

**DeFKa Research SC**

essayistisch platform voor transdisciplinair onderzoek

2021 / 03

**HUMOR,  
IRONIE & PARODIE**

## INLEIDING

- 5 Het archief als geheime opslagruimte

## ARCHIVERING

- 8 *Gert Wijlage* – SC03 in de rede  
16 *MELA/MACBA* – Folding the Exhibition  
20 *DeFKa Research* – Collectie > Humor, Ironie & Parodie

## HUMOR, IRONIE & PARODIE

- 24 *Ineke Wertheim*  
26 *Martina Dal Brollo*  
38 *Mitchel Peters*  
40 *Guda Koster & Frans van Tartwijk*  
48 *Kees Koomen*  
56 *Martijn Engelbregt*  
58 *John Körmeling*  
70 *Erik van Maarschalkerwaard*  
76 *Feiko Beckers*  
82 *Anthony Litjes*  
88 *Balta*  
92 *Sara van Leeuwen*  
98 *Anno van der Heide*  
104 *Albert Van Der Weide*  
108 *Chris Timmers*  
110 *Paraskevi Frasiola*  
122 *Jeanny van Lieshout*  
124 *Maurice Vanesch (Tist-Es)*  
136 *Kitty Korver*  
140 *Marlieke Overmeer*  
142 *Jan Paul Kruijmel*  
146 *Willem van Albeslo*  
150 *Jacques Blommestijn*  
156 *Frank van der Linden*

## PARALLEL

- 168 Pastiches, melanges, post-ironie  
169 Jack White  
170 Manifesto of Artistic Research  
171 IN/SEARCH RE/SEARCH  
173 Postresearch  
175 *Aesthetic Investigations Vol 4, No 1 (2020), 1-5*  
176 *Mondriaanfonds*

# INLEIDING

## Het archief als geheime opslagruimte

“Want die lach ondermijnt alle geordende oppervlakken en schema’s die voor ons het gewemel der levende wezens tot rust brengen...” Dit citaat staat aan het begin van ‘De woorden en dingen’ waarmee de schrijver, Foucault, aangeeft wat zijn reactie is op het lezen van zijn inspiratiebron, het boek *The analytical language* of John Wilkins van Jorge Luis Borges. Daarin is sprake van “een Chinese encyclopedie” met de allervreemdste beschrijvingen als een 14-punts classificatiesysteem van dieren. Foucault geeft echter ook toe “Deze tekst van Borges heeft me een hele tijd laten lachen, maar niet zonder een zeker moeilijk te overwinnen gevoel van onbehagen”.<sup>1</sup> Het onbehagen van Foucault verwijst naar het opgeven van bestaande territoria en het exploreren van nieuwe ruimtes maar met behoud van de gevoelde noodzaak tot plaatsing.

DeFka Research is in 2020 gestart met een nieuw magazine als opvolger van het podiummodel dat tot nu vorm heeft gekregen op diverse locaties en in diverse disciplines. Dit magazine behoudt evenwel de ruimtelijke pretentie door een mengeling van beeld, tekst, incidentele performances en lezingen. Uitgangspunt is de collectie die DeFka sinds 1994 heeft verworven en bestaat uit 2D- en 3D-objecten, zoals tekeningen, schilderijen, kleine sculpturen alsmede literatuur, films en ‘souvenirs’. De première in de vorm van een evenement in april 2020 heeft geen doorgang gevonden in verband met de coronaregels, evenals de publieke presentatie van het tweede nummer in november 2020. Wel zijn de ‘eerste exemplaren van SC02 met het thema Iconen & Idolen op woensdag 2 december om 16.00 uur overhandigd aan burgemeester Marco Out en wethouder Cultuur Bob Bergsma tijdens een besloten bijeenkomst in het nieuwe onderkomen van DeFka Research aan de Storkweg in het Havengebied van Assen.

We hebben gekozen voor Archivering als leidmotief om aan de hand van de collectie de actualiteit van hedendaagse kunst te onderzoeken. Hier speelt mee, zoals in de eerste nummers besproken, het belang van de omgang met kunst en cultuur, met de doorwerking van de herinnering en het verleden in het heden en hoe de receptie op verschillende niveaus daar een eigen draai en uitleg aan geeft. We zijn kortweg benieuwd naar het veranderingsproces in de beleving en de veranderende waardering van kunst, objecten, ideeën, esthetiek en kunsttheorie. Dus ook, hoe gaan we om met ons archiefmateriaal? Om een paar voorbeelden te noemen.

In het eerste SC nummer over het thema ‘Montage’ publiceerden we 15 bijdragen in verschillende disciplines als fotografie, poëzie, theorie, over onder meer het archiveren van digitale kunst, toepassingen in het eigen oeuvre en werkproces, de relatie met film en technologie. Daaruit bleek vooral de aanwezigheid van het montage-principe in de actualiteit, met name in populaire media, met verrassende vervormingen in betekenis.

Het volgende SC nummer over ‘Iconen & Idolen’ bevatte 17 bijdragen. Na een specifiek archiveringsessay en een tweetal inleidende artikelen over iconologie namen we artikelen op die de problematiek rond wat we verstaan onder Iconen en Idolen thematiseerden, de receptie en het verschil met reguliere symboliek, met tekens in het algemeen. Opvallend was naast de verscherpte actualiteit van de thematiek ‘in de openbare ruimte’, de aandacht voor hetgeen we bovenal waardevol vinden. Zoals de focus op de persoonlijke en cultuurbepaalde toekenning van waarden in relatie tot feiten en normen. Hetgeen kan leiden tot een lyrisch-abstracte mythologie of een heel concrete voorstel tot herziening van icoongeachte onwrikbaarheid. Het nu voorliggende derde nummer heeft als hoofdthema Humor, Ironie & Parodie. Deze uitgave bevat 24 artikelen die variëren in contextuele ernst. Van een historisch inhoudelijke analyse van het begrip Humor tot de presentatie van een enkele cartoon. Wat hierbij extra aandacht toevallt is de bemoeienis van een politieke dimensie die zich tegen het thema aanschuurt en het particuliere in de begripsvorming: het zoeken naar het verschil tussen de subjectieve en objectieve content van humoristische, ironische (ironiserende) en parodistische gebeurtenissen. Naast de secties archivering en de thema-artikelen zijn mededelingen opgenomen die wij op korte termijn van informatief belang achten, met name op het gebied van onderzoek, kunst en wetenschap die een rol kunnen spelen in onze komende uitgaven.

Het thema van SC04 is Souvenir & Residu en verwijst naar weer een ander terrein binnen het hedendaags artistiek discours. Verschijningsdatum: november 2021.

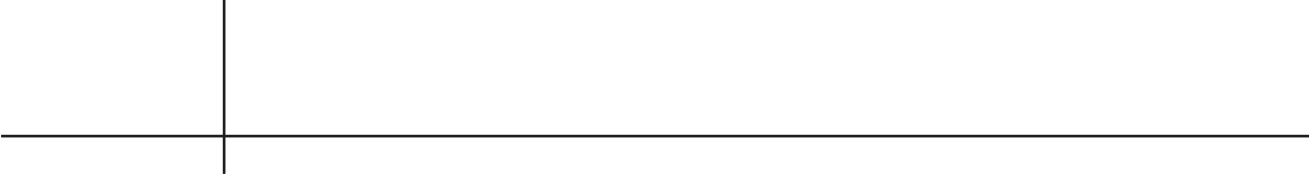
### Noten

1 Foucault, p.14 en p.16, met een typische connectie richting surrealisme en het incongruente. Volgens Tom van Vleck is Borges classificatie een ‘voorbeeld’ voor computisten.

2 Belangrijke internetarchieven zijn te vinden onder anderen via het [web.archive.org/projects/](http://web.archive.org/projects/)



# ARCHIVERING



# SC03 in de rede

Gert Wijlage

## Humeur

Bij het samenstellen van belangrijke topoi, in 2019, voor de serie SC magazines kozen we onder meer voor het thema humor en ironie vanwege de relatie met kennisontwikkeling en filosofie. In het jaar daarop blijkt dat humor aan maatschappelijke actualiteit lijkt te hebben gewonnen door veronderstelde therapeutische en psychologische stressvermindering. Giseline Kuipers schrijft op haar site: “Help us study the role of humor during the Corona crisis! Please send us your Corona related jokes and memes.” Ook Marijn Duintjer Tebbens en Steef Bouwman voor Nieuwsuur/Nos.nl op 18 oktober 2020 halen sociaal psycholoog Madelijn Strick aan die “pleit daarom voor een ‘tweede golf humor’ op sociale media. In maart en april zag ze enorm veel creatieve grappen langskomen op internet”.<sup>1</sup>

## Humor, ironie

Dit artikel is ironisch. Het gaat over ironie en is volgens Milan Kundera ook als een type fictie per definitie ironisch zoals elke verhalende tekst ironisch van aard is vanwege inherente dubbelzinnigheid.<sup>2</sup> Er wordt een realiteit aangenomen waar de schrijver zijn eigen interpretatie aan toevoegt. Ik schrijf aldus ironie. Waarmee gezegd wil worden dat een definitie van ironie vaak teruggevoerd wordt op het Griekse eironia en de Socratische conversatie die er op uit is gesprekspartners te confronteren met de eigen uitspraken. In de hoop dat zij zodoende tot herziening komen. De dubbelzinnigheid van een tekst of uitspraak of beweging of beeldvorm of muziekstuk toont zich vaak door hetzelfde, door het conventionele, te herhalen met een kleine toegevoegde wijziging in toon, lijn, gebaar. Een nogal veelgebruikte maar ook verwarrende vergelijking spreekt van ‘hij/zij zegt altijd iets anders dan wat zij/hij bedoelt’. Men wil ermee zeggen dat een bepaalde houding met zichzelf in tegenspraak is met het oogmerk tot een ander, dieper, inzicht te komen; een andere kant van de zaak naar voren schuiven.

Afhankelijk van het onderwerp van het betekende en de dubbelzinnige uitroeptekens kan het gebruikte ironische stijlmiddel verstaan worden als objectieve twijfel of, met humor, gebrachte kritiek. Het is echter geen uitzondering als deze twijfel of humor overkomt als cynisme, als satire of als parodie.

## Type en uitingsvorm: de verschillende gedaantes van humor

De complexiteit van humor en ironie ontstaat uit het vermoeden dat de humor zich vaak genoeg verbergt onder goede bedoelingen, evenzovele misverstanden en onbegrepen aanwijzingen. Het staat vaak haaks op de conven-

tie, het sociale gebruik en cultureel normbesef. Veerman definieert humor als: “...het hebben van een inzicht, of het doen van een uiting, in een speelse context, in plezierig conflict met het gezonde verstand”. Daarmee het accent leggend op kennis en spel dat zich antithetisch verhoudt tot het idee dat het ‘gezond verstand’ altijd gelijk heeft, altijd ‘gezond’ is.<sup>3</sup> Humor kan zo gesteld alleen bestaan binnen een redelijke mate van herkenning, van overeenstemming betreffende de betekenis van communicatieve media zoals beeldconstructies, filmtaal en andere symbolische overdracht. We kunnen humor meestal vooraf herkennen aan een formeel gebruik in een specifieke context - de aankondiging van een grap, de plaatsing van een cartoon, de positie van de gebeurtenis - naast een specifiek karakter: spottend, instructief, lachwekkend.

Als we humor willen fixeren in een categorie, genre of ‘stijlfiguur’ dan kennen we onderverdelingen als parodie, persiflage, satire, de zojuist genoemde cartoon, de karikatuur, de détournement en het grondbegrip de komedie.<sup>4</sup> Deze onderdelen kunnen op hun beurt in stilistisch opzicht weer variëren tussen bijvoeglijke gradaties van ironie, cynisme, sarcasme, sardonisch, objectief, romantisch, wrang of gevat weten.

## Van humor naar gevat en weten: ‘witty’

Als eerste komt het grondbegrip ‘komedie’ te voorschijn. Dit betreft in vorm vooral een theateraal concept sinds de klassieke oudheid met neventitels als blijspel of klucht die dienden om het publiek te amuseren. In de westerse, Griekse, historiografie wordt er een verschil gemaakt tussen de oude en nieuwe komedie. In dit bestek is vooral de oude komedie extra interessant vanwege de schrijver Aristophanes die blijkbaar als een van de eerste een verdieping van de blijde humor verkent door middel van ironie. In zijn theaterstuk de Wolken neemt hij bijvoorbeeld Socrates op de hak.<sup>5</sup>

Het lijkt heel aannemelijk dat deze publieke voorstellingen invloed uitoefenden op het dagelijkse culturele discours destijds. Dat wil ook zeggen dat humor in de komedie van begin af aan zich verbindt met een moralisme, met een kritiek op een bewering of, algemeen, een maatschappelijke situatie. Hetzelfde kan gezegd worden van de opeenvolgende filosofische stromingen die zich kenmerken door de nadruk te leggen op zelfkennis, een goed en gelukkig leven. Humor vermengt zich dan met een filosofische houding van cynisme en schaamteloze spot. Een later voorbeeld uit de Romeinse tijd is het oeuvre van Lucianes die de cynische spot, met name als satirische dialoog, tot essentie van zijn werken maakte. Satire en in zijn meer ‘bijtende’ sarcastische karakteristiek leent zich goed als een soort activistisch taalwapen, waarmee

we meer moderne uitingsvormen, bijvoorbeeld ‘zwarte humor’ kunnen kenschetsen. Hier geldt de kanttekening dat ‘satire’ 2000 jaar geleden een iets mildere variant van humor betrof dan mogelijk nu verwacht. Het zijn vaak vooral belerend bedoelde poëtische conversaties zoals de Satires van Horatius.

### **Parodie - karikatuur**

Na de komedie is het de parodie die instrumentaal is in de overbrenging van een zienswijze op een betekenisvolle en humoristische manier. Ook hier echter een nuancering. Zoals het vroege cynisme vooral sloeg op een persoonlijke ascetische levensstijl en later veeleer een literair, onverschillig, middel werd, zo verhiel de parodie zich vooral symmetrisch en respectvol als emulatief middel tegenover de bestaande culturele canon maar veranderde in een vooral door spot gedreven fenomeen. In de muziek, de literatuur, op toneel, in beeldend werk en als kritiek in de opkomende journalistiek.

De parodie die zich eerst, ook al bij Aristophanes, zich nog enigszins beheerst en imiterend gedraagt - amusant - krijgt meer en meer trekken van directe kritiek op de voorganger, het voorbeeld. Vaak wordt de parodie gelijkgesteld met de persiflage en in het geval dat toch het ‘onschuldige’ voorkomen wordt benadrukt kan men beter uitkijken of er geen sprake is van zelfparodie, zelfspot of zelfironie. Het terugverwijzen naar de bron is immers het radicale kenmerk van de ironische humor die zich voordoet ‘alsof’: het betere veinzen, van een mening, een waarheid.

Vanuit de kritische kant van de parodie bekeken krijgt de satire al gauw kans sociaal-politiek toe te slaan. Op grond van een bestaande situatie die ‘verhaald’ wordt op een inventieve, vernieuwende, manier verbindt de humor zich met de journalistieke werkwijze. De schrijver dient zich een publiek te veroveren en doet dit op een aantrekkelijke manier. Het is vooral sinds de ‘humanistische’ periode rond de 16e eeuw met de invoering van op papier gedrukte, gekopieerde, mededelingen dat humor als publieksfenomeen meer uitingsvormen, meer receptie, toevalt. Neem de literator en publicist Pietro Aretino:

“De ‘moderne journalistiek’ van Aretino was grensoverschrijgend, beter gesteld grensoverschrijdend, althans voor de gevestigde orde van zijn dagen. Aretino praktiseerde de journalistieke vrijheid tot de uiterste grenzen. Bij de elite van de rooms-katholieke Kerk en de aristocratie stond hij bekend als flagello dei principi, ofwel ‘gesel der prinses’, vanwege zijn voortdurende satirische aanvallen op de autoriteiten. Zijn pornografische lectuur viel slecht bij de kerkelijke instanties.”<sup>6</sup>

Het gaat misschien wat ver om de journalistieke lijn door te trekken naar beeldende en performatieve disciplines, maar er zijn expliciete overeenkomsten tussen kunst en nieuwsvoorziening. Beide ondenkbaar zonder markt, zonder openbaarmaking. Literair gezien is er in ieder geval wel een direct formele relatie te trekken tussen een journalistieke vertelstructuur en parodie bij een belangrijk modern schrijver als James Joyce. Met name in de

romanfiguur Stephen Dedalus die figureert in zowel zijn ‘Portrait of an artist’ als in Ulysses. De zelfspot nadert hier een karikaturale vorm van humor. De ridiculiserende karikatuur wordt immers formeel vooral toegepast op een persoon en pas in tweede instantie wordt de term vervoegd ter aanduiding van een geschetste situatie. Terwijl de verbeelding van een journalistiek, actueel, onderwerp – in een daarbij horend medium - de karikatuur maakt tot een opiniërend nieuwsbericht, een cartoon.<sup>7</sup>

### **Zot**

Afgezien van humor als performatief medium in theatrale situaties, in publieke voorstellingen en in de dagelijkse omgang - Schadenfreude, grappigwrange misverstanden - lijkt humor als cultureel fenomeen een aparte positie in te nemen. De verpersoonlijking in de functie van komediant en de nar dragen bij in de acceptatie van het lachen als vorm van kenniskritiek. Voordat Erasmus lof toebracht aan ‘de Zotheid’, afgeleid van de Griekse godin Moria, is de hofnar een middeleeuws icoon met jalouzmakende vrijheden, die expliciet de taak had om te spotten en te amuseren. Als prototype van een tijdelijke emancipatie ten aanzien van het hof, de machthebbers, kon de nar blijkbaar alles doen en kritiseren wat niemand anders werd toegestaan. Juist omdat de humor geen consequenties had, men hoefde de nar nooit serieus te nemen, men werd althans geacht niet op zijn verdwazing in te gaan. Die dwaasheid als strikt beperkte ruimte, zien we uitgebreid aan bod komen tijdens de carnavals. De feestelijke nieuwjaars- en lentefeesten die de omslag van winter naar voorjaar markeren. Fraaie werken gebaseerd op het narrenperspectief of op vergelijkbare situaties en clowneske personages zijn geschilderd door Hiëronymus Bosch en Breughel. Het is in ongeveer hetzelfde tijdvak dat Rabelais zijn befaamde duo Gargantua and Pantagruel creëert.

De nar speelt in deze uitbeelding, als komisch project, publiek een zot figuur met een heel specifieke culturele taak: de ander kant van de medaille te laten zien in goede en vooral slechte tijden op een demonstratieve en parodiërende of satirische manier. Het schijnt dat ‘de zot’ als vanouds voorkomt in veel verschillende culturen waarbij de interpretatie van de taakvervulling in tijdservaring en diepgang varieert. Soms ligt het accent op verhaal en vertier, soms ligt het accent op mores en instructie. De nar, jester, joker, heyoka, buffoon, clown, is een specialist, een professional met facetten van een gek, een heilige, een domoor en een wijsgeer.<sup>8</sup>

Je hebt er een nodig als je je kaarten goed wilt spelen. Je ziet hem verschijnen bij het pokeren, canasta, hartenjagen en Tarot. Als gevaarlijke gek is hij een prominente figuur in de Batmanfilms. Maar de domoor is niet altijd even naïef en kan veranderen in scherpe criticus, hoewel zonder consequenties: “De nar is een machteloze figuur, oorspronkelijk vaak iemand met een al dan niet geveinsde verstandelijke handicap of een misvormd lichaam, die de macht ronduit adresseert. Hij is iemand van wier woorden geen enkele daadkracht uitgaat omdat zijn lot in



handen van de koning ligt. Alles uit zijn mond is grappig omdat zijn woorden geen consequentie hebben, zelfs als hij beledigende, bedreigende of kwetsende opmerkingen maakt. Precies dat maakt hem lachwekkend. De nar is een pseudo-politieke figuur die opstaat wanneer de distributie van het sensibele glashelder is. Hoe beter de nar de ernst van de hofrituelen kent, hoe meer ernst hij zich in zijn grappen kan veroorloven". De nar, het narrige en de kritische humor verkent zodoende twee kanten en heeft daardoor iets paradoxaals. Het is én niet serieus te nemen én het kan ernstig gemeend.

Voor enkele Groningse kunstenaars reden genoeg om hun initiatief Het Narrenschip te noemen (1950-1957) dat bovendien een connotatieve verwijzing bevat naar een schilderij van Jeroen Bosch en, met enig voorbehoud ook een indirecte referentie aan kunstenaars rond de DaDa-stroming.<sup>9</sup>

### **Humor en kennisinterpretatie**

Het ambigue karakter van de humor komt duidelijk naar voren in het klassieke koppel Democritus/Heraclitus en in de vergelijking tussen de optiek van Kierkegaard en Koestler.

Sinds, wat in de westerse cultuurgeschiedenis de Renaissance wordt genoemd en het hierop volgende 'Barok', worden de figuren van Democritus en Heraclitus als elkaars tegenhanger gezien en geportretteerd. Een beetje 'Jantje lacht, Jantje huult', zie de schilder Moreelse (1630) en Terbrugghen (1628). Beide voorsocratische filosofen leefden rond de 5e eeuw voor de jaartelling en staan onder meer waarschijnlijk het meest bekend vanwege hun natuurfilosofische onderzoeken. Democritus vanwege zijn atomisme – object - en Heraclitus vanwege zijn theorie van mobiliteit - proces. De verhouding tussen deze twee zienswijzen heeft zich in de culturele receptie aldus uitgekristalliseerd in een accent op de bevrijdende constatering van een aanwijsbare waarheid en een relativerende inschatting van een harmonie in wording. Het lijkt vooral onder invloed van een christelijk-religieuze interpretatie geleid te hebben tot een dualistische iconografie van optimisme-pessimisme.

Daartegenover kan nadere studie van beide filosofen, wat van hun geschriften nog (dankzij derden) over is, wijzen op hun esthetische visie, die vooral bij Democritus aantoonbaar studies hebben opgeleverd rond de zintuigen.<sup>10</sup>

### **Kierkegaard en Koestler**

"De ironische stijlfiguur heft overigens zichzelf op, doordat de spreker aanneemt dat zijn toehoorders hem begrijpen". Kierkegaard heeft weet van mogelijke misverstanden maar dat geeft niet, vindt hij, er is tenslotte 'niets' gebeurt. Aan het eind van zijn dissertatie 'Over het begrip Ironie' poneert hij de stelling over de geldigheid van ironie: "Humor houdt een veel diepere scepsis in dan ironie, ... maar ze houdt ook een veel diepere positiviteit in (...)". Voor zover mij een goed begrip van deze stelling toestaat – "maar dat alles ligt buiten de grenzen van mijn onderzoek" schrijft Kierkegaard - ligt in deze diepere

scepsis het verband met kennisvermeerdering de 'onwetendheid' overstijgende.

En hier komt Koestler om de hoek kijken. Eerstens in zijn boek Janus legt hij de relatie tussen humor en inzicht door vernuft of gevatheid - 'wit' - verkregen. Hij meent zelfs dat humor kan dienen als "a back-door approach to the creative process in science and art" (p.109). Humor, de grap en het komische worden meestal gezien als oorzakelijk leidend tot een vorm van 'ontlading', een fysiek effect. Het gevolg van een verhaal, anekdote of performance kan echter juist 'inzichtelijk' worden gehonoreerd en dat is wat Koestler doet middels zijn theorie van de 'bisociation' oftewel "a distinction between the routines of disciplined thinking within a single universe of discourse – on a single plane, as it were – and the creative types of mental activity which always operate on more than one plane" (p.113). De vraag die zich dan ook voordoet is of we om kunst moeten lachen of dat we ons amuseren om datgene wat de humor in de kunst aan de orde stelt. Het antwoord speelt zich daarmee af op verschillende niveaus van begrip. Het is dit springerige karakter van humor, en ironie, dat of afgedaan wordt met een lach of (en/en) zich een heuristische ruimte veroverd met nieuwe mogelijkheden. Hoe dit ook in tijd zijn beloop krijgt is mede afhankelijk van wat de beschouwer en de toehoorder reeds weet: "always a process in time ... to analyse humour is a task as delicate as analysing the chemical composition of a perfume wit its multiple ingredients". Dit geldt natuurlijk ook voor de hedendaagse kunst in het algemeen. Hoe meer men vertrouwd is met de codes en symboliek die in de eigentijdse, globale, cultuur gangbaar zijn, hoe directer de 'bisociatie' werkt en ideeën kunnen accumuleren. De relativiteit van de aanwezige kennis in het herkennen van de humor bevestigt de subjectiviteit van het thema. Zeker daar waar de grens tussen het werkelijk gemeende en het geveinsde zoals in ironische toepassingen. Kierkegaard definieert zelfs de ironie als een type subjectiviteit van de tweede orde. In de eerste plaats als een dialogisch gespreksmiddel en vervolgens als een modernere kritische houding die soms op satire begint te lijken. Het kritische gaat volgens Koestler zo: "it pretends to accept the opponent's ways of reasoning in order to expose their implicit absurdity or viciousness" (pag.113). Daarmee kom ik op het gebruik van humor, ironie en parodie in specifieke gevallen.<sup>11</sup>

### **Voorbeelden**

De bekendste voorbeelden verschijnen in de literatuur. In hele grote lijnen zien we vanaf Aristophanes en Horatius via Erasmus en Rabelais een komisch genre ontstaan waar Don Quichote (1605) wel lijstaanvoerder kan worden genoemd. Het zijn veelal een type schelmenroman zoals 'Den Vermakelijken Avonturier' geschreven door Nicolaas Heinsius in 1695.<sup>12</sup> In de 19e eeuw wordt ironie en humor een serieus onderwerp voor schrijvers en filosofen, met name de auteurs die geassocieerd worden met de (vroeg) Romantiek, Jean Paul Richter, Johann Ludwig Tieck. Of men onderschat de kracht van humor, of



miskent de intellectuele bijdrage (Schiller) of zweert juist bij de attitude die de ironische communicatie met zich meebrengt (Kierkegaard). Een literaire variatie op het concept van de parodie kan gevonden worden bij Proust in zijn 'Pastiches et Melanges' waarin hij de stijl van collega's, Balzac en Flaubert bijvoorbeeld, op innemende wijze imiteert en persifleert.

Daarnaast verschijnen er, mede dankzij de flinke toename van papieren publicaties, veel karikaturen en cartoonachtige tekeningen in openbare pers of lithoreeksen van onder meer Honoré Daumier en Francisco Goya. Deze toepassing wordt in de 20e eeuw bijzonder populair te beginnen bij Otto Dix en James Ensor tot en met de huidige generatie kunstenaars van spotprenten waaronder Kamagurka.

In de 'performance arts' loopt de komische trend vrijwel parallel aan de literatuur. Wel is ook hier een toename te zien van humoristische optredens, cabaret, slapstick en standupcomedy, zeer waarschijnlijk mede veroorzaakt door democratisering en de groei van makkelijk toegankelijke podia. Vooral als we onder podia ook de cinema verstaan, dat als relatief nieuw medium een enorme bereik heeft dat zeker 'het komische' als populair tijdverdrijf tot commercieel hoofdthema heeft gemaakt.<sup>13</sup>

Wat tot de gevolgtrekking kan leiden dat het gebruik van humor en ironie 'wijdverbreid' wordt in culturele zin door emancipatie van kunst, kunstpubliek en openbare ruimte. Waar deze emancipatie minder waarneembaar is in de culturele beleving, lijkt humor en ironie - in ernstige, kritische en kennisgerichte betekenis - minder geaccepteerd. Ik kom hieronder op terug bij 'cross-cultureel'. Wat betreft de muzikale toepassingen beperk ik mij tot de humoresken van Dvorzak en Schumann in het besef dat het komische mogelijk hier bijzonder particulier is. Wel is de parodie op Dvorzak door Jack White op zijn cd *Boarding house Reach* uit 2018 van een bizarre actualiteit. Als de humordefinitie als carnavaleske typering van Rabelais wordt overgenomen, zoals onder meer door Gelsda Kuipers, dan mag de studie 'Carnival des Animaux' van Sains-Saens niet ongenoemd blijven.

In de traditionele beeldende disciplines is het lastig een vroeg voorbeeld te noemen. Het schilderen van Democritus door Rembrand als lachende filosoof is meer een mooie, eigentijdse, zelfstudie dan dat het een commentaar is of een verhaal verduidelijkt. De vanwege hun montage-techniek uitblinkende portretten van Rembrandt's tijdgenoot Arcimboldo zijn grappiger. Het is vermoedelijk wachten op het activisme van DaDa en de Situationisten, op Fluxus en het postmodernisme, dat humor, ironie en parodie als topoi een eigen terrein bestrijkt in hedendaagse kunst en cultuur op wereldschaal.<sup>14</sup>

### **Postmodernisme, Post-ironie, publieke pervertering**

Humor als specifiek retorisch thema vindt een mooie plek in *De Oratore* van Cicero. Deze Romeinse politicus en schrijver beveelt het gebruik van humor, het *ridicule*, bij redenaars ten zeerste aan. In een dialoog met Antonius en Ceasar wordt helder beschreven dat als je een punt

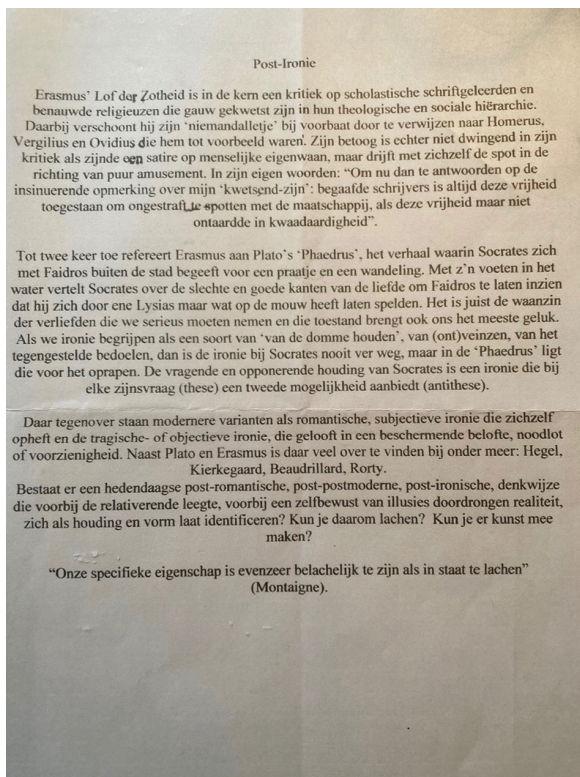
wil maken ten overstaan van publiek men zich zou moeten bekwaamen in spreekstijlen waarin kennis van zaken en emotionele betrokkenheid naast inventieve en humoristische technieken een structurele rol spelen. Daarbij geeft Ceasar bijvoorbeeld ook nog eens aan dat hij twee soorten humor onderscheidt. Namelijk het doorlopend ironisch discours en de railerende opmerking. Het eerste heeft vanwege de kenniscomponent zijn voorkeur maar is volgens hem veeleer een aangeboren kwaliteit dan een 'kunstje', een trivialiteit.

Eenzelfde soort met ernst omhangen humoropvatting kan 2000 jaar later teruggevonden worden bij het Postmodernisme zoals dat in de tweede helft van de 20e eeuw opleeft. Kunstenaars als Kippenberger hanteren een 'geestige' methodiek die zelfs niet altijd als humor wordt gelabeld. Het is een humoristiek die sterk leunt op de ironische relativering van bestaande overtuigingen en culturele praktijken. Daarop volgt dan in de loop van de tijd ook een reactie die deze relativering bekritiseert als zijnde ongeëngageert. Het Postmodernisme zou zich onttrekken aan het vormen van werkbare alternatieven voor hetgeen waar het zich tegen afzet. Mogelijk onterecht gezien het evaluerende karakter van het Postmodernisme dat het uniforme en rigide karakter van het modernisme denkt te kunnen overstijgen door een eclecticisme dat openheid biedt, een nieuwe intellectuele vrijheid, voor andere meningsvorming. Dit eclecticisme is een tweede overeenkomst met de Romeinse tijd van Cicero.

Begin 21e eeuw lijkt de ironische levenshouding antwoord te krijgen door een post-ironische attitude in de literatuur, of metamodernistische variant in de beeldende kunst. In beide wordt aangedrongen op een maatschappelijke betrokkenheid vermengd met een uitgesproken persoonlijk engagement. Zowel ten aanzien van de eigen positie als kunstenaar als ten aanzien van de directe omgeving, de globalistische culturele factoren waaronder klimaat, mediapolitiek, sociale omgangsvormen en democratische besluitvorming. Er is in deze kringen weinig accent op het gebruik van ironie, maar in plaats daarvan juist de nadruk op het eerlijk en 'oprecht' zijn in de communicatie, het nieuwe 'sincerity'. In Nederland wordt in dat verband al gauw Arnon Grunberg en Niña Weijers genoemd of David Forster Wallace en Dave Eggers in de Engelstalige literatuur. Op het gebied van de filosofie is het boek van Rorty: *Contingency, Irony and Solidarity* (1991), dat de culturele zelfreflectie verder aanzwengelt. In zekere zin sloot de expositie 'De ironische Wending' in DeFKa (2007) hierbij aan. Tijdens deze tentoonstelling was er ook een discussiemiddag waarbij de vraag gesteld werd: "Bestaat er een post-romantische, postmoderne, post-ironische, denkwijze die voorbij de relativierende leegte, voorbij een zelfbewust van illusies doordrongen realiteit, zich als houding en vorm laat identificeren? Kun je daarom lachen? Kun je er kunst mee maken?"<sup>15</sup>

### **Van gevat 'witty' naar wrange humor**

Weer tien jaar later ziet het ironische discours er ook weer anders uit. Alsof het adagium van het ironisch bewust-



Tekstblad bij de tentoonstelling *De ironische wending*, 2007

zijn zijnde immer metatalig, met andere woorden 'alles is ironie', alle verhalen zijn een kluchtige herhaling van gebeurtenissen, een strategische omwaardering krijgt in de dagelijkse, journalistieke, berichtgeving. De ironische humor en 'plezanterie' die Cicero nog als vaardig stijl-middel aanbeveelt wordt in de nerveuze wereld van de hyperactieve media een vorm van excuustruc. De humoristische wending als goedgemeende maar misbegrepen uitlating in de geest van grap en foute, maar onschuldige, opmerking doet zijn intrede in het kritische discours naderhand; in de trend van 'zo letterlijk heb ik het niet bedoeld'. De overgang van de ernst in de humor richting ethisch bezwaarlijk en kwaadaardig – precies datgene waar Erasmus voor waarschuwt – duwt het zogenoemde ironisch betoog de kant op van de insinuatie en het 'innuendo'. Vaak is het verweer tegen mogelijk bezwaar dat spot en parodie onderdeel zijn van de vrijheid van meningsuiting. Daarmee treedt een pervertering op van de ironie als humoristisch stijl-middel en lijkt steeds verder verwijderd van een vooral redelijke, integere, vorm van retoriek. Een ernst en redelijkheid die zich nog wel weet te handhaven in het surrealistisch en postmodern pantheon van wrang humoristische uitingen waarbij een sardonische of cynische trek zich vermengt met humoristische maatschappijkritiek om de ernst van het geplaatste meer, emotioneel, gewicht te geven. Er is in deze een lijn te visualiseren van een op disciplinaire en ethische grenzen optredende figuur als Antonin Artaud naar de beeldende productie en identiteit van Seymour Likely.<sup>16</sup>

### Overzicht en 'conclusie'

Een tamelijk opvallende gevolgtrekking van de thema-



Pagina uit tijdschrift *Kunstforum*, themanummer *Humor*; 1992

तिक rond humor en ironie is wel dat het thema dermate persoonlijk is, singulier zoals vaak ook van kunst wordt gezegd, dat het als topoi een ultieme achtergrond op kan roepen waartegen de andere topoi zich kunnen verplaatsen in hun technische representatie. Montage, Iconen en Idolen, de vorige thema's in de SC magazines, worden min of meer heldere toepasbare vormen met mogelijk humoristische affecten. Humor in de vorm van een parodie kan zich al veel beter in dat rijtje topoi voegen gezien haar verwantschap met imitatie en mimesis als objectieve grondslag. Het mimetische fundament geldt ook voor de overigens onderscheidende begrippen pastiche, plagiaat en het reguliere citaat of parafrase. In deze vier modi is het waarschijnlijk ook een goede voorwaarde voor toekenning om het begrip in een (humoristische) context te plaatsen voordat consequenties zich aandienen. In dit rijtje past ook de 'meme' als geapropieerde glitch die op internet een visuele hype kan veroorzaken. De grens tussen goede en foute ironie/parodie is zoals alle kunst contextueel gebonden voor een goed begrip. Het fenomeen van de bevrijdende lach heeft soms, en in hachelijke tijden steeds vaker, last van niet vrijblijvende krimp. Waar humor in de geest van Koestler kan leiden tot meer inzicht, toont de andere kant van de medaille de mogelijkheid van intolerant onbegrip, van afgunst en afkeer, van humor als gewapende gave dat handmatig tot tegenstrijdige posities aanleiding kan geven en zelfs, versluikt, ingezet als propagandamiddel. Het is daarom goed rekenschap te geven hoe humor en ironie als communicatief publieksmiddel in verschillende culturen een 'gewone' plek heeft veroverd. Als middel tot vermaak of/en als thema voor kennis en kritiek. Dit ver-



schil in receptie is al sinds de Romantiek een essentieel onderscheid, namelijk de eenvoud en de roes van het subjectieve zoals in het blijspel en het scherp van de objectief geponeerde snede in (allegorische) kritieken. Het oeuvre van bijvoorbeeld Balzac manoeuvreert tussen romantische subjectiviteit en objectiverend realisme. Een meer hedendaags voorbeeld zou het oeuvre van Maxim Februari kunnen zijn of Ilja Leonard Pfeijffer. Meer voorbeelden, betreffend de visuele kunsten, volgen hieronder.<sup>17</sup>

### **Internationaal, crosscultureel**

Humor begrepen als vermaak kent waarschijnlijk internationaal weinig tegenwerking in de 'onschuld' die er mee geassocieerd wordt. Humor en ironie in de betekenis van 'het komische' beperkt zich meestentijds tot lachopwekkende lust en is vrijwel overal geaccepteerd zolang politieke, religieuze of seksuele mores gerespecteerd worden. Om hier het internationale aspect geografisch te beperken tot vooral de Aziatische cultuur kan daarover gezegd worden dat er naast de klassieke 'witte' teksten van Daoïsme en Confucius uitblinkend door gevatheid of instrumenteel beschaafd advies er ook de figuur van de vrijpostige nar – the court jester - aan de Chinese dynastieke hoven, van ver voor het jaar nul, er geen onbekende was. In het dagelijks leven waren er overigens net zoals in het westen rituelen en codes die het 'onbehoorlijke' lachen civiliseerde. Alleen blijkt dat lachen in de Chinese cultuur al veel eerder geëvolueerd in de richting van omgangsvormen en decorum. Bovendien ontstaat er parallel aan de populaire humor (huaji) een soort lichte versie (youmo) die geïnspireerd zou zijn op de westerse vormen van humor en komedie/comics. Jessica Milner Davis verbindt hieraan de conclusie dat humor in Aziatische landen als China, Korea, Japan, naast regionale verschillen ook beïnvloed is geworden door moderne tendenzen van individualisering. Humor en ironie kennen in veel landen en culturen een eigen gebruik en traditie als sociaal bindmiddel én onderscheidende factor, maar als wijder verbreid fenomeen, in kunst en cultuur, is het vooral ook een uiting van persoonlijke expressie, van individuatie.

### **Gelosofie**

Humor simpelweg begrepen als komedie heeft altijd een goede afloop, anders dan de tragedie, met als mengvorm de tragi-komedie. Humor wordt dan op allerlei gebieden gebruikt als vooral sociale bonding. Maar vermengd met ironie wordt het al gauw linke soep.

Het Britse liplezen staat metaforisch haaks op de aziatische glimlach, maar zijn overeenkomstig in de angst voor 'loosing face', gezichtsverlies, daarom is deze houding een beleefdheidshalve vormelijkheid die in een beschavingscurve ook politiek geduid kan worden. In het huidige China schijnt in de beeldende kunst humor en satire bon ton te zijn: "Several respected schools of contemporary Chinese art—best known internationally through the work of Ai Weiwei (1957)—are characterized by humour and satire. Despite its 1990s critique of blocked change post-1989, the Cynical Realism school is mostly well to-

lerated. Exemplified by the work of artist and sculptor Yue Minjun". Hetgeen niet betekent dat ironische kritiek in het dagelijkse leven niet van overheidswege genormeerd (kunnen) worden, zeker niet als deze kritiek duidelijk een anti-establishment karakter heeft. Daar tegenover staat de constatering dat bijvoorbeeld in de Verenigde Staten het gebruik van ironie het liefst vermeden wordt of genegeerd. "The ambivalent and fascinating interactions between humour and politics merit further study, not just in China but around the world".<sup>18</sup>

Humor, ironie en parodie zijn inherent ambivalent en veroorzaken ook een ambivalente houding en toepassing ervan. Ze zijn tevens als waardevolle, betekenisrijke topoi een belangrijk filosofisch instrument.

### **Samenvatting**

Voor humor als taalwapen, zwart en wit, in het modernere tijdvak zie zoals hiervoor reeds genoemd vooral Rabelais en het boek van Mikhail Bakhtin 'Rabelais and his world', alsmede Erasmus en Aretino. Voor de visueel beeldende geschiedenis kijken we naar de cartoonisten in de pamfletten en journaals sinds de 16e eeuw. Het onderwerp 'Carnaval' werd door schilders, in navolging van dichters, vaker gethematiseerd in de – tegengestelde - vorm van een Vastenavond onderwerp zoals door Breughel en specifiek vanaf die periode het heel concreet ontwerpen en uitbeelden, maken, van Carnavalspoppen en praalwagens.

Nieuwsverbreiding neemt toe rond 1800. Vanaf toen, in de tweede helft van de 18e eeuw en vroege 19e eeuw werd karikaturen tekenen populair, mede dankzij de ruime verspreiding van goedkope kranten en weekbladen. Cartoonisten beeldden toen politici op satirische wijze af. Voor de Nederlandse 'familierelaties' betreffende humor moeten uiteraard de kunstenaars Campo Weyerman (1677 -1747) en Erich Wichman (1890-1929) worden genoemd, beide schilder en schrijver. Voor inspiratie kunnen we in de vorige eeuw onder veel meer terecht bij Dada, bijvoorbeeld bij Van Doesburg, bij het patafysische Surrealisme van Alfred Jarry en de films van Buñuel. Het Situationisme blinkt iets later uit in het gebruik van de 'détournement', geleend van de Lettristen, dat getypeerd kan worden als een soort hacken van bestaande gegevens om er nieuw werk van te maken. Een techniek die wel iets weg heeft van het eclecticisme dat Cicero met het Postmodernisme gemeen heeft. In Nederland zouden als twee uitersten in dit geval een conceptueel kunstenaar als Marinus Boezem genoemd kunnen worden, of een Fluxuskunstenaar als Wim T. Schippers, tegenover jongere kunstenaars als Erik van Lieshout of Jaap Kroneman, naast anderen waaronder uiteraard de kunstenaars die zich in dit magazine presenteren. (19) Wat de Collectie van DeF-Ka, intern, aangaat, verwijzen we naar de exemplarische tentoonstelling 'De ironische Wending' in 2007 en naar de lijst van overige items verderop in deze uitgave.

## Noten

1 Giseline Kuipers, link en informatie over het verzamelen en opsturen “via this link. For more information click here: giselinde.nl; <http://www.giselinde.nl/humor-during-the-global-corona-crisis-a-study/>; [https://uvacommscience.eu.qualtrics.com/jfe/form/SV\\_eOGzCgEHtNW5PZX](https://uvacommscience.eu.qualtrics.com/jfe/form/SV_eOGzCgEHtNW5PZX)

Voor de genealogische samenhang tussen humor en lichaams-sappen zie de literatuurlijst of elders op internet onder het kopje ‘humour theory’ of ‘humourism’.

2 Milan Kundera, Over de romankunst, 2011. Cimedart nr. 47/2, winter 2016/2017, ik volg Levi Jacobs hierin (p.61) over ironie: “de ironie actualiseert de realiteit”. Ook Kierkegaard schrijft naar aanleiding van Shakespeare over dat ‘de dichter zich ironisch tot zijn dichtwerk moet verhouden’. (Ironie, p.109).

3 Ook wel weer grappig omdat onlangs, eind oktober 2020 er een nieuw tijdschrift is gelanceerd met de titel ‘Gezond Verstand’. Een titel die via het Engelse ‘Common Sense’ een verwijzing betreft naar Thomas Paine’s pamflet uit 1776. Mogelijk ook onbedoeld een parodie. Paine’s tamelijk revolutionaire tekst gaat uit van een volstrekt democratisch standpunt: een actieve volks(in)stemming. Hier past een verwijzing naar een actuele culturele pendant: <https://www.culturecommons.org/common-thoughts/boekman-issue-on-culture-commons/>

4 Leonard de Paepe, oktober 2013. Martijn Veerman spreekt van ‘typologieën’: sarcasme, satire, ironie, geestigheid. Daarbij weinig onderscheid te maken tussen vorm en karakter.

5 Zie ook Kierkegaard of in ieder geval zijn boek Ironie en zijn toelichting op de inhoud van dit, van oorsprong, proefschrift. Aristophanes, de link naar Wolken en Vogels is [https://www.ancient-literature.com/greece\\_aristophanes.html](https://www.ancient-literature.com/greece_aristophanes.html)

6 Pietro Aretino, 1492-1556. Enne Koops, <https://historiek.net/pietro-aretino-de-satirische-journalist-die-zichzelf-dood-lachte/57976/>

Ik herinner ook even aan de stelling van Jonas Staal: ‘art as propaganda’.

7 Joyce, Portrait of the Artist as a Young Man, 1916

8 Erasmus 1466-1536. Rabelais 1494-1553. De zothed bij Erasmus is ook ironisch in zijn zelfkritiek. Er bestaat trouwens nog steeds een actuele uiting in de vorm van straattheater, zie bijvoorbeeld de festivals of fools in Belfast en Vermont: “Burlington City Arts is proud to present the Festival of Fools, now in its twelfth year, on August 2-4, 2019. The Festival of Fools is a curated festival of street theater devoted to community engagement through the celebration of circus arts, music and comedy for family audiences.” <http://www.vermontfestivaloffools.com>. Een vergelijkbaar festival ontstond ook in Amsterdam in de jaren 1975-1984. ‘The Fool’ is overigens de titel van het debuutalbum van Warpaint (2010).

9 De joker, jester en harlekijn bij DC Comics sinds 1934 (<https://www.britannica.com/topic/DC-Comics>). Citaat: Leonard de Paepe, 2013.

10 Geschriften bekend via derden, zoals Laërtius bijvoorbeeld. Montaigne, De Essays, H.38, Hoe we over hetzelfde huilen en lachen, en H.50: over Democritus en Heraclitus.

11 Koestler, Janus, 1978; Wijlage, 2019

12 In de inleiding van de Nederlandse herdruk (1988,

pag.13) meldt Van Dam: “De kracht van Cervantes is zijn humor. Een kracht die tevens een zwakheid is. Want de humorist is noch heel zeker van zichzelf, noch van anderen”.

13 De ‘romantische humor’ kent het verschil tussen subjectief tijdelijk en objectief hoopvol, zie Aler (Winkler Prins).

14 Situationisten: zie ‘détournement’, noot 19. Jack White, muzikant bekend van The White Stripes and Raconteurs: <https://www.songfacts.com/facts/jack-white/humoresque>

15 Cicero, De Oratore. Postmodernisme: Het tijdschrift Kunstforum brengt in 1992 in 2 delen het themanummer Kunst und Humor uit, met in deel 2 de “Kleines ikonographisches Bilder-Lexicon” van Jürgen Raap met 1000 voorbeelden “von A bis Z” uit de beeldende kunst begeleid door onder anderen een artikel van Jan Hoet: “Ironie als Folge des Durchschauens”. Post-ironie: Yra van Dijk, Vaarwel Vrijblijvendheid, NRC, 29 aug. 2008.

16 pervertering van ironie begrepen als banalisering en trivialisering. Uiteraard ligt hier een relatie met beeldcultuur, cartoon en censuur, politieke correctie, hoor en wederhoor: breed trekken, de noodzaak van contextuele informatie, voordat er sprake kan zijn van sardonische trekken, sarcasme en ‘pervertering van ironie’ (“alles is ironie”, zie Kundera). Zie ook De Paepe, 2013, over rechtse ironie en ‘ontwapenende’ humor. Overigens: ‘zwarte humor’ is totaal iets anders als doorsnee ‘leedvermaak’. Het latijnse ‘ridicule’ kan opgevat worden als ‘belachelijk’ (maken), ridiculiseren, waar het echter ook staat voor het neutrale ‘lachwekkende’.

17 Ook Bergson interpreteert, in Le Rire, humor als subjectief fenomeen ten aanzien (van de objectieve analyse) van maatschappelijke verhoudingen. Martin de Haan vergelijkt, in een recensie van Jean Echenoz, op een positieve manier kunst met humor (zie literatuurlijst)

Balzac schreef veel, maar in dit verband is zijn boek Les Contes Drolatique naast zijn La Comedie Humaine illustratief voor de verhouding romantiek-realisme. Met overigens een literair-historische verwijzing naar die andere Comedie, de Divina van Dante.

18 Jessica Milner Davis, 2013, Humour in Chinese Life and Culture, p. 14 en p. 17. Ze publiceerde in 2016 een introductie online bij researchgate.net met de titel Humour and its cultural context, met een prachtige waslijst aan bronnen en referenties.

19 Over Carnaval en Vasten: [https://nl.wikipedia.org/wiki/De\\_strijd\\_tussen\\_Vasten\\_en\\_Vastenavond](https://nl.wikipedia.org/wiki/De_strijd_tussen_Vasten_en_Vastenavond). Over Dada als ‘begin’: Expositie Frans Hals Museum Haarlem, 101 jaar lachen om kunst, de geest van dada in de nederlandse kunst, 1916-2017.

Détournement: <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>

Campo Weyerman: <http://www.weyerman.nl/weyerman/biografie/>. Bijkomend: Indien een synthetisch schema aannemelijk wordt geacht, dan: humor=parodie+ironie, oftewel: inzicht=schijn+scepsis. Dit is mogelijk de overeenkomst tussen het singuliere van de humor in de kunst en de ‘universele’ humor om de kunst. Zie ook Slavoj Žižek, 2005. Bovendien zou het schema de verhouding - de ‘wending’ - kunnen verduidelijken tussen ironie en post-ironie.

### Literatuur SC03

- Bakhtin, Mikhail, Rabelais and his world, 1946/2009 (accent op het emancipatieve carnivalesque t.o. literair grotesk).
- Pfeijffer, Ilja Leonard, De Antieken, 2000 op pag. 60 over Aristophanes en oude komedie. Horatius op pag. 172 en Lucianus op pag 235: "Hij is een van de meest humoristische auteurs van de Oudheid".
- Vasari, Giorgio, De levens van de (meest excellente) kunstenaars II, 1550/1996 pag. 319-322: over Aretino "wereldberoemd dichter".
- Aretino, Pietro, Zes dagen, 1534/2005
- Montaigne, Michel de, 1588/1595/1993, over Democritus, de lachende filosoof, pag. 355. Over "Hoe we om hetzelfde huilen en lachen", pag. 281.
- Veerman, Martijn, Humorologie, Leusden, 2015
- Kierkegaard, Søren, Voorwoorden, 1842-1848, Eindhoven 2018
- Kierkegaard, Søren, Over Ironie, 1841/2011
- Depondt, Paul, Ironische denker over het virtuele, 'wijsgerig socioloog' Jean Beaudrillard (1929-2007), Volkskrant, 8 maart 2007
- Freud, S., Het onbehagen in de cultuur, 1930/1984/2020
- Freud, S., Der Witz und seine beziehung zum Unbewussten, 1905, in <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0524-06.pdf>
- Jacobs, Levi, cimedart nr. 47/2, Op ironische ontdekkings-tocht, winter 2016/2017, p.55-61.
- Joyce, James, A portrait of the artist as a young man, 1916, 1946/1982, (begint op pag. 7 met "the sailor's hornpipe" voor zijn vader's dans: "Tralala lalal"). Zijn Ulysses wordt gezien als een parodie op de verhalen rond Odysseus.
- Heumakers, Arnold, Erich Wichman. Ironische kunst, tragisch leven, DWR 206, juli/aug. 2020, recensie van biografie Wichman door Frans van Burkom, 2019
- Aler, JMM, in Grote Winkler Prins, 1973, 7e druk, deel 10, pag. 173: Ironie. In deel 9, pag. 661 over humor: "Terwijl Kant en Schiller in hun esthetische geschriften nog van geen humor reppen, houden Jean Paul en Hegel (en F.Th.Visscher, gw) zich bijzonder grondig met humor als een literair uitgebeeld levensgevoel bezig en beschouwen zij de zgn. 'objectieve humor' (in tegenstelling tot een in subjectiviteit bevangen grilligheid) als het hoogste stemmingsgehalte dat de moderne kunst te bieden heeft".
- Foucault, Michel, De woorden en de dingen, Baarn, 1966 (herdruk).
- Jarry, Alfred, Doctor Faustroll, ned. uitgave 2010/2016, introductie door Matthijs van Boxsel, begint met citaat Jarry op pag.5: "Leven is het carnaval van het Zijn".
- Martin de Haan, <https://www.hofhaan.nl/2005/martin-de-haan/de-lach-van-de-leegte-2/>: "Humor is een serieuze zaak van mensen die weigeren de wereld volledig serieus te nemen. Daarom zijn kunst en humor nauw met elkaar verwant: ze plaatsen zich op de grens, relativiseren, zetten vraagtekens. Dat doet Echenoz inderdaad voortdurend, niet in expliciete bewoordingen maar tussen de regels door, voor wie het wil zien".
- Gert Wijlage, kunst, kennis, humor, Assen, 2019
- Pars inter Pares, in tussen beide, Amsterdam, 1986
- Leonard de Paepe, lachen in de politiek, 21 maart 2013, <https://wetenschappelijkbureaugroenlinks.nl/artikel-tijdschrift/lachen-in-de-politiek>
- Marcel Proust, Pastiches et Mélanges, 1919, [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust\\_pastiches\\_et\\_melanges.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_pastiches_et_melanges.pdf)
- Slavoj Zizek, 'The Christian-Hegelian Comedy', 2005 in Jennifer Higgie: The Artist's Joke, Whitechapel Document, Londen, 2007

# FOLDING THE EXHIBITION

1. Documenting and archiving exhibitions
2. Recommended practices for archiving documentation of exhibitions

Edited by the Museu d'Art  
Contemporani de Barcelona (MACBA)

**MELa\***

# Folding the Exhibition

Publication by MELA & MACBA

## Acknowledgments<sup>1</sup>

This book grew out of the work of the Research Field 04 'Curatorial and Artistic Research. Task 4.2' led by The Royal College of Art / RCA (London, UK) within the European project MeLa\* – European Museums in an Age of Migrations. MeLa is a four-year interdisciplinary research project funded in 2011 by the European Commission under the Socio-economic Sciences and Humanities Programme (Seventh Framework Programme). Adopting the notion of 'migration' as a paradigm of the contemporary global and multicultural world, MeLa reflects on the role of museums and heritage in the twenty-first century. The main objective of the MeLa project is to define innovative museum practices that reflect the challenges of the contemporary processes of globalisation, mobility and migration. As people, objects, knowledge and information move at increasingly high rates, a sharper awareness of an inclusive European identity is needed to facilitate mutual understanding and social cohesion. MeLa aims at empowering museums spaces, practices and policies with the task of building this identity. MeLa involves nine European partners – universities, museums, research institutes and a company – who will lead six Research Fields (RF) with a collaborative approach.

## The Origin of History<sup>2</sup>

More than a decade ago, museums, critics and historians agreed that in order to write the history of modern and contemporary art today it is no longer enough to study the actual artworks. Around the beginning of the twentieth century, the work of art began to incorporate the space of the exhibition and transformed it into an instrument of its perceptive condition. The history of art is the history of exhibitions and a large part of this history (or these histories) begins with the conditions in which these artworks were seen, where they were placed in the space of perception as well as their publics. Having been linked for centuries to political, religious and economic power, modern art obeyed the intentions of the artist. From the middle of the twentieth century onwards, the art institution, the museum and the galleries – as well as independent, alternative spaces – took prominence as the stage for the production and presentation of art. With the appearance of new kinds of artistic genres, exhibiting and producing became synonyms. The notion of the exhibition exploded into a million pieces with the naturalisation of ephemeral artistic mediums that took time as one of their basic components: time became a material and no longer merely one of the conditions of perceiving an artwork. Every exhibition is an ephemeral entity that should 'make history' through its traces – through the visual and oral memory that it leaves behind in its documentation.

Museums of contemporary art host and preserve different kinds of contemporary artistic heritage. On one hand, collections contain works of art, as well as numerous documents that may later gain the status of artwork. This is the case with photographic, video or cinematographic works that 'document' performance and actions or events that will never be repeated: thus the documentation becomes the work itself. On the other hand, adjacent to collections we normally find libraries and archives that preserve publications, which in turn either document and analyse exhibitions, form part of the exhibitions or even act as a substitute for the exhibition. Books and magazines have traditionally been authentic quarries from which historians have extracted materials for developing their narratives. And museums today tend to invest increasingly more careful attention in documenting their own activities, exhibitions and initiatives.

As part of the set of reflections marked by the MeLa project, this publication presents a preliminary analysis and theoretical reflection surrounding methods and systems of documenting exhibitions and other activities in the field – always open and plural – of the art practices of our time. The perfecting of archival tools and instruments has resul-



ted in a significant increase in the uses of contemporary artistic heritage. This in turn situates art at the centre of today's culture and makes the processes of its historicising richer and more complex.

Bartomeu Mari  
Director of the Museu d'Art Contemporani de Barcelona  
(MACBA)

### **The notion of archiving and documenting<sup>3</sup>**

The archive as an entity that above all manages documentation, produced throughout the duration of an activity of a person or entity, conducts tasks that are fundamentally technical: describing, classifying, conserving, attending to researchers and various other actions related to administrating, coordinating, preserving and giving access to documents. However, it is evident that when one is working with historically valuable archives of documentation, the object being dealt with is a witness to events – it is memory. And this memory can be distorted, or even manipulated, in the process of organising and managing documentation. Eliminating or preventing the consultation of determined documents, classifying them according to markedly subjective readings or committing certain errors in the description of information, while perhaps involuntary, obviously has important consequences that reach much further than questions of technicality. The rigour of the investigation of documents in the archive and the objective pretences of their management must be compatible with a diversity of readings and not limit themselves to the interpretations of the institutions that hold or produce them.

Throughout history, the concept of the archive has not only been dealt with from the point of view of the archivist – of professional management – but it has been studied and theorised within various fields of culture. Giorgio Agamben conceives of the archive as a system of relations between that which is named and that which is not named.

These networks of relations, which can be traced through the documents, constitute what is transmitted over time as 'collective memory'. In the construction of this memory, there are documents that are privileged through their conservation in archives, where the fundamentals that sustain historical discourses are produced. It is precisely this that Boris Groys calls the cultural archive. Groys reflects on how everything that is collected and preserved by archives is what ends up being meaningful, relevant and valued by a determined culture. Conversely, everything that has not been found a space in the archive resides outside, in what Groys calls profane space. However, cultural archives change and produce continual transferences between what is inside and what remains outside.

Inevitably, every archive is created and classified in an ideological context. Without an ethical will to express the plurality of ideas that an archive can contain, the documentation is subject to the perversion of the exercising of power and cultural indoctrination. Despite being able to question the objectivity of these archival practices, archives have to aspire to be democratic and to give their users an experience of knowledge of each document that is the most faithful possible to its content and original configuration. Archives are reflections of society, and their uses and processes can say more about society than the documents they contain.

Respecting the document should not only be expressed in the moment in which it is archived, but also in the posterior interpretations of it. In the *Archaeology of Knowledge* (1969) by Michel Foucault, historical documents are treated as the archaeological remains that serve for critically analysing the history of ideas.

Another important point is the appearance and generalisation of digital documentation and the dematerialisation of archival technologies that occurs as a result. From a technical point of view, the digital nature of the documents allows the accessibility and diffusion of archives and bestows upon them ubiquity, at the same time that their immateriality and obsolescence obstructs their permanence. Beyond technical questions, the digital conditions of the archive suppose a change of paradigm: this is the shift from the archive based in space to the archive based in time, to borrow the terms of Wolfgang Ernst. This media theorist reflects on how technologies allow for the creation of anarchic and subjective archives – the so called ‘anarchives’ – in contrast to traditional archival practices.

Art agents use archival documents as a prime material in their work to generate ideas and critical visions, which at the same time produce new documents. The information contained in archives has garnered new forms of visibility in artistic practice, whether this is in discourses that want to impact reality in a direct way or alternatively through the construction of artistic fictions. The exhibited, studied or displayed archive generates new documents (that at the same time come to constitute part of the archive itself), and in that way this process of working with documentation is also a means of enriching the original collection.

In the last few years, the increasing interest that archives have sustained (for their contents as much as their structures) has contributed to the recognition of the importance of these entities. In the same way, theoretic reflection around the concept of the archive has made respectfully managing contents a primary objective of institutional archives as well as making clear the responsibility implied in watching over a document that might serve for the writing of history; in this case, art history.

### **The institutional archive<sup>4</sup>**

Traditionally, museums have prioritised the treatment and conservation of personal archives or archives donated by entities as well as the management of the institutional archive itself. The contents of acquired archives undoubtedly stand out for their historical significance in the realm of research, for the way in which they maintain interest in the space of exhibition and for the prestige they endow on the institution that hosts them. It is for these reasons that documentation sourced from outside the museum has been privileged while dealing with the institutions own documentation has been postponed, as this is considered more of an administrative process than a source of heritage with historical interest.

Those who archive determine what becomes a historical event, to the extent that the documentation that arrives in the future is the basis of studying the past.

That is why it is important to search for different means of distributing knowledge and contents in the different archives of the agents of contemporary art (artists, galleries, museums, biennials) and to understand how histories can be explained through them.

The archive is the primary source of unequivocal value for understanding the lines of investigation of the artistic institution, for showing the processes of conceptual construction and for reflecting on the intellectual and artistic influences of the society that surrounds their activities. The museum makes use of the archive to the extent that it is conscientious of its importance as a producer of contents – a role that extends beyond simple conservation, patrimony or distribution and mediation of information.

### Notes

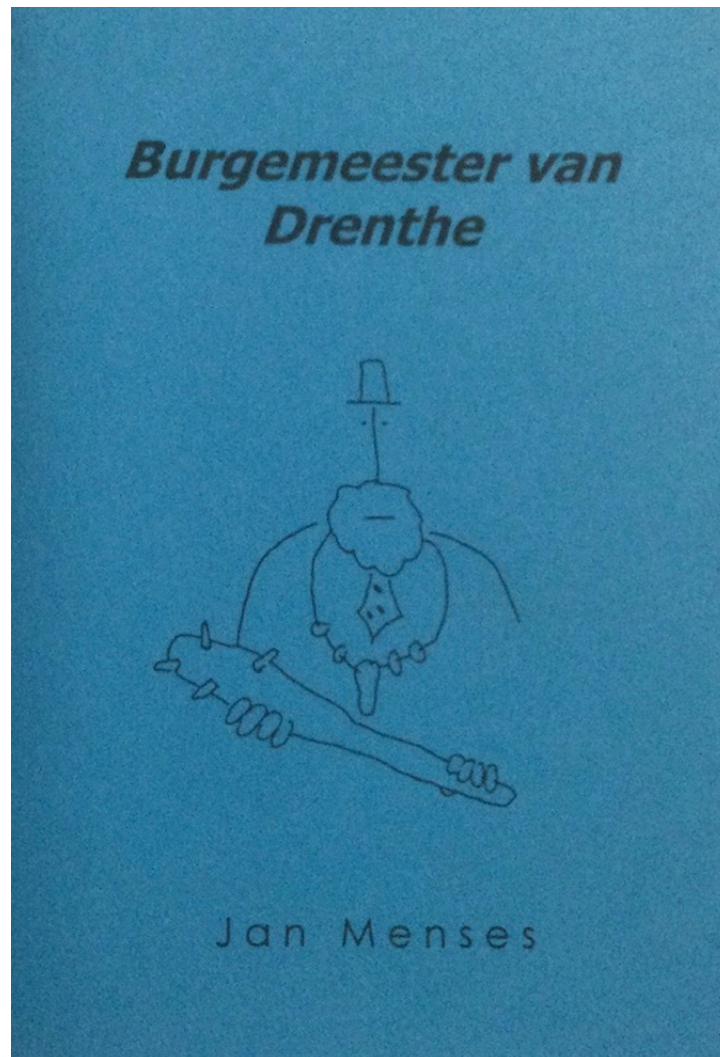
1 *Folding the Exhibition*, MeLa Publications RF04 Curatorial and Artistic Research, published by the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), June 2014, <https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/folding-theexhibition/Folding%20The%20Exhibition.pdf>, p. 4

2 *Ibid*, p. 5.

3 *Ibid*, p. 7-8.

4 *Ibid*, p.8.

Met dank aan: Philip Mesmer, *Stedelijke Studies # 10*, Stedelijk Museum Amsterdam, herfst 2020, <https://stedelijkstudies.com/issue-10-digital-archives-and-collections/>  
<https://stedelijkstudies.com/journal/archives-without-a-lobby/>



*Uit de collectie: Jan Menses, Burgemeester van Drenthe, Pars Interpares, 1999*