shows a coloured and gilded gothic stone relief of an enthroned Saint Anne in the midst of a company including Mary and Christ, with God the father appearing above the throne. The chipped-off faces create an

Gert Jan Kocken en de kunst van het iconoclasm

In zijn controversiële *Moses the Egyptian* stelde Jan Assman dat het ‘Mozaïsche onderscheid’ tussen echte en valse goden, tussen God en afgoden, tot ongekende intolerantie en gewelddadigheid had geleid.¹ Voordat afgoderij in het tweede gebod werd verboden, waren de goden en hun erediens over het algemeen – of althans in principe – onderling verenigbaar. De ene god kon in een vergelijkbare god uit een nabijgelegen gebied worden ‘vertaald’ en met hem versmelten. Het Mozaïsche onderscheid sluit dergelijke assimilaties uit: er is maar één ware God, alle anderen zijn afgoden. De ene ware God is onzichtbaar en openbaart zich hoogstens in een brandend braambos, maar laat geen antropomorfe of zoömorfe voorstellingen toe; zichtbaarheid is het rijk van de valse goden met hun groteske of al te menselijke gestalten.

Als haat tegen anderen goden inderdaad een uitvloeisel is van het monotheïsme, dan is het verleidelijk om het jodendom, het christendom en de islam te zien als evenzoveel uitwassen, als culturele ziekten die moeten worden bestreden – zo luidt althans het standpunt van veel van de huidige zelfbenoemde neo-Verlichtingsdenkers, die niet lijken te beseffen dat ze zelf verstrikt zijn in het *Nachleben* van het monotheïsme. Maar door de oude, voor-Bijbelse religie op te hemelen als tolerant ‘kosmotheïsme’, als een allesomvattende utopie die door de Mozaïsche intolerantie zou

geduldig veel van de eigenschappen te vernietigen die het westerse beeld in de voorgaande eeuwen bepaalden, inclusief de voorstelling zelf.⁴ Over het algemeen wordt dit soort symbolisch iconoclasm dat kenmerkend is voor een groot deel van de moderne kunst herleid tot ‘werkelijk’ iconoclasm; ‘werkelijk’ iconoclasm kan immers worden gebruikt om de symbolische aanvallen op het symbolische te stigmatiseren als het werk van barbaren. Maar in plaats van dit theoretische en artistieke ‘iconoclasm’ te beschouwen als een zwakke, gedegeneerde vorm van religieuze iconoclasm, zouden we moeten vaststellen dat het werkelijke iconoclasm eerder symbolisch dan fysiek is en dat fysieke vernietiging slechts een zwakke, vervormde kopie van dat werkelijke iconoclasm is.

Het is geen toeval dat Assmann werd geciteerd – men zou ook kunnen zeggen: geïnstrumentaliseerd – in de inleiding van *Iconoclasm*, Bruno Latours tentoonstelling uit 2002 in het ZKM Karlsruhe, die beloofde ‘uit te stijgen boven de beeldoorlogen in wetenschap, religie en kunst’. Latour wilde een ‘archeologie van haat en fanaticisme’ presenteren die de gedegeneerde, gedevalueerde, banale nadagen van de monotheïstische traditie traceert in de recente filosofie en theorie – de alomtegenwoordigheid van ‘kritiek’. Latour, die meent dat religieuze kritiek en seculiere kritiek van hetzelfde laken een pak zijn omdat de ene op de andere is gebaseerd, gaat zelfs zo ver om te zeggen dat ‘achterdocht ons dom heeft gemaakt’.⁵ Latour, die zeer

zijn uiteengespat, bagatelliseert Assmann een vorm van intolerantie die inherent was aan de ‘heidense’ religie, die in de meeste gevallen ook als staatsgodsdienst fungeerde; elke onderdaan of burger werd geacht te gehoorzamen en te offeren aan de officiële goden. Maar in plaats van te twisten over de vraag welke nu meer autoritair en intolerant is, het monotheïsme of het polytheïsme/‘kosmotheïsme’ zouden we moeten nagaan of Assmanns historische verhaal al dan niet op de hedendaagse situatie van toepassing is. Zegt Assmann in feite niet dat de tegenwoordige religieuze fundamentalisten *gelijk* hebben in hun interpretatie van religie? Tenslotte zijn zij experts in intolerantie.

Wat zowel religieuze fundamentalisten als westerse ‘Verlichtingsfundamentalisten’ liever vergeten is dat de ‘seculiere’ moderne theorie en moderne kunst – vanaf de Verlichting en de romantiek tot heden – bepaalde elementen uit het joodse en christelijke discours tot op zekere hoogte hebben behouden *en* getransformeerd.² Het is niet voor niets dat denkers als Marx en Freud vaak als iconoclasten zijn bestempeld – en dat een begrip dat zij beiden gebruikten, de fetisj, werd geïntroduceerd door de Franse Verlichtingsdenker Charles de Brosses als aanduiding voor de meest primitieve vorm van religie die voorafging aan de latere afgodendienst.³ En wat de kunst betreft zei Mondriaan dat ‘het destructieve element in de kunst’ teveel was veronachtzaamd, maar hij heeft zelf veel gedaan om daar verandering in te brengen door systematisch en

bedreven is in de kunst van het verenigen van het onverenigbare, kritiseert het ‘fanatisme en de haat’ van het ‘werkelijke’ iconoclasm en treurt tegelijk om de devaluatie van de kritiek tot een hol vertoon van virtuositeit. Hij heeft ongetwijfeld gelijk als hij wijst op de wildgroei en instrumentalisering van kritiek, maar het is duidelijk dat hij een appeltje te schillen heeft met de kritische traditie als zodanig, die volgens hem zijn wortels heeft in wat hij het monotheïstisch fanatisme noemt. Het zou van extreem slechte timing getuigen om in een tijd van triomferend fundamentalisme de kritiek af te schaffen; juist gezien de herleving van het monotheïstische iconoclasm en het demagogische gebruik van Verlichtingsretoriek zou het loslaten van de kritiek als zodanig het slechts denkbare antwoord zijn op het misbruik en de wildgroei van kant-en-klare kritische discourses.

Zowel in *Iconoclasm* als elders wijzen hedendaagse auteurs graag op de naiviteit van de iconoclast en de paradoxale aard van het (fysieke) iconoclasm dat ook zelf altijd beelden produceert. Maar dit inzicht bewijst nog niet dat iconoclasten naïef zijn, zoals soms wordt beweerd; zelfs de Taliban zijn zich terdege van dit mechanisme bewust, zoals blijkt uit de filmbeelden die ze verspreiden van de vernietiging van de Boeddha’s van Bamiyan. Maar de overblijfselen van de vernietiging lijken interessanter dan het schouwspel zelf, omdat ze de mogelijkheid bieden om historische verbanden tussen verschillende periodes te leggen en duidelijk laten zien welk anachronis-

uneven yet quasi-regular pattern of raw stone parallel to the picture plane. Strangely, the face of God the Father, whose representation is theologically most dubious of all, is the only one that hasn't been completely removed; his eyes remain. While this may be due to practical factors, to his literally high position in the church, such factors play no role in another image photographed by Kocken: a painting on wood of the Mass of Saint Gregory. That the face of Christ on this panel is unscathed, still looking straight at the viewer out of the painting's space, clearly reflects the iconoclasts' reluctance to harm the Saviour's icon – even if they disapproved of it. The Mass of Saint Gregory is a common type of image in the late Middle Ages, which was particularly prone to attack by anti-“popish” iconoclasts: it shows the miraculous apparition of Christ during a mass said by Pope Gregory.

Christ is displaying his wounds and the instruments of the passion. Among these is the Veil of Veronica, on which Christ's face appeared after he used it to wipe his face during the walk to Golgotha. Not only is the Christ that appears before Gregory untouched, the same goes for the face of Christ on the veil. The faces of most of the onlookers, by contrast, have been severely attacked; they represented various local religious and secular grandees.⁷ This should serve as a reminder that the Reformation did not arise out of some “pure” theological debate about images, but from the rejection of the church's hierarchy and its

use of rituals, objects, and visual propaganda. Kocken's photos demonstrate the numerous choices iconoclasts needed to make, either in the rush of the moment or after some deliberation – for Reformation iconoclasm occurred both in spontaneous outburst and in more controlled actions led by local magistrates. In England in particular, the removal of images was a top-down affair, ordered at first by Henry VIII's first minister, Thomas Cromwell.⁸ A prime target were images of an English saint, Thomas Beckett, the archbishop of Canterbury who was murdered on the behest of one of Henry's predecessors; Kocken's series includes a disfigured Beckett, whose upper body is turned into an *informe* blot, from the church St Andrew in North Burlingham.

Such a photo is rather suggestive of Wols or Fautrier, and in fact Kocken's iconoclasm photos frequently recall modern and contemporary art. Perhaps the best example of this is the stunning picture that shows part of a wall and a pillar in the Grote Kerk (or St. Michaëlskerk) in the Dutch town of Zwolle. Part of the wall is occupied by a white stone relief that has been chipped off considerably by the iconoclasts; probably an epitaph representing a deceased donor surrounded by his patron saints, with the Virgin Mary appearing above, one now sees little more than a vague figure suspended in mid-air, in front of gothic church architecture. Little more, that is, except for the irregular surface of the “modified” parts of the relief, which enter in a com-

tisch en – misschien wel – kritisch potentieel er in het iconoclasmeschuilt.

*Na de beeldenstorm*⁶

In de afgelopen paar jaar heeft Gert Jan Kocken als onderdeel van een omvangrijk project over historische keerpunten de overblijfselen van de reformatorische beeldenstorm in Nederland, Engeland, Duitsland en Zwitserland gefotografeerd. Een foto die in de Dom van Utrecht is genomen toont een gekleurd en verguld stenen Gotisch reliëf van de heilige Anna op haar troon omringd door gezelschap onder wie Maria en Christus, met God de Vader die boven de troon verschijnt. De weggebikte gezichten vormen een oneffen en niettemin bijna regelmatig patroon van ruwe steen dat parallel loopt aan het beeldvlak. Vreemd genoeg is alleen het gezicht van God de Vader, wiens afbeelding de grootste theologische controverses opriep, niet helemaal weggeslagen; zijn ogen zijn intact. Misschien speelden praktische factoren daarbij een rol, gezien zijn letterlijk hoge positie in de kerk, maar dat gold niet voor een ander door Kocken gefotografeerd beeld: een schilderij op houten paneel van de Mis van de heilige Gregorius. Dat het gezicht van Christus op dit paneel ongedeed is gebleven en de kijker nog steeds recht aankijkt vanuit de geschilderde ruimte, geeft duidelijk aan hoeveel moeite de iconoclasten hadden om het icoon van de Verlosser te beschadigen – ook al keurden ze het af. De Mis van de heilige Gregorius was in de late middeleeuwen een veel voorkomende voorstelling die bijzonder

vatbaar was voor aanvallen van antipaapse beeldenstormers: de wonderbaarlijke verschijning van Christus tijdens een mis die door paus Gregorius werd gelezen.

We zien Christus die zijn wonden en de werktuigen van zijn lijden toont. Daaronder bevindt zich ook de doek van Veronica, waarop Christus' gezicht verscheen nadat hij het had gebruikt om zijn zweet af te veegen op de weg naar Golgotha. Niet alleen de Christus die aan Gregorius verschijnt is onaangetast, hetzelfde geldt voor het gelaat van Christus op de doek. De gezichten van de meeste toeschouwers daarentegen zijn ernstig beschadigd; het waren afbeeldingen van verschillende plaatselijke religieuze en wereldlijke hoogwaardigheidsbekleders.⁷ Hierdoor worden we eraan herinnerd dat de Reformatie niet het gevolg was van een of ander ‘zuiver’ theologisch debat over beelden, maar van de afwijzing van de kerkelijke hiërarchie en haar gebruik van rituelen, voorwerpen en visuele propaganda. Kockens foto's laten zien met welke keuzes de beeldenstormers in de haast van het moment of na overleg werden geconfronteerd – want het reformatorische iconoclasm manifesteerde zich zowel in spontane uitbarstingen als in meer gecontroleerde acties onder leiding van plaatselijke magistraten. Vooral in Engeland was het verwijderen van beelden een van bovenaf georganiseerde aangelegenheid, die in eerste instantie werd bevolen door de belangrijkste minister van Hendrik VIII, Thomas Cromwell.⁸ Een van de belangrijkste doelwitten waren beelden van een Engelse heilige,



Triptych, Grote Kerk, Breda, the Netherlands
Defacement: 22 August 1566
400 x 140 cm, 2005



Madonna with child and patrons, St. Michael, Zwolle, the Netherlands
Defacement: 16 June 1580
2005, 88 x 123 cm



Anna retable, Domkerk, Utrecht, the Netherlands
Defacement: 7 March 1580
177 x 225 cm, 2004



Gregorsmesse, collection Stadtmuseum Münster, Germany
Defacement: 9 February 1529
122 x 155 cm, 2007

plex dialogue with what remains of the representation; the illusionist space of the relief interrupts the shallow space of the chipped parts, and vice versa. Furthermore, this relief is set in a whitewashed wall next to a column, creating a montage of surfaces that is held together (just barely) by some painted red lines. Associations with abstract paintings and collages of the 1910s and 1920s are unavoidable. Such associations were made even more explicit in 2006 collaboration of Kocken and Krijn de Koning, an installation which combined three of Kocken's iconoclast photographs with a mural that framed those pictures with a meandering meandering blue-and-white geometric pattern by De Koning – a bulky, modern ornament spreading out over the walls and ceiling.

How are we to interpret such a juxtaposition? A substantial contribution to the theoretization of possible connections between the Reformation and modern was made by Werner Hofmann with his 1983 exhibition *Luther und die Folgen für die Kunst* (Hamburger Kunsthalle) which argued that one of the consequences of the Reformation for art was that it was released from the grip of the church; it was the Reformation that enabled modern art, and the modern, secular and critical approach to images in general. Far from equating the Reformation with physical iconoclasm, and condemning it on those grounds, Hofmann places great emphasis on Luther's insistence that art itself is neither good nor bad, and that art could also

be shown in churches (including depictions of Christ, but not of God the father). Images are now dependent on context and use, and Hofmann states that it is with this redefinition that modernity begins.⁹ In a sense, this was a more radical iconoclasm than that of Calvin or Zwingli, who insisted on art being banished from churches, and who condemned representations of Christ. Although Luther's rejection of iconoclastic fury was tied up with a conservative social attitude – he rejected iconoclastic destruction at least in part because such actions could lead to full-scale revolt against the existing order – it is true that his non-physical iconoclasm, his ruling that images are neither evil nor necessary, destroyed the images' traditional place in the cosmic and social hierarchy more effectively than outright bans.

In his slalom-like historical argument, Hofmann also argues that Calvin's rejection of art from the church and his strict insistence on only representing the visible world fed into modern art through Dutch painting, which emphasized realism from the Reformation to Van Gogh and beyond; in Saenredam's paintings particular the church itself became an apparently purely physical space, defined by geometry, resulting in compositions whose subtlety still could be read as glorifying God's creation. However, the danger of freely drawing such long-distance historical connections is that they are used to construct simplistic genealogies of modern art in the manner of a Rudi Fuchs, in whose writings it is

Thomas Beckett, aartsbisschop van Canterbury, die op bevel van een van Hendriks voorgangers was vermoord; Kockens serie omvat ook een verminckte Beckett uit de St. Andrew-kerk in North Burlingham, wiens bovenlichaam is veranderd in een vormeloze homp.

Als een dergelijke foto doet denken aan Wols of Fautrier, is dat niet verwonderlijk: Kockens beeldenstormfoto's herinneren vaak aan moderne of hedendaagse kunst. Het beste voorbeeld hiervan is misschien wel de verbluffende foto van een stuk muur en een pilaar in de Grote Kerk of Sint Michielskerk in Zwolle. Een deel van de muur wordt in beslag genomen door een stenen reliëf dat door de beeldenstormers grotendeels is weggeslagen; het was waarschijnlijk ooit een grafsteen met een afbeelding van een overleden weldoener die wordt omringd door zijn patroonheiligen, met daarboven de Maagd Maria, maar er is weinig meer te zien dan een vage figuur die in de lucht zweeft voor een gotisch kerkgebouw – weinig meer dan het onregelmatige oppervlak van de 'gemodificeerde' delen van het reliëf, die een complexe dialoog aangaan met wat er van de voorstelling is overgebleven; de illusionistische ruimte van het reliëf wordt onderbroken door de ondiepe ruimte van de afgebikte delen en omgekeerd. Bovendien is dit reliëf gezet in een witgekalkte muur naast een kolom, zodat er een montage van vlakken ontstaat die nog maar net wordt bijeengehouden door een paar rode verflijnen. Associaties met abstracte schilderijen en collages uit de jaren 1910 en 1920 dringen

zich op. Dergelijke associaties kwamen nog uitdrukkelijker naar voren in de samenwerking tussen Kocken en Krijn de Koning in 2006, die resulteerde in een installatie waarin drie iconoclastefoto's van Kocken werden gecombineerd met een muurschildering van De Koning, een meanderend blauw-wit geometrisch patroon dat de foto's omlijst – een uitgestrekte, moderne wandversiering die zich uitspreidt over de muren en het plafond.

Hoe moeten wij dergelijke associaties interpreteren? Een belangrijke bijdrage aan de theorievorming over de mogelijke verbanden tussen de Reformatie en de moderne kunst werd geleverd door Werner Hofmann met zijn tentoonstelling uit 1983, *Luther und die Folgen für die Kunst*, waarin werd gesteld dat de Reformatie er onder meer voor had gezorgd dat de kunst uit de greep van de kerk werd bevrijd; het was de Reformatie die de moderne kunst en meer in het algemeen de moderne, seculiere en kritische benadering van beelden mogelijk heeft gemaakt. In plaats van de Reformatie gelijk te stellen aan fysiek iconoclasm en haar op die gronden te veroordelen, legt Hofmann sterk de nadruk op Luthers stellige bewering dat kunst op zich niet goed of slecht was en ook in kerken kon worden getoond (inclusief afbeeldingen van Christus, maar niet van God de Vader); beelden zijn nu afhankelijk van context en gebruik, en Hofmann stelt dat moderniteit met deze herdefiniëring begint.⁹ In zekere zin was dit een radicalere vorm van iconoclasm dan die van Calvin of Zwingli, die eisten dat kunst uit de kerken werd geweerd



Madonna with child, kathedrale Saint-Pierre, Geneva, Zwitserland
Defacement: 9/10 August 1535
Now in basilique Notre-Dame, Geneva, Switzerland
90 x 166 cm, 2007

en voorstellingen van Christus afkeurden. Hoewel Luthers afwijzing van de iconoclastische razernij ook verband hield met zijn conservatieve sociale visie – hij verwierp de iconoclastische vernielingen mede omdat zulke acties zouden kunnen uitlopen op een totale opstand tegen de bestaande orde –, was zijn niet-fysieke iconoclasm, zijn uitspraak dat beelden niet slecht of noodzakelijk zijn, een effectievere manier om ze uit hun traditionele plaats in de kosmische en sociale hiërarchie te verbannen dan regelrechte verboden.

In zijn kronkelende historische betoog beargumenteert Hofmann ook dat de Nederlandse schilderkunst, die vanaf de Reformatie tot aan Van Gogh en zelfs daarna het accent legde op het realisme, ervoor had gezorgd dat Calvijns verbanning van de kunst uit de kerk en zijn strikte eis om uitsluitend de zichtbare wereld af te beelden doorgedrongen was in de moderne kunst. Vooral in Saenredams schilderijen wordt de kerk zelf een puur fysieke, aan geometrische regels onderworpen ruimte, wat resulteert in composities waarvan de subtiliteit nog steeds als een verheerlijking van Gods schepping kan worden geïnterpreteerd. Maar in het vrijuit leggen van dergelijke verbanden tussen ver uiteengelegen periodes schuilt ook het gevaar dat ze gebruikt worden om simplistische genealogieën van de moderne kunst te construeren op de manier van een Rudi Fuchs bijvoorbeeld, die in zijn teksten in naam van de ononderbroken traditie van de Nederlandse kunst stelt dat het maar een stap is van Vermeer naar

Mondriaan en van Rembrandt naar Karel Appel. In plaats van bij te dragen aan dit soort hersenschimmige ideologische constructies, gebruikt Kocken de artistieke context om te reflecteren op de terugkerende uitingen van het iconoclasm en de veranderingen die het heeft ondergaan. In dat opzicht sluit Kockens kunst eerder aan op de recente studie over Duitse reformatorische kunst van Leo Koerner (een deelnemer aan Latours *Iconoclasm*) die zich ook richt op het *Nachleben* van de Reformatie in de Duitse romantiek en het modernisme.¹⁰

Behalve foto's van de sporen van de beeldenstorm omvat Kockens tentoonstelling in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam ook een foto van een uitvergrote microfilm van de voorpagina van de *New York Times* van 11 september 2001 – een voorpagina waarop allerlei nieuws staat dat dezelfde dag volkomen irrelevant zou worden, toen de islamistische beeldenstorm de Twin Towers met de grond gelijk maakte. In zijn werk legt Kocken geen gemakkelijke directe lijn tussen Calvijns en de moderne kunst, maar onderzoekt hij de terugkeer van het iconoclasm in verschillende religieuze en seculiere, zowel symbolische als fysieke contexten: Mondriaan meets Bin Laden.

Kunst lezen

Iedereen die meer wil weten over de specifieke feiten van de Duitse of Zwitserse Reformatie zal de specialistische literatuur moeten raadplegen. In Kockens series hangen beelden uit het Engeland van Hendrik en het Bazel van Calvijns naast elkaar, waardoor ze



Thomas Beckett, *St. Andrew, North Burlingham Defacement: 1538*
38 x 92 cm, 2007

a mere step from Vermeer to Mondrian and from Rembrandt to Karel Appel, all in the name of a seamless tradition of Dutch art. Rather than contributing to such oneiric ideological constructions, Kocken uses the art context to reflect on the returns and transformations of iconoclasm. In this respect, Kocken's work is closer to the recent study of German Reformation art by Joseph Leo Koerner (a participant in Latour's *Iconoclasm*), which also focuses on the Reformation's *Nachleben* in German Romanticism and in Modernism.¹⁰

Apart from pictures of the traces of Reformation iconoclasm, Kocken's exhibition at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam also includes a photo of an enlarged microfilm of the September 11, 2001 *New York Times* front page – which only shows news that would become rather irrelevant that very same day, when Islamist iconoclasm brought down the Twin Towers. Kocken's work does not draw an uncomplicated line from Calvin to modern art but investigates its recurrence in various contexts, religious and secular, and symbolic as well as physical: Mondrian meets Bin Laden.

Reading art

Someone who wishes to learn more about the specific circumstances of the German or the Swiss Reformation needs to consult specialist literature. In Kocken's series, images from Henry's England and from Calvin's Basle exist side by side, abstracting from specific social circumstances, and only hinting at

the theological-political debates about images, and the question which types of images were to be banned. While some of Kocken's pictures could also function as illustrations in (art) historical publications, they are presented in a different context, in which they do not illustrate any texts.¹¹ Furthermore, as high-resolution photos made with a large-format camera, they have a different scale than illustrations; Kocken usually prints them at the same size as the objects they depict. Rather than reducing these objects to disembodied representations, the photos zoom in on their physical qualities. Kocken's camera is usually stationed not centrally, right in front of the motif, but slightly to one side; this brings out the shadows and results in an emphasis on texture and relief, while the use of perspective correction makes sure that the motif still appears parallel to the picture plane.

The enhanced materiality of the image helps to undermine the hierarchy between the "original" image and its modification. In all putting iconographic elements and iconoclastic scratches and blots on equal footing, Kocken encourages the viewer to look at the image as a sum of additions and erasures, of construction and destruction, representation and abstraction, symbol and blind indexicality. In modern art theory and criticism, the "readability" of art has often been disparaged: ever since Romanticism, it has been a central tenet of the modern ideology of the aesthetic that a work of art should not be reducible

zich onttrekken aan specifieke sociale omstandigheden en theologisch-politieke debatten over beelden en over de vraag welk type beelden moesten worden verboden. Hoewel sommige van Kockens foto's ook als illustraties voor (kunst)historische publicaties zouden kunnen dienen, worden ze in een context gepresenteerd waarin ze geen enkele illustratieve functie vervullen.¹¹ Bovendien krijgen de foto's die met een grootbeeldcamera zijn gemaakt dankzij hun hoge resolutie een andere schaal dan illustraties; Kocken drukt ze meestal af op hetzelfde formaat als de objecten die zij afbeelden. In plaats van die objecten te reduceren tot onstoffelijke representaties, concentreren de foto's zich op hun fysieke kenmerken. Kocken plaatst zijn camera meestal niet recht voor zijn motief, maar enigszins naar rechts of naar links om ervoor te zorgen dat de schaduwen goed uitkomen en de textuur en het reliëf te benadrukken; door het toepassen van perspectiefcorrectie lijkt het motief nog steeds parallel te lopen aan het beeldvlak.

De uitgesproken materialiteit van het beeld draagt bij tot de ondermijning van de hiërarchie tussen het "oorspronkelijke" beeld en zijn modificatie. Door de iconografische elementen en de iconoclastische beschadigingen op een lijn te stellen, zet Kocken de kijker ertoe aan om naar het beeld te kijken als een optelsom van toevoegingen en eliminaties, van constructie en destructie, representatie en abstractie, symbolen en blinde indexing. In de moderne kunsttheorie en kunstkritiek wordt vaak laatdunkend

gesproken over de 'leesbaarheid' van kunst: sinds de romantiek geldt het als een belangrijk grondbeginsel van de moderne esthetische ideologie dat een kunstwerk niet te herleiden mag zijn tot een eenduidige representatie van een verhaal of een discursieve verhandeling. Zelfs in de conceptuele kunst is het gebruik van taal meestal allesbehalve conventioneel en transparant. In die context is het intrigerend dat Kockens werk ook voorbeelden van 'tekstueel iconoclasm' omvat: een foto toont een geopend exemplaar van een Engels missaal (een boek met alle gebeden van het liturgische jaar) waarin een aantal passages met vlekken onleesbaar zijn gemaakt, terwijl in een ander boek een passage is doorgehaald waarin Erasmus het over Luther heeft (deze verminking is waarschijnlijk eerder aan katholieken dan aan protestanten toe te schrijven).

Door te speuren naar transformaties van het schrift in een vlak of een patroon, distantieert Kocken zich in zijn werk nog meer van de kunsthistorische illustratie. Hoewel de kunstgeschiedenis een product is van de moderne ideologie van het esthetische, heeft deze discipline haar academische status te danken aan het feit dat ze het visuele aan de taal onderwerpt en haar complexiteit reduceert.¹² De iconologie van Panofsky is een schoolvoorbeeld van die tendens. Maar verzet tegen deze iconologische reductie en pleidooien voor het behoud van de complexiteit – zoals Georges Didi-Huberman het in de hedendaagse kunstgeschiedenis en kunsttheorie doet – zijn ook niet zonder gevaar.¹³ In termen



Gert Jan Kocken and Krijn de Koning, installation in CAPRI, Berlin, 2006

to a clear-cut representation of a narrative, or to a discursive statement. Even in Conceptual art, the use of language is usually anything but conventional and transparent. In this context it is intriguing that Kocken's work also includes instances of "textual iconoclasm": one photo depicts an opened copy of an English missal (a book containing all the prayers for the liturgical year) with some stained passages, while another shows a crossed-out passage in which Erasmus discussed Luther (the alteration in this case presumably having been made by Catholics rather than by Protestants).

In tracing the reversal of writing into surface or pattern, Kocken can be said to further distance his work from art-historical illustration. Although it is a product of the modern ideology of the aesthetic, the discipline of art history has secured its academic status by subjecting the visual to language and reducing its complexity.¹² Panofskyan iconology is a prime example of this tendency. But resisting this iconological reduction and trying to salvage the complexity of the image – as Georges Didi-Huberman does in contemporary art history and theory – is not without its dangers either.¹³ Opting for the tools of Marxist iconoclasm, one could state that "complexity" and "resistance to readability" are perfectly compatible with the reduction of the work of art to a high-brow commodity fetish with plenty "theological whims." Attempts by the great artistic iconoclasts to counteract commodification have in the end only strengthened it,

just as the introduction of photography as a cheap and "deskilled" medium in conceptual art has led to the triumph of big and technically perfect art photographs – like Kocken's.

All this may be all too true, but it is what Marx's idealist teacher would call an abstract negation: a purist iconoclasm that does not bother to salvage what is worth keeping in what it seeks to negate. But perhaps what Kocken's work shows us most of all is that negation can never be really abstract, that no break can be absolute: Latour's grandiloquent claim to "go beyond the image wars" could not be more irrelevant. There is no way out of the looped now-time of iconoclasm, but there is difference in its repetitions, if one chooses to see them and create them. Seeing them is creating them.

Sven Lütticken is an art critic and art historian who teaches at the Vrije Universiteit, Amsterdam. He is author of *Secret Publicity. Essays on Contemporary Art* (2006) and a regular contributor to *Artforum*, *New Left Review* and *Texte zur Kunst*.

Notes:

1. Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt am Main, Fischer, 2000 (first American edition 1997; first German edition 1998), p. 242. For Assmann's response to the controversy sparked by his book, see Jan Assmann, *Die*

van het marxistische iconoclasm zouden we kunnen zeggen dat 'complexiteit' en 'weerstand tegen leesbaarheid' volledig overeenkomen met de reductie van het kunstwerk tot een intellectuele warenfetisj, aangevuld met een flink aantal 'theologische fratsen'. Pogingen van de grote artistieke iconoclasten om die verandering van kunst in koopwaar tegen te gaan hebben dat proces uiteindelijk alleen maar versterkt, zoals ook het gebruik van de fotografie als goedkoop en 'gebruikersvriendelijk' medium in de conceptuele kunst heeft geleid tot de triomf van grote, technisch perfecte kunstfoto's – zoals die van Kocken.

Dit mag allemaal waar zijn, maar het is wat de idealistische leraar van Marx en abstracte negatie zou noemen: een puristisch iconoclasm dat geen moeite doet om te redden wat het behouden waard is in datgene wat het probeert te ontkennen. Misschien laat Kockens werk ons vooral zien dat ontkennen nooit helemaal abstract kan zijn, dat een absolute breuk niet mogelijk is: Latours hoogdravende bewering dat hij wil 'uitstijgen boven de beeldoorlogen' is volkomen irrelevant. Er is geen ontsnappen aan de spiraal van iconoclasten in het hier en nu. Alleen hun herhalingen verschillen, als men die maar wil zien en creëren—en zien is in dit geval creëren.

Sven Lütticken is kunsthistoricus en kunsthistoricus en doceert aan de Vrije Universiteit. Hij is onder meer auteur van *Geheime Publiciteit. Essays over hedendaagse kunst* (2005) en publiceert onder andere regelmatig in

Artforum, *New Left Review* en *Texte zur Kunst*.

1. Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt am Main, Fischer, 2000 (eerste Amerikaanse druk 1997; eerste Duitse druk 1998), p. 242. Voor Assmanns reactie op de controverse die zijn boek heeft teweeggebracht, zie Jan Assmann, *Die Mosaïsche Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus*, München, Hanser 2003, vooral pp. 28-29.
2. De term 'Verlichtingsfundamentalisten' werd weliswaar in 2006-2007 door Ian Buruma en Timothy Garton Ash gepopulariseerd in hun kritische beschouwingen over schrijvers als Ayaan Hirsi Ali, maar hij werd al enige tijd gebruikt. Zie voor de polemiek die door Buruma and Garton Ash werd ontlokt "The Multicultural Issue" op [signandsight.com](http://www.signandsight.com/features/1167.html), <http://www.signandsight.com/features/1167.html>
3. Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003, pp. 69-115.
4. Mondriaan, geciteerd in "[An Interview With Mondrian] (1943)" in: Harry Holtzmann and Martin S. James (red.), *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, New York, Da Capo, 1993, p. 357.
5. Bruno Latour, "What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?", in tentoonstellingscatalogus *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM,

Mosaïsche Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus, München, Hanser 2003, especially pp. 28-29.

2. While the term "Enlightenment fundamentalists" was popularized in 2006-2007 by Ian Buruma and Timothy Garton Ash in their criticism of authors such as Ayaan Hirsi Ali, it had already been in use for some time. For the polemics sparked off by Buruma and Garton Ash, the "The Multicultural Issue" at [signandsight.com](http://www.signandsight.com/features/1167.html), <http://www.signandsight.com/features/1167.html>

3. Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003, pp. 69-115.

4. Mondriaan, quoted in "[An Interview With Mondrian] (1943)" in: Harry Holtzmann and Martin S. James (eds), *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, New York, Da Capo, 1993, p. 357.

5. Bruno Latour, "What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?", in exhib. cat. *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM, Karlsruhe, 2002, pp. 14, 25.

6. *Na de beeldenstorm* ("After Iconoclasm") is the title of a book on recent art by Carel Blotkamp, published in 1970 by Openbaar Kunstbezit.

7. See also Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, London, Reaktion, 2004, pp. 101-102.

8. See Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional*

Religion in England 1400-1580, New Haven / London, Yale University Press, 1992.

9. Werner Hofmann, "Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion," in exhib. cat. *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1983, p. 46

10. Koerner, *The Reformation of the Image*. Koerner is at his best when discussing Caspar David Friedrich and German Romanticism in relation to the Reformation; when being confronted with Jenny Holzer, the analysis becomes rather less subtle (pp. 295-296).

11. The works' titles are minimal, and this essay only contains the historical facts that are relevant for my analysis.

12. Many modern art historians have often made disparaging remarks about the imposition of linguistic sense on the realm of the sensuous in German Reformation: Koerner suggests that this betrays anxiety about the fact that their own practice involves a similar operation. See Koerner, *The Reformation of the Image*, pp. 29-37.

13. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

Karlsruhe, 2002, pp. 14, 25.

6. *Na de beeldenstorm* is de titel van een boek over nieuwe kunst van Carel Blotkamp, in 1970 gepubliceerd door Openbaar Kunstbezit.

7. Zie ook Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, London, Reaktion, 2004, pp. 101-102.

8. Zie Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England 1400-1580*, New Haven / London, Yale University Press, 1992.

9. Werner Hofmann, "Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion," in tentoonstellingscatalogus *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1983, p. 46.

10. Koerner, *The Reformation of the Image*. Koerner is op zijn best wanneer hij de verhouding tussen Caspar David Friedrich, de Duitse romantiek en de Reformatie bespreekt; wanneer hij met Jenny Holzer wordt geconfronteerd, verliest zijn analyse nogal aan subtiliteit (pp. 295-296).

11. De titels van het werk beperken zich tot het hoogst nodige, en dit essay behandelt alleen de historische feiten die voor mijn analyse relevant zijn.

12. Veel moderne kunsthistorici hebben zich laatdunkend uitgelaten over het opleggen van taalkundige betekenis aan het rijk van het zinnelijke in de Duitse Reformatie: volgens Koerner zou dit erop kunnen wijzen dat ze bang zijn zich aan dezelfde praktijk schuldig te maken. Zie Koerner, *The Reformation of the*

Image, pp. 29-37.

13. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Parijs, Minuit, 1990.

BijlmAIR

As a part of BijlmAIR, SMBA's artist-in-residence project in cooperation with the Centre for Visual Art (CBK) Zuidoost in the South-east district of Amsterdam, the photographer Linda-Maria Birbeck is presently working in the guest studio in de Millingenhof. For her closing presentation in October in the CBK, she will be making a series of portraits of asylum seekers and their families who are living in the Bijlmer. The nearby IKEA furniture and domestic furnishings mega-store will function as the setting for these portraits. Its comfortable demonstration rooms, bursting with fashionable items that most economic refugees could hardly dream of, are a sharp contrast with their actual accommodations (Birbeck previously did a photo report on a refugee family in Utrecht). Their problems can be understood as the flip side of the same globalisation that has made IKEA a multinational chain.

Earlier this year Birbeck's work was seen in the group exhibition 'Capricious. Young Photographers' in SMBA. She was chosen for BijlmAIR by the selection committee because of her plan to record the various religious communities in the Bijlmer in their temporary accommodations. It appeared however that this would take much more time than had been anticipated, chiefly because Birbeck always searches for a combination of the photogenic, apparently staged image and the wrenching, frayed edges of society. Her presentation will take place from 11 to 27 October.

Right About Now

In connection with the lecture series *Right About Now: Art and Theory since the 1990s*, which took place in 2006 in Amsterdam and initiated by SMBA and others, the text reader will finally become available soon at Valiz publishers. The starting point of the *Right About Now*-project is the observation that the great diversity of art since the 1990s has generated virtually no theoretical reflection or historical contextualization. The contrast with previous decades could scarcely be starker. In the 1990s mainly the art itself, and the experience it provided, played a key role. And yet this "art without theory" can, of course, be interpreted theoretically and historicized. In *Right about Now: Art and Theory since the 1990s* an international group of renowned authors such as Claire Bishop, Nicolas Bourriaud and Hal Foster, as well as newcomers in the field, has accepted the challenge and endeavoured to bring together the art and theory of the recent past. Their thought-provoking contributions revolve around six topical themes, like *The Body, Engagement, Documentary Strategies* and *Money*.

The book launch will follow soon, for the exact date see www.smba.nl and www.right-aboutnow.nl. More information on the book at www.valiz.nl.

BijlmAIR

In het kader van BijlmAIR, het residentieproject van SMBA in samenwerking met Centrum Beeldende Kunst Zuidoost in dat stadsdeel, is momenteel fotografe Linda-Maria Birbeck werkzaam in het gastatelier in de Millingenhof. Voor haar afsluitende presentatie in oktober in CBK Zuidoost zal zij een serie portretten maken van in de Bijlmer verblijvende asielzoekersfamilies. Als decor voor deze portretten fungeren de showrooms van de nabijgelegen IKEA-vestiging. De riante, boordevolle kamers, waar menig economisch vluchteling van droomt, staan in schril contrast met de werkelijke huisvestingssituatie van asielzoekers (eerder maakte Birbeck een fotoverslag van een asielzoekende familie in Utrecht). Hun problemen zijn op te vatten als de keerzijde van dezelfde globalisering die van Ikea een multinationale keten heeft gemaakt.

Begin dit jaar was werk van Birbeck te zien in de groepstentoonstelling 'Capricious. Young Photographers' in SMBA. Zij werd door de selectiecommissie gekozen voor BijlmAIR vanwege haar plan om de verschillende geloofsgemeenschappen in de Bijlmer in hun provisorische huisvestingen vast te leggen. Hiervoor bleek echter vele meer tijd nodig te zijn dan verwacht, vooral omdat Birbeck altijd op zoek is naar een combinatie van een fotogenieke, schijnbare geënsceeneerdheid en de wringende rafelranden van de maatschappij. Haar BijlmAIR-eindpresentatie vindt plaats van 11 t/m 27 oktober.

Right About Now

Als slotstuk van de mede door SMBA georganiseerde lezingenreeks *Right About Now: Art and Theory since the 1990s*, die in 2006 plaatsvond, verschijnt binnenkort de lang verwachte tekstbundel bij uitgeverij Valiz. Het uitgangspunt van het *Right About Now*-project is de constatering dat de grote verscheidenheid van kunst over de afgelopen vijftien jaar maar mondjesmaat van theoretische reflectie en historische context is voorzien. Geheel anders was dat in de voorafgaande decennia. In de jaren negentig lijkt vooral de kunst zelf, en de ervaring die zij oplevert, centraal te staan. Uiteraard is ook deze 'kunst-zonder-theorie' theoretisch te duiden en historisch te plaatsen. In *Right about Now: Art and Theory since the 1990s* wordt door een internationaal gezelschap van gerenommeerde auteurs als Claire Bishop, Nicolas Bourriaud en Hal Foster, samen met nieuwkomers in het veld, een uitdagende poging gedaan de kunst en theorie van de afgelopen jaren wel samen te brengen. Leidraad voor hun betogen vormen zes actuele thema's, zoals *The Body, Engagement, Documentary Strategies* en *Money*.

Datum en tijdstip van de boekpresentatie worden binnenkort bekend, zie www.smba.nl en www.rightaboutnow.nl. Meer informatie over het boek op www.valiz.nl.

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59, 1016 NN Amsterdam
t +31 (0)20 4220471
f +31 (0)20 6261730
www.smba.nl/mail@smba.nl

Open dinsdag tot en met zondag
van 11.00 tot 17.00 uur/
Open Tuesday – Sunday from 11 am
to 5 pm

Colofon/Colophon

Coördinatie en redactie/Co-ordination and editing: Jelle Bouwhuis
Vertaling/Translation: Don Mader, Walter van der Star
Design: Mevis & Van Deursen
Druk/Printing: robstolk®
Bureau: Jelle Bouwhuis (curator), Jan Meijer (office-manager), Jan Kappers (assistant-curator), Marijke Botter Marie Bromander (receptionists)

Volgende tentoonstelling/
Next exhibition:
Rosa Barba
24 November 2007 – 7 January 2008

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is een activiteit van het Stedelijk Museum Amsterdam/
Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is an activity of the Stedelijk Museum Amsterdam
www.stedelijk.nl

'Gert Jan Kocken - Defacing' is mede mogelijk gemaakt door het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst / has been made possible in part by The Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture

