

Jan Knap

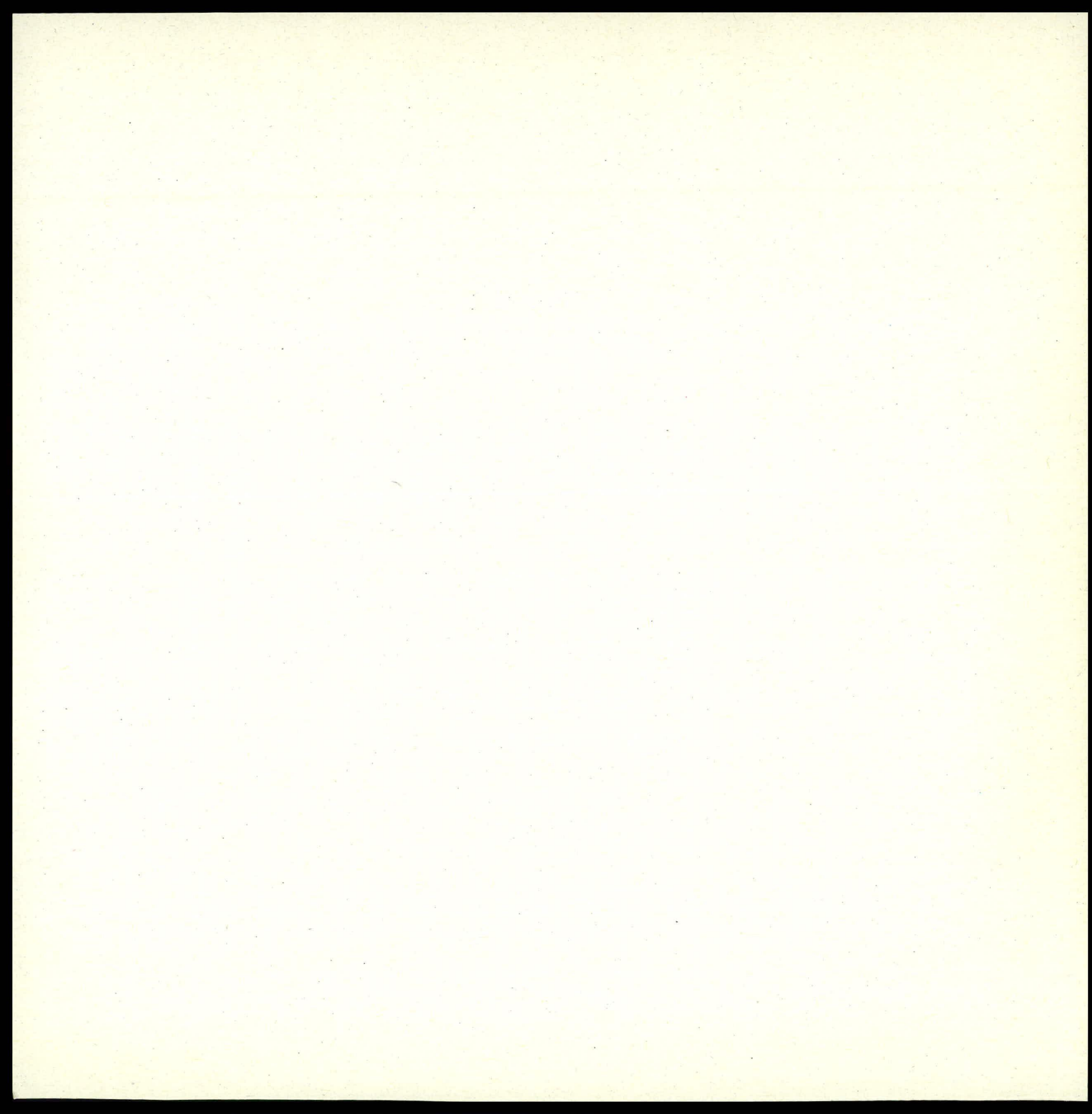
schilderijen en tekeningen

1984 - 1996

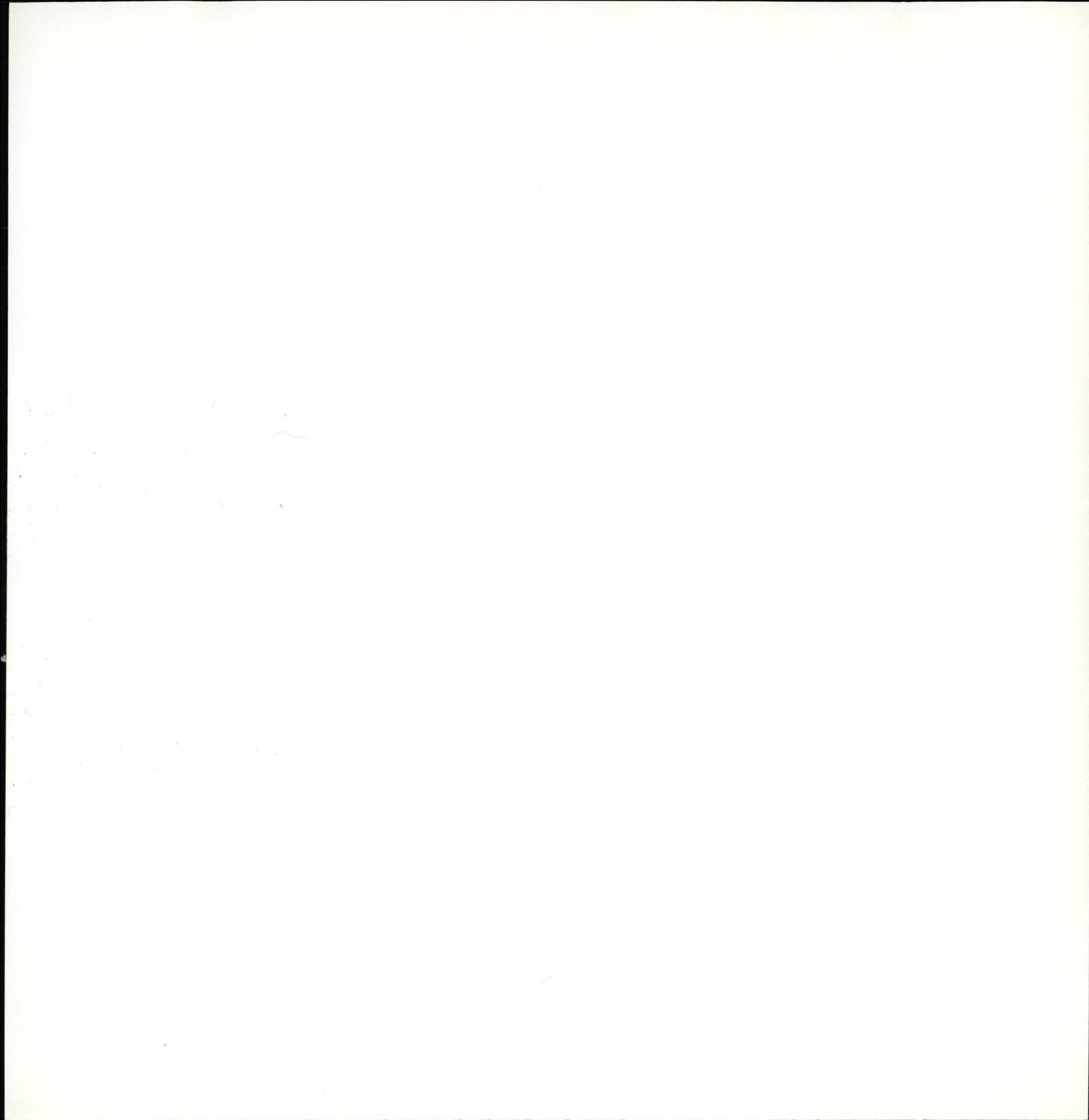
Gemälde und Zeichnungen

Paintings and Drawings

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT







Jan Knap

schilderijen en tekeningen

1984 - 1996

Gemälde und Zeichnungen

Paintings and Drawings

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT
GALERIE IM KARMEITERKLOSTER/PORTIKUS FRANKFURT/M

Preface

For more than 10 years the pictures of the Czech artist Jan Knap have constituted a unique phenomenon within European art. Hardly any other painter utilizes the tradition and visual worlds of Christian iconography so directly in his work as Jan Knap. Neither pious anachronism, empty love of exemplification nor pseudo-religious mutation have any place here, but it is the idiosyncratic alteration with the idea of beauty against a backcloth of the modern which makes the work of the painter Jan Knap so remarkable.

For this first retrospective, the two exhibition venues in Utrecht and Frankfurt a.M. offer diverging environments which allow variation in appreciating the pictures. Whereas in Utrecht the paintings and drawings are presented in a lavish museum-like context, with matter-of-fact light and room conditions, the setting of the secularized Karmeliterkloster in Frankfurt provides a thematic confrontation with Medieval ecclesiastical architecture and the murals of Jörg Ratgeb from the early 16. century.

Consequently both exhibitions possess their own individual and highly contrasting potentials for perception.

Our special gratitude is due firstly to Jan Knap who was involved in preparations for the exhibition from the start.

Furthermore, Jan Mot in Brussels deserves thanks, not only for his curatorial involvement, but also for his considerable co-initiative in organizing this exhibition project. Marja Bosma and Lydia van Oosten have shown great commitment in preparing the exhibition and catalogue in Utrecht.

This exhibition would not have been possible without the many works on loan, above all also from private collectors. It is they and the sponsor of the exhibition in Frankfurt, Hartmann Verpackung GmbH, to whom we also give special thanks.

Finally we are most grateful to Franco Toselli and Gian Enzo Sperone for their valuable help and advice.

Sjarel Ex, director Centraal Museum Utrecht

Kasper König, director Portikus Frankfurt/M

Klaus Klemp, director Galerie im Karmeliterkloster Frankfurt/M

Vorwort

Die Bilder des tschechischen Malers Jan Knap bilden seit mehr als 10 Jahren ein außergewöhnliches Phänomen innerhalb der Kunst Europas. Kaum ein anderer Maler nimmt in seinem Werk so direkt Bezug auf die Tradition und die Bildwelten der christlichen Ikonographie wie Jan Knap. Daß hier kein frömmelnder Anachronismus, keine hohle Zitierfreude und keine pseudoreligiöse Verklärung, sondern eine sehr eigene substantiierte Auseinandersetzung mit der Idee des Schönen vor der Folie der Moderne stattfindet, das ist die bemerkenswerte Leistung des Malers Jan Knap.

Die zwei Ausstellungsorte in Utrecht und Frankfurt a.M. bieten bei dieser ersten Retrospektive unterschiedliche räumliche Voraussetzungen, die eine Variation bei der Wahrnehmung der Bilder ermöglichen. Während in Utrecht ein großzügiger musealer Kontext für die Präsentation von Gemälden und Zeichnungen zur Verfügung steht und somit eine unter Licht- und Raumbedingungen sachliche Umgebung verfügbar ist, bilden die Räume des säkularisierten Karmeliterklosters in Frankfurt eine thematische Konfrontation mit der mittelalterlichen Sakralarchitektur und den Wandbildern Jörg Ratgebs aus dem frühen 16. Jahrhundert. Beide Ausstellungen bilden somit eine jeweils eigene und höchst unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeit.

Unser besonderer Dank gilt zunächst und vor allem Jan Knap, der die Vorbereitungen zu diesen Ausstellungen von Anfang an begleitet hat. Desweiteren ist Jan Mot aus Brüssel zu danken. Von ihm ging nicht nur die kuratierende Mitarbeit, sondern in erheblichem Umfang die Mitinitiative zu diesem Ausstellungsprojekt aus. Marja Bosma und Lydia van Oosten haben Ausstellung und Katalog in Utrecht mit großer Sorgfalt vorbereitet.

Ohne die zahlreichen Leihgaben, vor allem auch aus privaten Sammlungen, wäre diese Ausstellung nicht möglich gewesen. Den Leihgebern wie auch dem Sponsor für die Ausstellung in Frankfurt, der Firma Hartmann Verpackung GmbH, sei daher an dieser Stelle ebenfalls herzlich gedankt.

Zum Schluß danken wir Franco Toselli und Gian Enzo Sperone für ihre wertvollen Ratschläge.

Sjarel Ex,
*Direktor Centraal Museum
Utrecht*

Kasper König,
*Direktor Portikus
Frankfurt/M*

Klaus Klemp,
*Leiter Galerie im Karmeliterkloster
Frankfurt/M*

Voorwoord

De schilderijen van de Tsjechische schilder Jan Knap vormen al meer dan tien jaar een opmerkelijk fenomeen binnen de Europese kunst. Er is nauwelijks een andere schilder te vinden, die in zijn werk zo nauw aansluit bij de traditie en de beeldtaal van de christelijke iconografie als Jan Knap. Bij hem geen kwezelachtig anachronisme, geen loze overdaad aan citaten en geen pseudo-religieuze romantiek - hij komt tot geheel eigen, gefundeerde uitspraken over het begrip schoonheid tegen de achtergrond van het Modernisme. Dat is de bijzondere verdienste van de schilder Jan Knap.

De twee locaties voor de tentoonstelling in Utrecht en Frankfurt am Main bieden een totaal verschillende ruimtelijke context voor dit eerste retrospectief, waardoor het mogelijk wordt de schilderijen op geheel andere wijze te ervaren. In Utrecht is er een groot museum dat over alle faciliteiten beschikt voor de presentatie van schilderijen en tekeningen, en waar de ruimtelijke vormgeving en de lichtarchitectuur zorgen voor een zakelijke entourage. De ruimten in het voormalige Karmelietenklooster in Frankfurt daarentegen met hun middeleeuwse kerkarchitectuur en wandschilderingen van Jörg Ratgeb uit het begin van de 16de eeuw nodigen uit tot een thematische vergelijking. De twee tentoonstellingen bieden de bezoeker elk een eigen, totaal andere blik.

Onze bijzondere dank gaat in de allereerste plaats uit naar Jan Knap zelf, die de werkzaamheden voor deze tentoonstellingen van het begin af aan heeft begeleid. Verder zijn we dank verschuldigd aan Jan Mot uit Brussel, die niet alleen als gastcurator zijn deskundige medewerking verleende, maar ook als een van de initiatiefnemers in belangrijke mate heeft bijgedragen aan het tot stand komen van dit tentoonstellingsproject. Marja Bosma en Lydia van Oosten hebben met grote toewijding de tentoonstelling en de catalogus in Utrecht verzorgd.

Zonder de talrijke bruiklenen, vooral uit particuliere collecties, zou deze tentoonstelling niet mogelijk zijn geweest. De bruikleengevers zijn we zeer erkentelijk, en op deze plaats zeggen we eveneens de sponsor, van de tentoonstelling in Frankfurt, de firma Hartmann Verpackung GmbH, hartelijk dank.

Tot slot zijn wij dank verschuldigd aan Franco Toselli en Gian Enzo Sperone voor hun waardevolle adviezen.

Sjarel Ex,
*directeur Centraal Museum
Utrecht*

Kasper König,
*directeur Portikus
Frankfurt/M*

Klaus Klemp,
*hoofd van de Galerie im
Karmeliterkloster Frankfurt/M*

"As far as I am concerned, if you delve deep into aesthetics, there is always a moral value."

Jan Knap

6

On a hot summer's day, a man, a woman, their child and their donkey are spending time in the country. The man is picking apples, the woman peels one of them and the donkey grazes, as donkeys do. The scene is idyllic; the human figures are even surrounded by baby angels who lend a hand in different ways, while the pretty child on whom they dote smiles clutches a fishing-net. Little scholarly expertise is needed to analyse such a painting. The Holy Family is relaxing in the sun, it is as simple as that. Even the symbolism is easily unravelled. "I will make you fishers of men," Christ will explain his disciples in due course. And for their part these poor fishermen living on the shores of Lake Galilee, will be so powerfully moved and convinced that they will be happy to leave their nets and boats in order to follow Him. Because He is of as poor a family as they, the animal in the background is a donkey, not a horse, and it is on this same, lowly beast that He will eventually ride through the streets of Jerusalem. Like all these other details, then, the donkey has its place in the painting, and in the entire scheme of things as the plot moves inexorably towards its tragic ending, and simultaneously a joyous new beginning. Such dramatic irony does nothing to lessen the joy of the scene. On the contrary, it transforms the pastoral idyll before us, making it more poignant, more significant, and undoubtedly more sentimental in the fullest sense of the word. If there is one confusing part of the painting it is the unconcealed wish to move the viewer: to persuade by various means, one of them being beauty, a word that without apostrophes means hardly anything. Here, it could be argued, beauty takes the form of prettiness: a prettiness no different from that to be found in kitsch.

But an even larger issue is at stake. Is it possible to depict the godhead? Recourse to sentimentality makes certain that the anticlimax that is bound to accompany the attempt is unconcealed. Indeed, could it be that such a deliberate lapse into pathos constitutes the only respectful means of dealing with the problem? (Respectful because it circumvents issues of permission, of audacity, of the mere possibility of any confrontation with the sacred. Like understatement in conversation, it could be described or justified as a kind of tact, in this case an appeal to God to take pity on us,

"Ich bin der Meinung, wenn man sich nur weit genug in die Ästhetik vertieft, findet man immer einen moralischen Wert."

Jan Knap

Ein Mann, eine Frau, ihr Kind und ihr Esel verbringen einen heißen Sommertag auf dem Land. Der Mann pflückt Äpfel, die Frau schält einen davon, und der Esel grast, so wie es Esel eben für gewöhnlich tun. Eine idyllische Szene: die Menschen sind sogar von kleinen Putten umgeben, die ihnen auf verschiedene Weisen behilflich sind, während das hübsche Kind, das sie alle so abgöttisch lieben, lächelt und ein Fischernetz in den Händen hält. Man braucht kein großer Wissenschaftler zu sein, um solch ein Bild zu interpretieren: die Heilige Familie ruht sich in der Sonne aus, so einfach ist das. Selbst die Symbole sind schnell gedeutet: "Ich will euch zu Menschenfischern machen", wird Christus später einmal seinen Jüngern erklären. Und die armen Fischer am galiläischen Meer werden so ungeheuer bewegt und überzeugt sein, daß sie daraufhin mit Freude ihre Netze und Boote zurücklassen, um Ihm zu folgen. Denn Er stammt aus einer ebenso armen Familie wie sie, das Tier im Hintergrund ist ein Esel, kein Pferd, und auf einem ebenso bescheidenen Reittier wird Er später in Jerusalem Einzug halten. Wie all die anderen Einzelheiten hat daher der Esel seinen Platz im Bild, und in dem gesamten Verlauf der Geschichte, die sich unweigerlich nicht nur auf ihr tragisches Ende zubewegt, sondern gleichzeitig auch auf einen frohseligen Neubeginn. Solch auffällige Ironie verringert nicht die Freude an der Szene. Im Gegenteil, sie verwandelt vor unseren Augen die ländliche Idylle in etwas, das dann deutlicher, bedeutender und zweifellos sentimentaler im vollsten Sinn des Wortes ist. Verwirrend ist an diesem Bild bestenfalls sein eindeutiger Wunsch, den Betrachter berühren zu wollen, ihn mit den verschiedensten Mitteln zu überzeugen, von denen eines die Schönheit ist, ein Begriff, der ohne Anführungszeichen kaum eine Bedeutung hat. Hier, könnte man behaupten, nimmt Schönheit die Gestalt des Niedlichen an, einer Niedlichkeit, wie man sie ebenso im Kitsch findet. Aber es geht dabei auch um eine noch wichtigere Frage. Ist es möglich, Gott abzubilden? Indem der Künstler Zuflucht zur Sentimentalität nimmt, stellt er sicher, daß die Antiklimax, die einem solchen Versuch zwangsläufig anhaftet, ganz offen zu Tage tritt. Könnte es nicht sogar sein, daß ein solch entschiedener Absturz ins Pathetische einem die einzige Möglichkeit bietet, respektvoll mit diesem Thema umzugehen? (Respektvoll, weil hier die Frage der Erlaubnis, der Unverfrorenheit, schon der Möglichkeit einer Konfrontation mit dem Sakralen, umgangen wird. Wie bei Untertreibungen in einem Gespräch könnte man dies als eine Form von Takt bezeichnen oder rechtfertigen; in diesem Fall könnte man von einer Bitte an Gott sprechen, uns gnädig zu sein, uns geringeren Geistern, die sich weiterhin auf Seine Güte und Gnade verlassen müssen.)

**"Als je diep in de esthetica graaft, vind je volgens mij
altijd een morele waarde"**

Jan Knap

Jan Knap Stuart Morgan

Op een warme zomerdag trekken een man, een vrouw, hun kind en hun ezel een dagje naar buiten. De man plukt appels, de vrouw schilt er eentje en de ezel graast, zoals ezels doen. Het is een idyllisch tafereel; de menselijke figuren zijn zelfs omgeven door engeltjes die hen op verschillende manieren een handje helpen, terwijl het mooie kind waarop ze met welbehagen neerkijken, glimlacht en een schepnet vasthoudt. De analyse van een dergelijk schilderij vergt maar weinig wetenschappelijke kennis. De Heilige Familie verpoost zich in de zon, zo eenvoudig is het. Zelfs de symboliek is al snel duidelijk. "Ik zal u vissers van *mensen* maken", zal Christus later tegen zijn discipelen zeggen. En deze arme vissers die langs het meer van Galilea wonen, zullen diep ontroerd en zo geestdriftig worden, dat ze maar al te graag hun netten en boten laten voor wat ze zijn om Hem te volgen. Want Hij is van even nederige afkomst als zij, het dier op de achtergrond is een ezel en geen paard, en het is op ditzelfde eenvoudige beest dat Hij later door de straten van Jeruzalem zal rijden. De ezel heeft dus, net als alle andere details, zijn plaats in het schilderij en in het gehele verloop der dingen, terwijl het verhaal onafwendbaar zijn tragische afloop tegemoet gaat, en tegelijkertijd een vreugdevol, nieuw begin. Het vrolijke tafereel heeft niets te lijden van deze tragische ironie. Integendeel, zij transformeert de pastorale idylle voor onze ogen en maakt haar aangrijpender, betekenisvoller en beslist in de ruimste zin van het woord. Als er iets verwarrend aan dit schilderij is, dan is het de onverbloemde wens de toeschouwer te ontroeren, met allerlei middelen voor zich te winnen.

Eén van die middelen is schoonheid, een woord dat zonder aanhalingstekens vrijwel niets betekent. Men zou kunnen stellen dat schoonheid hier de vorm van aantrekkelijkheid krijgt: eenzelfde aantrekkelijkheid die men aantreft in kitsch. Maar het gaat hier om meer. Is het mogelijk het goddelijke af te beelden? Door een beroep te doen op het sentiment komt de anticlimax die noodgedwongen verbonden is met die poging, onverbloemd naar voren. Zou het inderdaad kunnen dat zo'n opzettelijke val in pathetiek het enige waardige middel is om dit probleem op te lossen? ('Waardig', omdat kwesties als goedkeuring, durf of alleen al de mogelijkheid tot welke confrontatie met het heilige dan ook, worden ontweken. Men zou het, zoals een *understatement* in een gesprek, kunnen omschrijven of rechtvaardigen als een vorm van tact, in dit geval een bede tot God om mededogen met ons, wezens met een beperktere intelligentie, die van Zijn goedheid en genade afhankelijk blijven.)

Maar misschien gaat het om een nog grotere vraag. Als Knap het over reli-

as lesser intelligences who remain reliant on His goodness and mercy.) But perhaps a larger problem looms here. If Knap wants to talk about religion, why debase it? If he wants to preach, why resort to sentiment alone? Could it be that he is a satirist, showing up bad taste instead of being attracted to it? And why is there that dreamy, old-world quality about the pictures? Certainly the technique of choosing an historical period, albeit a vague one, is commonly used to compensate for lack of ideas in art, or to distract attention from technical shortcomings. Look again at the works. They bear little or no relation to history, with one exception: those little angels, dimpled tots with wings and haloes, who tend the holy infant. By various means, partly by His quality of knowingness and the sense of a wisdom beyond His years but mainly by their subservient role, they are distinguished from the Christ-child Himself. Cute but pensive, Knap's baby Jesus seems already intent on the task that lies before Him. For He is an emissary, a sacrifice, a scapegoat, as well as the cornerstone of a new faith, of which St. John the Baptist will serve as harbinger. And indeed, Knap's pictures are full of references, subtle or not so subtle, to the future. It is important to notice that the baby's bathtime anticipates the rite of baptism; that the reference to a ladder relates to traditional renderings of the crucifixion, and so on. Yet another problem is faith itself. But faith is not open to argument. Aesthetics are, but in Knap's mind what most people call aesthetics has taken a U-turn into morals. For time and again in his work, the viewer is reminded of the maxim that concludes John Keats's "Ode to a Grecian Urn": "Beauty is truth, truth beauty./ That is all we know and all we need to know.", a statement with its philosophical roots in Plotinus or Duns Scotus. "As far as I am concerned," Knap has declared, "if you delve deep into aesthetics, there is always a moral value", and this is hardly surprising since for two years he trained to be a priest in Rome. The innocence to be found in his paintings, therefore, has to do with faith but it is impossible to argue with faith.

Nevertheless, to categorise Knap as a "naive" painter in the usual sense of the word would not be completely misguided. Naivete, after all is prelapsarian, as the paintings, in art historical terms, pretend to be. Prelapsarian? That is to say perfect. The shadow of death does not and cannot be allowed to mar the scene. The result, of course, might be seen as heavily ironic. For man can never do more than guess at the power and grandeur of the Almighty. And the idea of prayer depends on an uneven

Aber vielleicht zeichnet sich hier ein noch größeres Problem ab. Wenn Knap über Religion sprechen möchte, wieso entwürdigt er sie dann? Wenn er predigen möchte, wieso beruft er sich allein auf das Sentimentale? Könnte er nicht doch ein Satiriker sein, den schlechten Geschmack anprangern wollen, statt sich von ihm angezogen zu fühlen? Und wieso hat das Bild diese verträumte, altertümliche Qualität? Schließlich kommt es oft genug vor, daß jemand auf vergangene Zeiten, (die dabei auch unklar definiert werden,) zurückgreift, um einen Mangel an künstlerischen Ideen auszugleichen oder von fehlenden technischen Fähigkeiten abzuweichen. Kehrt man aber den Blick wieder den Bildern zu, dann sieht man, daß sie keinen oder wenig historischen Bezug haben, mit einer Ausnahme: diese Putten, Kinder mit Grübchen, Flügeln und Heiligenscheinen, die sich um den Jesusknaben kümmern. Auf verschiedenste Weise, zum Teil durch Seinen wissenden Ausdruck und eine offensichtliche Weisheit, die weit über Seine Jahre hinausgeht, aber vor allem durch ihre Rolle als Diener, werden die Putti vom Christuskind selbst unterschieden. Niedlich, aber nachdenklich, scheint Knaps kleiner Jesus sich bereits auf die Aufgabe zu konzentrieren, die vor Ihm liegt. Denn Er ist ein Bote, ein Opfer, ein Sündenbock und gleichzeitig der Grundstein eines neuen Glaubens, dem Johannes der Täufer als Vorbote dienen wird. Und tatsächlich sind Knaps Bilder voller Hinweise - subtiler und weniger subtiler Art - auf die Zukunft. Man darf nicht übersehen, daß das Bad des Babys das Sakrament der Taufe vorwegnimmt, daß die Abbildung einer Leiter auf traditionelle Darstellungen der Kreuzigung verweist, und so weiter.

Der Glaube selbst stellt ein weiteres Problem dar. Aber Glaube steht Diskussionen nicht offen. Die Ästhetik schon, aber in Knaps Vorstellung hat das, was die meisten als Ästhetik bezeichnen, eine Kehrtwendung zur Moral vollzogen. Denn immer wieder wird der Betrachter von seinen Werken an die Maxime erinnert, die am Ende von John Keats' "Ode to a Grecian Urn" steht: "Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit Schönheit - soviel wißt ihr auf Erden, und dies Wissen reicht." Eine Äußerung, die ihre philosophischen Wurzeln in Plotinus oder Duns Scotus hat. "Ich bin der Meinung", hat Knap erklärt, "wenn man sich nur genug in die Ästhetik vertieft, findet man immer einen moralischen Wert." Diese Äußerung kann wenig verwundern, wenn man weiß, daß er zwei Jahre in Rom in einem Priesterseminar verbracht hat. Die Unschuld in Knaps Bildern hat daher mit Glauben zu tun, aber es ist unmöglich, gegen Glauben logische Einwände zu erheben.

Dennoch, Knap als "naiven" Maler im üblichen Sinn zu bezeichnen, wäre keine völlige Fehleinschätzung. Denn Naivität stammt von einer Zeit vor dem Fall, was die Gemälde, im kunsthistorischen Sinn, auch zu sein behaupten. Vor dem Fall? Das bedeutet hier so viel wie vollkommen. Der Schatten des Todes darf keinesfalls auf die Szene fallen und sie trüben. Das Ergebnis kann man natürlich als ausgesprochen ironisch betrachten. Denn der Mensch kann die Macht und Großartigkeit des Allmächtigen immer nur bestenfalls ahnen. Und der Gedanke des Gebets

gie wil hebben, waarom verlaagt hij haar dan? Als hij wil preken, waarom zoekt hij het dan alleen in sentiment? Is hij misschien een satiricus, die slechte smaak naar voren brengt in plaats van erdoor te worden aangetrokken? En waarom hebben zijn schilderijen dat dromerige, ouderwetse? Het komt natuurlijk vaak voor dat een historische, zij het niet nader gepreciseerde, periode wordt gekozen om een gebrek aan artistieke ideeën te compenseren of de aandacht af te leiden van technische tekortkomingen. Kijk nog eens naar de schilderijen. Ze houden weinig of geen verband met de geschiedenis, op één uitzondering na: die engeltjes, mollige hummel-tjes met vleugeltjes en aureolen die het kindje Jezus omringen. Ze onderscheiden zich op verschillende manieren van het Christuskind: door Zijn evidente weten en wijsheid die groter zijn dan bij Zijn leeftijd past, maar vooral door hun eigen ondergeschikte rol. Knap's Jezus, een schattig maar in zichzelf gekeerd kindje, lijkt in gedachten reeds bij de taak die Hem wacht. Want Hij is zowel een gezondene, een offer, een zondebok, als de hoeksteen van een nieuw geloof, waarvan Johannes de Doper de voorbode zal zijn. Knap's schilderijen wemelen dan ook van subtiele en minder subtiele verwijzingen naar de toekomst. Het is van belang op te merken dat het baden van de baby vooruitloopt op het ritueel van de doop, dat de verwijzing naar een ladder verband houdt met de traditionele weergave van de kruisiging, enzovoort.

9

Weer een ander probleem is het geloof zelf. Maar het geloof kan niet worden beargumenteerd. De esthetica wel, maar in Knap's gedachtenwereld heeft wat de meeste mensen esthetica noemen een totale ommezwaai gemaakt naar de ethiek. Want de toeschouwer wordt in zijn werk voortdurend herinnerd aan de stelregel waarmee John Keats zijn "Ode aan de Griekse urn" eindigt: "Schoonheid is waarheid, waarheid is schoonheid. Dat is al wat we weten en al wat we moeten weten." Deze bewering wortelt in het filosofische gedachtengoed van Plotinus of Duns Scotus. Knap zei eens: "Als je diep in de esthetica graaft, vind je volgens mij altijd een morele waarde," en dat kan nauwelijks verrassen, gezien het feit dat hij twee jaar een priesteropleiding in Rome volgde. De onschuld in zijn schilderijen heeft dus met geloof te maken, maar geloof kan niet worden beargumenteerd. Niettemin zou het niet helemaal misplaatst zijn Knap te scharen onder de 'naïeven' in de gebruikelijke zin van het woord. Naïviteit is immers iets van voor de zondeval, wat ook de schilderijen - in kunsthistorische termen - pretenderen te zijn. Van voor de zondeval? Dat wil zeggen volmaakt. De schaduw van de dood kan en mag het tafereel niet verstoren. Het resultaat kan dan natuurlijk zeer ironisch worden gevonden. Want al wat de mens vermag, is raden naar de macht en de grootheid van de Almachtige. En de idee van het gebed stoelt op een ongelijke verdeling van de macht. "Lieve Jezus, goed en mild / kijk neer op dit kleine kind./ Heb meelij met zijn eenvoud / en laat hem tot U komen." Deze Engelse hymne erkent de totale ongelijkheid van de krachtmeting, als het al een krachtmeting kan worden genoemd. God zond Zijn enige zoon naar de mensen op aarde die Hem vervolg-

distribution of power. "Gentle Jesus, meek and mild,/ Look upon this little child./ Pity his simplicity,/ Suffer him to come to Thee." The English hymn recognises the total inequality of the competition, if it can be called competition. God sent His only son to earth to live among people who persecuted, tortured and killed Him slowly and painfully on a wooden cross after He had been abandoned by His apostles - weaker men than he - ridiculed by the populace and scourged by Roman soldiers. The background for Knap's painting is Christianity, but the pretext might be postmodernism.

10

Consider the banishment of the ideal of an *avant-garde*, in other words time considered as a spear, the important part being the very point of that spear. Instead, this has been replaced by a license to choose elements which may be disparate, jumbled and illogical, in order to construct a new space for the imagination. The relatively small number of paintings which do not feature Christ at some point in His life on earth are devoted to studies of the Annunciation or to St. George and the Dragon, St. George seen as a forerunner of Christ or an alternative to God Himself. (In one study, the long lance with which the dragon is being pierced intersects a horizontal line to give the impression that his entire body has become both sword and cross.) The dream-like backdrop recurs in these pictures, with their Renaissance landscapes through which emblematic characters wander doing good on life's journey, like the Red Crosse Knight in Edmund Spenser's *Fairie Queene*. Indeed, these relatively unusual Knap paintings feature great moments in the history of good in its unyielding battle against evil. The characters are exemplary, other-worldly, impossible to penetrate with the usual terms at our disposal at the end of the twentieth century. Another way of saying this is that they are not "characters" at all, but pieces on a chessboard, an allegorical way of employing characters which Spenser, Ariosto or any Renaissance epic or painting will demonstrate.

Is Knap a Post-Modernist? Not exactly as it is described by theorists, perhaps. His version addresses the strangeness of time as he uses it: jumbled, ironic, with that which is physically static offset by the jumble of time-scales from Genesis to Apocalypse. It is unlikely that Knap would address either of these extremes, however. His milieu is the everyday; its repetition and slow development suits his needs. A hat, a rake, a set of tools for Joseph; a basket, a scarf, an apron for Mary; any number of play-

beruht auf einer ungleichen Verteilung der Macht. "Gentle Jesus, meek and mild / Look upon this little child. / Pity his simplicity, / Suffer him to come to thee." Dieses englische Kirchenlied setzt die vollkommene Ungleichheit der Parteien, wenn man denn von Parteien sprechen kann, voraus. Gott hat Seinen einzigen Sohn zur Erde geschickt, damit er unter Menschen lebte, die ihn verfolgt und gefoltert und schließlich langsam und quälend an einem Holzkreuz getötet haben, nachdem Er von seinen Jüngern - schwächeren Männern, als Er es war - verlassen wurde, von dem Volk verlacht und von römischen Soldaten bestohlen worden war. Den Hintergrund für Knaps Malerei bildet das Christentum, aber der Vorwand könnte die Postmoderne sein.

Man beachte, wie das Ideal der Avantgarde, oder anders ausgedrückt, die Betrachtung der Zeit als Speer, wobei der wichtigste Teil die Spitze dieses Speeres ist, aus diesen Bildern verbannt wurde. Statt dessen bedient sich der Künstler freizügig verschiedenster Elemente, die unterschiedlicher Herkunft sein mögen, chaotisch und unlogisch zusammengefügt, um einen neuen Raum für die Phantasie zu schaffen. Die relativ kleine Anzahl von Bildern, die nicht Christus an einem beliebigen Punkt seines Erdenlebens zeigen, widmen sich der Verkündigung oder St. Georg und dem Drachen, wobei St. Georg als Vorläufer Christi oder eine Alternative zu Gott selbst dargestellt wird. (In einer Studie durchschneidet die lange Lanze, die den Drachen aufspießt, eine horizontale Linie, um den Eindruck zu erwecken, der gesamte Körper des Heiligen sei sowohl Schwert als auch Kreuz geworden.) In diesen Bildern ist immer wieder der traumähnliche Hintergrund zu sehen, mit seinen Renaissance-Landschaften, durch die symbolische Gestalten wandeln und auf dem Lebensweg Gutes tun wie der Ritter des Roten Kreuzes in Edmund Spensers "Farie Queene". Tatsächlich zeigen diese für Knap relativ ungewöhnlichen Werke große Augenblicke in der Geschichte des Guten bei seinem unnachgiebigen Kampf gegen das Böse. Die Personen sind makellos, nicht mehr diesweltlich, mit den Kategorien, die uns am Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts zur Verfügung stehen, nicht zu ermessen. Man kann es auch so auffassen, daß es sich überhaupt nicht um "Personen" handelt, sondern um Spielfiguren auf einem Schachbrett, eine allegorische Art, mit Personen umzugehen, wie man sie bei Spenser, Ariost oder in jedem Renaissance - Epos oder - Gemälde findet. Ist Knap ein postmoderner Maler? Vielleicht nicht unbedingt im Sinn der Theoretiker. Seine Version der Postmoderne beschäftigt sich mit dem Fremdartigen der Zeit, die er zur Geltung bringt, wenn er wahllos und ironisch damit umgeht, wenn er praktisch statischen Szenen das Durcheinanderwirbeln der Zeitskalen von der Schöpfungsgeschichte bis zur Apokalypse entgegensetzt. Es ist allerdings unwahrscheinlich, daß Knap sich einem dieser Extreme widmen wird. Sein Milieu ist das Alltägliche, denn Wiederholungen und langsame Entwicklung kommen ihm entgegen. Ein Hut, ein Rechen, ein paar Werkzeuge für Joseph; ein Korb, ein Tuch, eine Schürze für Maria; alle möglichen Spielsachen für das Kind, umgeben von

den, martelden en een langzame, pijnlijke dood lieten sterven aan een houten kruis - nadat Zijn apostelen, zwakker dan Hij, Hem in de steek hadden gelaten - , bespot door het gepeupel en geselsd door de Romeinse soldaten. De achtergrond van Knap's schilderkunst is het christendom, maar het voorwendsel zou weleens het postmodernisme kunnen zijn.

Neem nu de verbanning van het ideaal van een avant-garde, met andere woorden, de tijd gezien als een speer, met de punt van die speer als belangrijkste onderdeel. Daarvoor in de plaats is de vrijheid gekomen om elementen te kiezen die ongelijkwaardig, wanordelijk en onlogisch kunnen zijn teneinde een nieuwe ruimte voor de verbeelding te creëren. Het relatief geringe aantal schilderijen waarop Christus niet op enigerlei moment van Zijn leven op aarde wordt afgebeeld, is gewijd aan de Annunciatie of aan Sint Joris en de Draak: Sint Joris als voorloper van Christus of als alternatief voor God zelf. (Op een studie snijdt de lange lans waarmee de draak wordt doorboord een horizontale lijn, waardoor de indruk ontstaat dat het gehele lichaam zowel een zwaard als een kruis is geworden.) De dromerige achtergrond keert telkens terug op deze schilderijen met hun renaissance-landschappen, waarin emblematische figuren goed lopen te doen op hun levensreis, zoals de "Red Crosse Knight" in Edmund Spensers *Fairie Queene*. Deze voor Knap betrekkelijk ongewone schilderijen beelden waarlijk grote momenten uit in de geschiedenis van de onverzettelijke strijd van goed tegen kwaad. De personages zijn exemplarisch, ze behoren tot een andere wereld en zijn niet te vatten in de termen die wij aan het eind van de twintigste eeuw gewend zijn te hanteren. Je zou ook kunnen zeggen dat het helemaal geen 'personages' zijn, maar stukken op een schaakbord, dat het een allegorische manier is om personages op te voeren, zoals Spenser, Ariosto of enig andere Renaissance-schrijver of -schilder doet.

Is Knap een postmodernist? Volgens de definiëring van de theoretici misschien niet helemaal. Zijn interpretatie gaat over het vreemde van de tijd zoals hij die ziet: verward, ironisch, datgene wat fysiek statisch is tegenover de wirwar van tijdschalen van Genesis tot de Apocalyps. Maar het is niet waarschijnlijk dat het bij Knap over een van deze beide uitersten gaat. Hij voelt zich thuis in het alledaagse: de herhaling en trage vooruitgang komen tegemoet aan zijn behoeften. Een hoed, een riek, gereedschap voor Jozef, een korf, een hoofddoek, een schort voor Maria, wat speelgoed voor het kind Jezus dat omringd wordt door *putti* en lieve huisdiertjes... Zulke dingen zijn niet aan verandering onderhevig en met dat feit alleen al kan de beschuldiging worden ontzenuwd dat er hier sprake is van gebrekkig onderzoek of evident onbegrip van een bepaalde historische periode. De alledaagsheid van de onderwerpen van zijn schilderijen en de directe herkenbaarheid van een thema of een aantal personages, zijn juist de basis van Knap's werk. Dat ze herinneren aan wat eerder is gezien, is voor hem een manier om de kloof te overbruggen tussen een vanzelfsprekend 'onderwerp' en een kunsthistorische conventie. Hij streeft beide tegelijk na, maar wil ze ook uitdrukkelijk op de achtergrond houden,

things for the holy infant, surrounded with *putti* and friendly pets... Such things are resistant to change, and this very fact becomes a defence against the accusation that faulty research or sheer misunderstanding of a given historical period has been the case. Indeed, the ordinariness of the paintings' subject-matter and the fact of instant recognition of a theme or of a set of characters is the foundation on which Knap builds. That they must be reminiscent of what has been seen before gives him a way of bridging the gap between obvious "subject-matter" and art-historical convention. He wants both at the same time, but also insists on their remaining in the background, both as an intellectual given and as source of delight and rapture, physical spaces which echo mental ones, like the distances in a Piero della Francesca. If the rhythms of everyday life are evoked - not life in cities but life in the countryside, with its rituals of birth, growth and death - another definition of time based on birth, growth and death, this time of Christ, is overlaid, not directly, for Knap seems never to have depicted the crucifixion, for example, or the miracles described in the Gospels. (Indeed, he omits the apostles altogether.) Instead, he places the phenomenon of the Godhead translated into flesh as the major fact, the fact presented regularly to Christians in the rituals of Holy Communion, alongside a way of eroding the idea of time as a linear progression, and seeing it instead as circular: a definition which any farming community would find obvious. The ritual of the church year as a re-enactment of the life of Christ, celebrated in the rotation of the Christian festivals, overlaid with the regular events of a child's life - playing, being bathed, helping His father - sounds ordinary enough. (Interestingly, for a short time Knap was a member of a short-lived artists' group called the Gruppe Normal.) The transformation of everyday life occurs when the extraordinary and the mundane collide and become indistinguishable.

And it is here that expectations of Knap are turned inside out, that the definition of post-modernism as radical conservatism - so evident now in returning to post-modern architecture, in particular - is vindicated. The result is not a return to the old, but a new approach to ways of defining time, indeed a literal "re-vision" of ideas of the past and future presented by the early Modernist avant-garde. To a Christian like Knap, history was altered totally by the existence of Christ. But no single event can encapsulate this. So a painting from 1992, for example, showing Mary meeting an

Putten und freundlichen Haustieren... So etwas widersteht jeder Veränderung, und eben diese Tatsache verwahrt ihn gegen den Vorwurf, es seien ihm Fehler oder einfach Mißverständnisse bei der Erforschung einer bestimmten historischen Periode unterlaufen. Die Alltäglichkeit der Themen seiner Bilder und die leichte Wiedererkennbarkeit eines Themas oder der Personen bilden gerade die Grundlage von Knaps Werken. Daß sie an etwas erinnern müssen, was man schon öfter gesehen hat, ermöglicht dem Künstler, die Kluft zwischen dem offensichtlichen "Thema" des Bildes und kunsthistorischer Konvention zu überbrücken. Er will beides zur selben Zeit, aber er besteht auch darauf, daß sie im Hintergrund bleiben, sowohl als intellektuelle Voraussetzung als auch als Quelle des Vergnügens und Entzückens, physische Räume, die geistige widerspiegeln, wie die Ferne bei Piero della Francesca. Wenn die Rhythmen alltäglichen Lebens heraufbeschworen werden - nicht städtischen Alltags, sondern des Landlebens, mit seinen Ritualen von Geburt, Wachstum und Tod -, wird eine weitere Definition der Zeit, die sich auf Geburt, Wachsen und Tod Jesu Christi bezieht, dem Ganzen unterlegt, allerdings nur indirekt, denn Knap hat zum Beispiel wohl nie die Kreuzigung dargestellt, oder die Wunder des Neuen Testaments. (Tatsächlich läßt er die Apostel vollkommen außer acht.) Statt dessen macht er das Phänomen des fleischgewordenen Gottes zum Hauptthema, ein Phänomen, das den Christen im Ritual der Heiligen Kommunion immer wieder aufs Neue präsentiert wird, und untergräbt nebenbei die Vorstellung von Zeit als eines linearen Ablaufs, indem er sie als zyklisch sieht: eine Definition, die jeder ländlichen Gemeinschaft spontan einleuchten wird. Das Zeremoniell des Kirchenjahres als Wiederaufführung des Lebens Christi, begangen in den immer wiederkehrenden christlichen Feiertagen, überlagert mit den üblichen Ereignissen im Leben eines Kindes, das spielt, gebadet wird, seinem Vater hilft. Das klingt alles vollkommen normal. (Es ist interessant, daß Knap für kurze Zeit Mitglied einer kurzlebigen Künstlergruppe war, die sich Gruppe Normal nannte.) Die Transformation des Alltagslebens beginnt, wenn das Außergewöhnliche und das Prosaische aufeinanderprallen und nicht mehr voneinander zu trennen sind. Und an eben dieser Stelle verkehren sich die Erwartungen an Knap ins Gegenteil. Hier wird die Definition des Postmodernismus als radikalen Konservatismus (wie sie derzeit, wenn man die postmoderne Architektur anschaut, besonders deutlich wird bestätigt. Das Ergebnis ist keine Rückkehr zum Althergebrachten, sondern eine neue Form der Definition von Zeit, eine buchstäbliche 'Re-Vision' der Begriffe von Vergangenheit und Zukunft, wie sie die frühe modernistische Avantgarde vorlegte. Für einen Christen wie Knap hat die Existenz Christi die gesamte Geschichte verändert. Aber kein einzelnes Ereignis kann dies zusammenfassen. So könnte zum Beispiel ein Bild aus dem Jahr 1992, das Maria zeigt, die in einem Garten - einem geometrischen, schachbrettähnlichen Raum mit lebhaften Farben und einem Tor, außerhalb dessen eine andere Struktur existiert, ähnlich der Fassade einer Kirche oder des Vorbühnenbogens eines Theaters - einem Engel begegnet, Knaps Version

als intellectueel gegeven én als bron van vreugde en bekoring, fysieke ruimten die mentale ruimten weerkaatsen, zoals de verten in een Piero della Francesca. Als de cycli van het leven van alledag worden opgeroepen - niet het leven in de stad maar dat op het platteland met zijn rituelen van geboorte, groei en dood - dan wordt er een andere definitie van tijd, gebaseerd op geboorte, groei en dood, dit keer van Christus, overheen gelegd. Maar niet openlijk, want Knap schijnt bijvoorbeeld nooit de kruisiging te hebben afgebeeld, of de wonderen die in het evangelie staan beschreven. (Hij laat de apostelen zelfs helemaal buiten beschouwing.) Centraal staat bij hem daarentegen de vlees geworden godheid - iets waarmee de christenen vertrouwd zijn door het ritueel van de Heilige Communie - naast een manier om de idee uit te hollen dat tijd iets zou zijn dat in een rechte lijn verloopt, in plaats van in een cirkel, een notie die elke boerengemeenschap vanzelfsprekend vindt. Het ritueel van het kerkelijk jaar als herbeleving van het leven van Christus, de viering van de steeds terugkerende christelijke feestdagen, die schuilgaan onder de routine van het leven van een kind - spelen, een badje krijgen, zijn vader helpen - klinkt zeer alledaags. (Interessant is, dat Knap korte tijd lid was van een kortstondige kunstenaarsgroep: de Gruppe Normal.) De transformatie van het alledaagse leven vindt plaats wanneer het buitengewone en het gewone samenvallen en niet meer van elkaar te onderscheiden zijn.

13

En dit is het moment waarop de verwachtingen van Knap binnenstebuiten worden gekeerd, het moment waarop de definitie van postmodernisme als radicaal conservatisme - wat nu vooral zo duidelijk blijkt als men terugkijkt naar postmoderne architectuur - wordt bewaarheid. Het gevolg is niet een terugkeer naar het oude, maar een nieuwe benadering van de wijze waarop tijd wordt gedefinieerd, dus letterlijk een 'her-ziening' van de ideeën over het verleden en de toekomst, zoals die door de vroege, modernistische avant-garde werden gelanceerd. Voor een christen als Knap werd de geschiedenis door het bestaan van Christus totaal veranderd. Maar dit is in geen enkele gebeurtenis te vangen. Bijgevolg zou, bij voorbeeld, een schilderij uit 1992 waarop hij Maria afbeeldt die in een tuin een engel ontmoet - een geometrische ruimte in ruitpatroon met bonte kleuren en een toegangshek, waar omheen een andere structuur in de vorm van een voorgevel van een kerk of zelfs een prosceniumboog van een theater - Knap's versie kunnen zijn van de Annunciatie of gewoon een moment van genade. Het gebogen hoofd van Maria, die een hoed met een brede rand draagt, suggereert misschien de vorm van een aureool, maar de sereniteit die men bij zo'n gelegenheid zou verwachten, ontbreekt volledig. We kunnen het resultaat zelfs zien als vernietigend, een interpretatie die wordt bevestigd door de zich opstapelende donderwolken, terwijl het vergezicht achter de twee figuren - tuin, landerijen, bossen, bergen, wolken - een indruk van universaliteit oproept. De experimenten met kleur in de bouwkunst van postmoderne architecten, en hun gebruik van modellen, zijn ook van belang voor dit werk. Op een schilderij uit 1988 leunt het Christuskind op een stok, Zijn hond aan

angel in a garden - a geometric, chessboard space with variegated colours and a gate to enter it, around which another structure exists, shaped like the facade of a church or indeed a proscenium arch in a theatre - could be Knap's version of the Annunciation or simply of a moment of grace. The bowed head of Mary, wearing a wide-brimmed hat, may mimic the shape of a halo, but none of the serenity we might expect of such an occasion is present. Indeed, the result might be seen as cataclysmic, an interpretation confirmed by the storm-clouds gathering overhead, while the distance behind the two figures - consisting of garden, countryside, woods, mountains, clouds - gives an impression of universality. The experimentation made by post-modernist architects into colour in architecture, and their use of models are important in this work too. And in a painting from 1988, the infant Christ leans on a stick with His dog beside Him, He watches over a flock of snow-white sheep from a gazebo that any post-Modernist would admire: a conflation of models and colour with a remarkable decoration on its spire: a bust of Christ, bare-chested, hands outstretched, as if displaying the marks of the nails on His palms. Above him is a canopy with a cross and a (real) dove, the sign of peace, perching upon it. Meanwhile, the innocent child leans on a crook and, with his dog, oversees his sheep, an image all the more potent because of the repeated biblical comparison of Christ to a good shepherd. The trees seem to be in full leaf, the clouds overhead are so white and unthreatening that they look like snow-white bolsters, and (for once) all seems to be well, a state of affairs confirmed by the deep green of the grass in this pastoral idyll. Quiet and stasis are fundamental to Knap's world-view. "Man, in order to understand something about his own existence, must put himself in a condition of silence and listen," he has stated. "This is why I bring time to a halt so that I am able to give back that truthfulness that has been lost from reality in the confusion and frenzy of everyday life." The result he calls "abstraction".

Knap has moved a long way in his search for the abstract as he understands it. As recently as 1989, he was painting in a style which resembled Byzantine art with touches of the early Renaissance. In that same year he made another version of the legend of St. George and the Dragon, in which George, a lissom boy with a golden halo, is blessed by God the Father, seen leaning over a ledge to watch his progress, while a streamlined angel crowns his already haloed head at that very instant when the monster is being despatched. As usual, birth and death at the same time - an histori-

der Verkündigung sein, oder einfach einen Augenblick im Zustand der Gnade darstellen. Marias gesenkter Kopf, mit dem breitrempigen Hut, könnten einen Kopf mit Heiligenschein nachahmen, aber es ist nichts von der Gelassenheit, die man von einer solchen Szene erwarten würde, zu finden. Im Gegenteil, das Ergebnis kann als verheerend betrachtet werden, eine Interpretation, die von den Sturmwolken bestätigt wird, die sich am Himmel sammeln, während der ferne Hintergrund - in dem man den Garten, Land, Wälder, Berge, Wolken sieht - den Eindruck der Allgemeingültigkeit vermittelt. Die Experimente, die postmoderne Architekten bezüglich der Verwendung von Farbe in der Architektur angestellt haben, und ihre Benutzung von Zitaten, sind ebenfalls wichtig für dieses Werk. Und auf einem Gemälde aus dem Jahr 1988 stützt sich das Christuskind auf einen Stock, und Sein Hund steht neben Ihm. Er wacht über eine Herde schneeweißer Schafe, und zwar von einem Pavillon aus, den jeder postmoderne Architekt bewundern würde, einer Verschmelzung von Farben und zitierten Formen mit einer bemerkenswerten Dekoration am Turm: einer Christusbüste mit nackter Brust, die Hände ausgestreckt, wie um die Nagelwunden auf Seinen Handflächen vorzuführen. Darüber befindet sich ein Baldachin mit einem Kreuz und einer (echten) Taube - dem Zeichen des Friedens -, die sich dort niedergelassen hat. Darunter lehnt sich das unschuldige Kind auf seinen Hirtenstab und beaufsichtigt zusammen mit Seinem Hund Seine Schafe: ein Bild, das um so aussagekräftiger wirkt, wenn man die wiederholten biblischen Vergleiche Christi mit einem guten Hirten bedenkt. Die Bäume sind anscheinend dicht belaubt, die Wolken am Himmel so weiß und harmlos, daß sie wie schneeweiße Kissen wirken, und (dieses eine Mal) scheint alles friedlich zu sein, ein Zustand, für den auch das intensive Grün des Grases der pastoralen Idylle spricht. Ruhe und Reglosigkeit sind grundlegend für Knaps Weltsicht. "Der Mensch muß sich, um seine eigene Existenz verstehen zu können, in einen Zustand der Ruhe begeben und lauschen," hat er gesagt. "Daher halte ich die Zeit an, damit ich die Wahrheit zurückbringen kann, die der Wirklichkeit in der Verwirrung und Hektik des Alltags verlorengegangen ist." Das Ergebnis bezeichnet er als "Abstraktion".

Knap hat auf der Suche nach dem Abstrakten, wie er es versteht, einen langen Weg zurückgelegt. Noch 1989 malte er in einem Stil, der an byzantinische Kunst erinnerte, mit einem Hauch der Frührenaissance. Im selben Jahr entstand eine andere Version der Legende von St. Georg und dem Drachen, in der Georg, ein geschmeidiger Jüngling mit goldenem Heiligenschein, von Gottvater gesegnet wird, der sich über ein Felssims beugt, um den Ereignissen zuzusehen, während ein stromlinienförmiger Engel den bereits mit dem Heiligenschein umgebenen Kopf Georgs exakt in jenem Augenblick krönt, da er das Ungeheuer tötet. Wie üblich werden hier Geburt und Tod zur gleichen Zeit - in einem historischen Augenblick - vor Augen geführt, wie auch bei einem anderen Beispiel, wo in einer wohl durchdachten bühnenartigen Szene auf dem Land, der kleine Jesus (und vielleicht nur Er)

Zijn zijde, en kijkt naar een kudde sneeuw witte schapen vanuit een koepeltje waar elke postmodernist jaloers op zou zijn: een versmelting van model en kleur met een opmerkelijke versiering op de top: een buste van Christus met naakt bovenlijf en gestrekte handen, alsof hij de littekens van de spijkers in Zijn handpalmen wil laten zien. Boven hem is een kapje met een kruis en een (echte) duif - het vredesteken - die erop is neergestreken. Intussen leunt het onschuldige kind op een herdersstok en houdt samen met zijn hond toezicht op zijn schapen, een des te krachtiger beeld door de steeds terugkerende bijbelse vergelijking van Christus met een goede herder. De bomen staan ogenschijnlijk volop in blad, de wolken erboven zijn zo wit en ongevaarlijk dat het net sneeuw witte kussens zijn en alles lijkt (voor even) goed, een toestand die wordt benadrukt door het diepe groen van het gras in deze pastorale idylle. Rust en stasis zijn fundamenteel voor Knap's levensopvatting. "De mens moet zichzelf tot stilte brengen en luisteren om iets van zijn eigen bestaan te begrijpen," heeft hij gezegd. "Daarom breng ik de tijd tot stilstand, zodat ik de realiteit haar waarachtigheid kan teruggeven die in de verwarring en waanzin van het leven van alledag verloren is gegaan." Het resultaat noemt hij 'abstractie'.

Knap heeft een lange weg afgelegd in zijn zoektocht naar het abstracte, zoals hij het opvat. In 1989 schilderde hij nog in een stijl die leek op Byzantijnse kunst met invloeden uit de vroege renaissance. In datzelfde jaar maakte hij een andere versie van de legende van Sint Joris en de Draak. Daarin krijgt Joris, een elegante jongeling met een gouden aureool, de zegen van God de Vader die we over een rand zien leunen om zijn vorderingen te volgen, terwijl een gestroomlijnde engel, precies op het moment dat het monster de genadestoot krijgt, zijn reeds van een aureool voorziene hoofd kroont. Wederom vinden dood en geboorte gelijktijdig plaats - een historisch moment - en dat wordt een aangrijpende gebeurtenis, zoals wanneer het kind Jezus, en misschien alleen Hij, op een in detail uitgewerkt podium, tegen een landelijke achtergrond, een visioen krijgt van Sint Sebastiaan, die met zijn rug tegen een boom geleund vredig sterft.

Want een andere conventie van Knap's schilderkunst is het weergeven van een sterke emotie op een kalme manier. Op een schilderij zonder titel uit 1993 is bijvoorbeeld de Maagd te zien, alleen, tegen een onbewoonde, landelijke achtergrond: ze wankelt in het midden van een podiumachtig, houten bouwsel terwijl een pijl haar hart doorboort. De opvatting van het Christuskind voorgesteld als een onzichtbare verandering van gesteldheid, is volkomen vreemd aan de geldende conventies aan het eind van de twintigste eeuw. De conventies die de hedendaagse kunst beheersen, zouden zelfs weleens onbruikbaar kunnen zijn voor het poneren en onderzoeken van een dergelijk thema. Het enige gebied waarin het aan de orde zou kunnen komen, is de conceptuele kunst: daar worden de materie en haar tegenpolen leegte en afwezigheid voortdurend ter discussie gesteld. Het lijkt geen twijfel: Knap raakt zo vaak en indringend aan de kwestie van onstoffelijkheid en de weergave daarvan, dat de paradoxen die in de idee van het uitbeelden van het

cal moment - becomes poignant, as when in an elaborately theatrical stage, set in a country place, the infant Jesus, and perhaps only He, experiences a vision of Saint Sebastian, standing with his back against a tree, dying peacefully. For another convention of Knap's painting is the depiction of strong emotion in a quiet way. In an untitled painting from 1993, for example, the Virgin is seen, alone against an uninhabited country background, swaying in the centre of a structure like a wooden stage-set as an arrow penetrates her heart. The conception of the Christ-child depicted as an invisible change of state is quite foreign to conventions which obtain at the end of the twentieth-century. Indeed, the conventions which govern contemporary art may be incapable of sustaining and exploring such a theme. The only art area in which such a problem would be broached is Conceptual art, with its constant examination of matter and its opposites such as void and absence. And there can be no doubt that Knap touches so often and so poignantly on questions of immateriality and its depiction that the paradoxes implicit in the idea of representing non-existence may seem to lie at the very heart of his practice. In recent years experts such as Stuart Schneiderman and Michel Serres have dwelt on the paradoxes inherent in the questions that surround the existence of angels, returning to the medieval pursuit of angelology, a defunct branch of scholarly investigation which seems to most people to be an exercise in what Umberto Eco calls the "hyperreal". Knap negotiates this eerie territory with extreme elegance, reminding his viewers that centuries ago there were conventions that governed such subjects, and that our contemporary regard for such matters as the orders of angels in heaven is so scant and the need for it so pressing that a return to conventions which prevailed during the Renaissance and before seems a near inevitability.

The main emotional achievement of Knap's work is another type of colonisation: the enthusiastic embrace of kitsch, the art of the people, dealt with by the artist as simply another stage on the way to the ideal. Indeed, the way that ideality resists our grasp is one of Knap's constant concerns. By taking for granted the possibility of perfection - an idea that any Christian is bound to consider with regard to God as father, Son or Holy Ghost - Knap explores the miraculous, leaving his viewers in doubt as to the tone of voice with which he views reality. Indeed, reality as it is presented in Knap's paintings is shot through with cruel perfection,

eine Vision des Heiligen Sebastian hat, der mit dem Rücken gegen einen Baum steht und friedlich stirbt. Denn eine andere Konvention von Knaps Gemälden ist die schlichte, leise Darstellung starker Gefühle. So ist zum Beispiel auf einem Bild ohne Titel aus dem Jahr 1993 die Jungfrau Maria zu sehen; sie schwankt allein vor einem unbelebten ländlichen Hintergrund, in der Mitte einer Struktur, die wie ein hölzernes Bühnenbild aussieht, während ein Pfeil ihr Herz durchbohrt. Die Empfängnis des Christuskinds als unsichtbare Zustandsveränderung darzustellen, entspricht mitnichten den künstlerischen Konventionen des ausgehenden Zwanzigsten Jahrhunderts. Tatsächlich ist anzunehmen, daß diese Konventionen der zeitgenössischen Kunst es nicht einmal zulassen, ein solches Thema zu erforschen und zu bearbeiten. Der einzige Bereich, der eine solche Problematik angehen könnte, wäre die Konzeptkunst mit ihrer ständigen Erforschung der Materie und das ihr entgegengesetzte Leere und Abwesenheit. Und ohne Zweifel berührt Knap so oft und so eindeutig Fragen des Immaterialen und ihrer Abbildung, daß die der Darstellung des Nicht-Existierenden inhärenten Paradoxa wohl am Kern seines gesamten Werkes liegt. In vergangenen Jahren haben sich Experten wie Stuart Schneiderman und Michel Serres mit den Paradoxa befaßt, die die Existenz von Engeln umgeben, und sich wieder der mittelalterlichen Tradition der Angelologie zugewandt, einem erloschenen Zweig der Gelehrsamkeit, den die meisten dem Bereich zuordnen würden, den Umberto Eco als "Hyperrealität" bezeichnet. Knap nähert sich diesem seltsamen Territorium mit ausgesprochener Eleganz, erinnert die Betrachter daran, daß es vor Jahrhunderten Konventionen gab, die diese Themen regelten, und daß unsere zeitgenössische Wertschätzung solcher Angelegenheiten wie der Rangordnung der Engel im Himmel so dürftig und der Bedarf danach so dringend ist, daß eine Rückkehr zu Konventionen, die zur Zeit der Renaissance und davor herrschten, fast unvermeidlich scheint.

Die wichtigste Wirkung von Knaps Werk auf emotionaler Ebene ist eine andere Art von Kolonialisierung: der Kitsch, die Kunst des Volkes, wird begeistert aufgenommen und einfach als ein weiterer Schritt auf dem Weg zum Ideal betrachtet. Tatsächlich ist die Art, wie sich das Ideale ständig unserem Zugriff entzieht, eines von Knaps Hauptthemen. Indem er die Möglichkeit der Perfektion als gegeben voraussetzt - ein Gedanke, den kein Christ in Hinblick auf Gott Vater, Sohn und Heiligen Geist von sich weisen kann - erforscht Knap die Welt der Wunder und läßt die Betrachter über seine Sichtweise der Realität im Zweifel. Die Wirklichkeit, wie Knap sie in seinen Gemälden zeigt, ist von grausamer Perfektion durchdrungen, da der Märtyrertod, der ja für das Christuskind unvermeidlich war, Teil eines verzweiferten Bündnisses wird, das die Wirklichkeit der Liebe Gottes einsichtig macht. So einsichtig wie eine Lösung in der Geometrie. Und tatsächlich hat die Geometrie Anteil daran, den Betrachter von der Richtigkeit dessen, was er auf Knaps Bildern sieht, zu überzeugen: eine Richtigkeit, die mit dem Plan des Vaters für Seinen Sohn zu tun hat, der Fleisch wird, um das Schlimmste zu erleiden, was

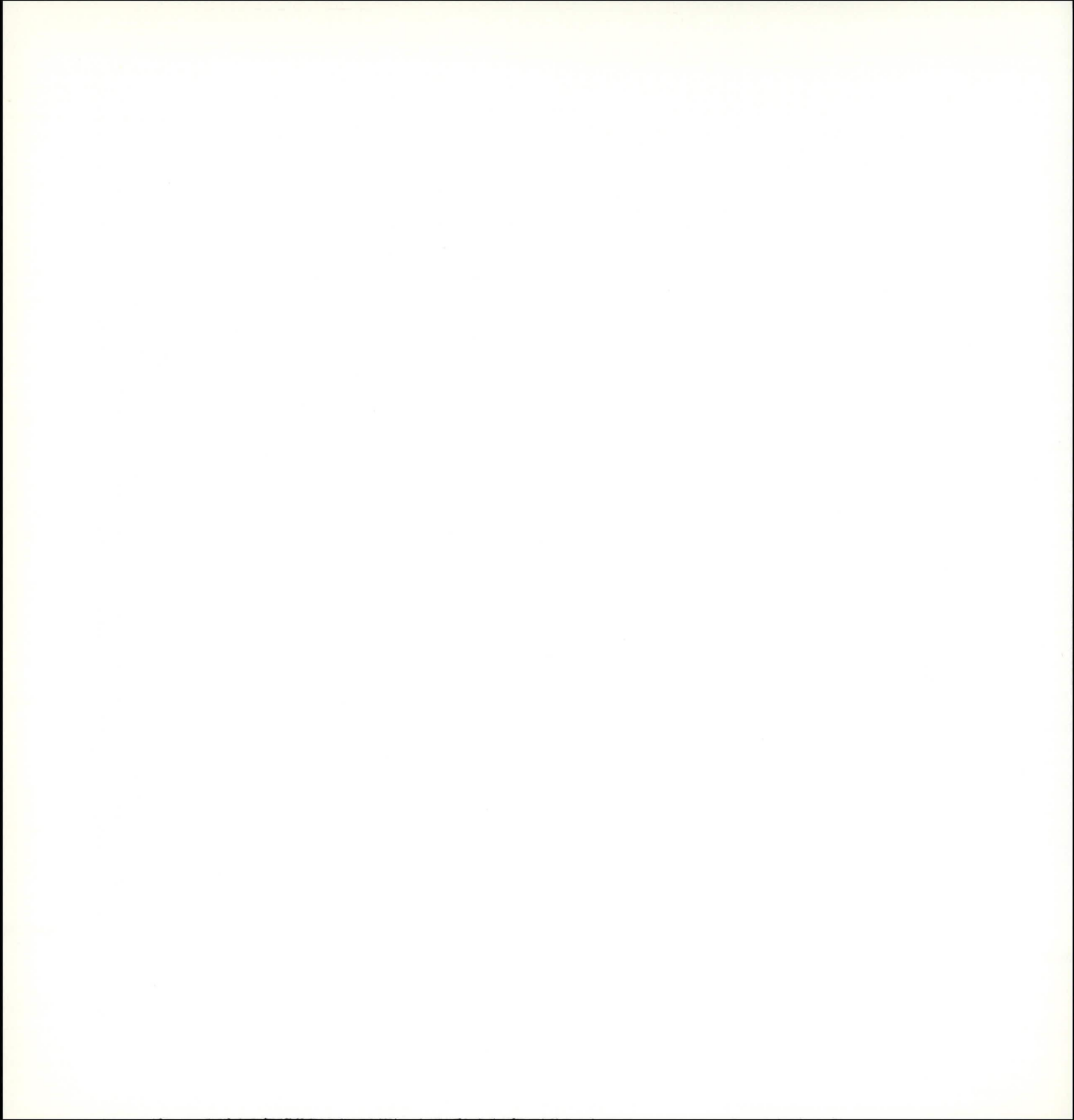
niet-bestaande liggen besloten, de echte kern van zijn schilderkunst vormen. De laatste jaren hebben deskundigen als Stuart Schneiderman en Michel Serres zich bezig gehouden met de paradoxen die inherent zijn aan vragen omtrent het bestaan van engelen. Ze grepen terug op de middeleeuwse engelenleer, een in onbruik geraakte wetenschappelijke discipline die voor de meeste mensen een oefening lijkt in wat Umberto Eco het "hyperreële" noemt. Knap staat op dit mysterieuze gebied zijn mannetje op buitengewoon elegante wijze. Hij herinnert zijn toeschouwers eraan dat er eeuwen geleden conventies voor zulke onderwerpen bestonden, en dat onze huidige belangstelling voor zaken als de rangorde van de engelen in de hemel zo gering is en de noodzaak ervan zo groot, dat het bijna onvermijdelijk lijkt om de conventies die in de renaissance en daarvoor golden, in ere te herstellen.

De belangrijkste emotionele verdienste van Knap's werk is het met volle overgave omarmen van kitsch, de kunst van het volk, die de kunstenaar ziet als gewoon een stap vooruit op de weg naar het ideaal. Knap maakt zich namelijk voortdurend zorgen over de manier waarop het ideale steeds weer aan onze greep ontsnapt. Door aan te nemen dat volmaaktheid mogelijk is - iets waarover iedere christen wel serieus moet nadenken als het gaat om God als Vader, Zoon of Heilige Geest - exploreert Knap het gebied der wonderen en hij laat de toeschouwer daarbij in het ongewisse over de toon waarop hij de werkelijkheid benadert. De werkelijkheid die Knap in zijn schilderijen laat zien, wordt met gruwelijke perfectie op het doek geknald, zoals de marteldood - een onvermijdelijkheid voor het Christuskind - deel wordt van een desperaat pact waardoor de realiteit van Gods liefde duidelijk wordt. Even duidelijk als de oplossing van een meetkundig vraagstuk. Meetkunde speelt dan ook een rol bij het overtuigen van de toeschouwer dat wat hij op Knap's schilderijen heeft gezien, juist is. Een juistheid die te maken heeft met het plan van de Vader voor Zijn zoon, die mens is geworden om het grootste lijden te ondergaan dat Zijn volgelingen ooit zal treffen. (Het Nieuwe Testament is volgens Knap's interpretatie al even gruwelijk als het Oude, al ligt het historisch dichterbij ons.) De bijna maniakale ordelijkheid in Knap's werk heeft een diepere betekenis, die zich geleidelijk aan ons openbaart. En de voortdurende verwijzingen naar het verleden tegenover een cyclisch heden, zoals Knap dat laat zien in de jaarlijkse oogsten tegen een landelijke achtergrond, hollen ons Westerse begrip van tijd uit. Ze scheppen een permanent heden, waarin het Christuskind wordt geplaatst binnen een paradoxaal kader: tegelijkertijd en op elk moment binnen én buiten de geschiedenis, zodat de toeschouwer wordt aangespoord op elk punt vooruit én achterom te kijken. Dit snijpunt van tijd en tijdloosheid, van de openbaring van een tragedie waarvan we de afloop al kennen, is Knap's grootste verdienste. Zijn kunst is schilderen als ritueel.

as death by martyrdom - an inevitability for the Christ child - becomes part of a desperate pact by which the reality of God's love is made plain. As plain as a solution in geometry. Indeed, geometry plays its part in convincing the viewer of the rightness of what is seen in Knap's paintings: a rightness which has to do with the Father's plan for His son, who has robed Himself in flesh in order to suffer the worst that His believers will ever have to undergo. (The New Testament is every bit as cruel as the Old, in Knap's reading of it, despite its greater proximity to us in historical terms.) The tidiness verging on mania in Knap's work has a deeper significance, as we find out gradually. And the constant references to the past, juxtaposing this with a present which is cyclical, like the yearly crops in the country setting Knap has chosen, erode our Western idea of time and establish a permanent present, in which the Christ child is placed in a paradoxical setting: both in and out of history simultaneously at every moment, encouraging the viewer to look forward and back at every point. This point of intersection of time and timelessness, of the unfolding of a drama of which we already know the end, is Knap's greatest achievement. His art is painting as ritual.

die, welche an Ihn glauben, je erleiden könnten. (Bei Knaps Lektüre ist das Neue Testament ebenso grausam wie das Alte, trotz seiner größeren historischen Nähe.) Die schon fast zwanghafte Sauberkeit in Knaps Werken hat, wie wir nach und nach feststellen, eine tiefere Bedeutung. Und die ständigen Verweise auf die Vergangenheit, der eine Gegenwart entgegengesetzt wird, die zyklisch ist wie Aussaat und Ernte in Knaps ländlichen Hintergründen, untergraben unsere westliche Vorstellung von Zeit und schaffen eine permanente Gegenwärtigkeit, in der das Christuskind in einem paradoxen Rahmen gestellt wird: in jedem einzelnen Augenblick gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Geschichte, ermutigt es den Betrachter, ständig nach vorn und zurück zu schauen. Dieses Zusammenfallen von Zeit und Zeitlosigkeit, der Entwicklung eines Dramas, dessen Ende wir bereits kennen, ist Knaps größter Verdienst. Seine Kunst besteht darin, die Malerei als Ritual darzustellen.

Übersetzung: Jeremy Gaines & Regina Winter



Zonder titel, 1984, acryl op doek

Ohne Titel, 1984, Acryl auf Leinwand

Untitled, 1984, acrylic on canvas

175 x 160 cm

verzameling/Sammlung/collection Centraal Museum, Utrecht



Zonder titel, 1986, olie op doek
Ohne Titel, 1986, Öl auf Leinwand
Untitled, 1986, oil on canvas
55 x 90 cm
particuliere verzameling/Privatsammlung/private collection



Zonder titel, 1987, olie op doek
Ohne Titel, 1987, Öl auf Leinwand
Untitled, 1987, oil on canvas
50 x 40 cm
verzameling/Sammlung/collection A. Cardillo



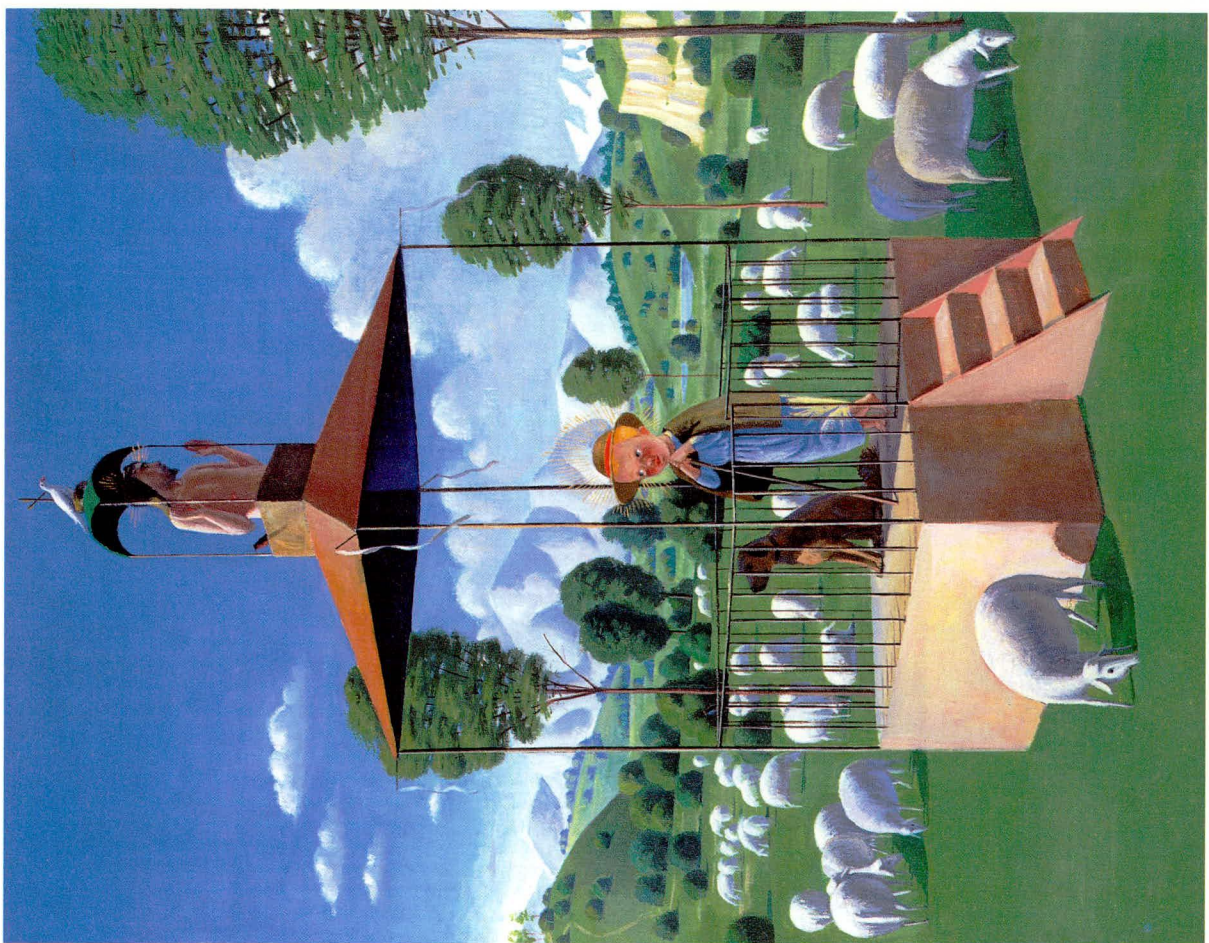
Zonder titel, 1990, olie op doek

Ohne Titel, 1990, Öl auf Leinwand

Untitled, 1990, oil on canvas

65 x 80 cm

verzameling/Sammlung/collection Gian Enzo Sperone, Roma



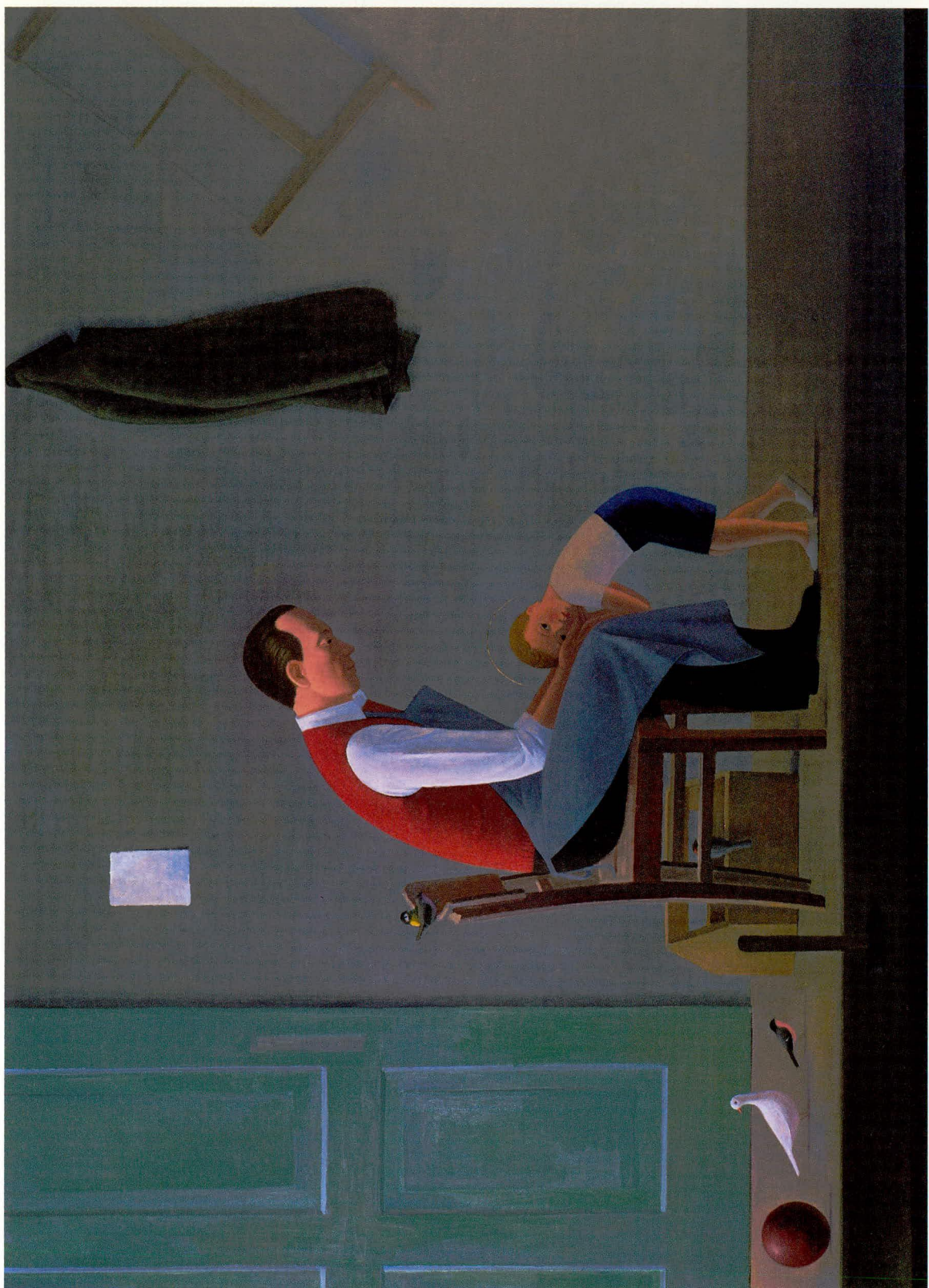
Zonder titel, 1986, olie op doek

Ohne Titel, 1986, Öl auf Leinwand

Untitled, 1986, oil on canvas

280 x 190 cm

verzameling/Sammlung/collection Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam



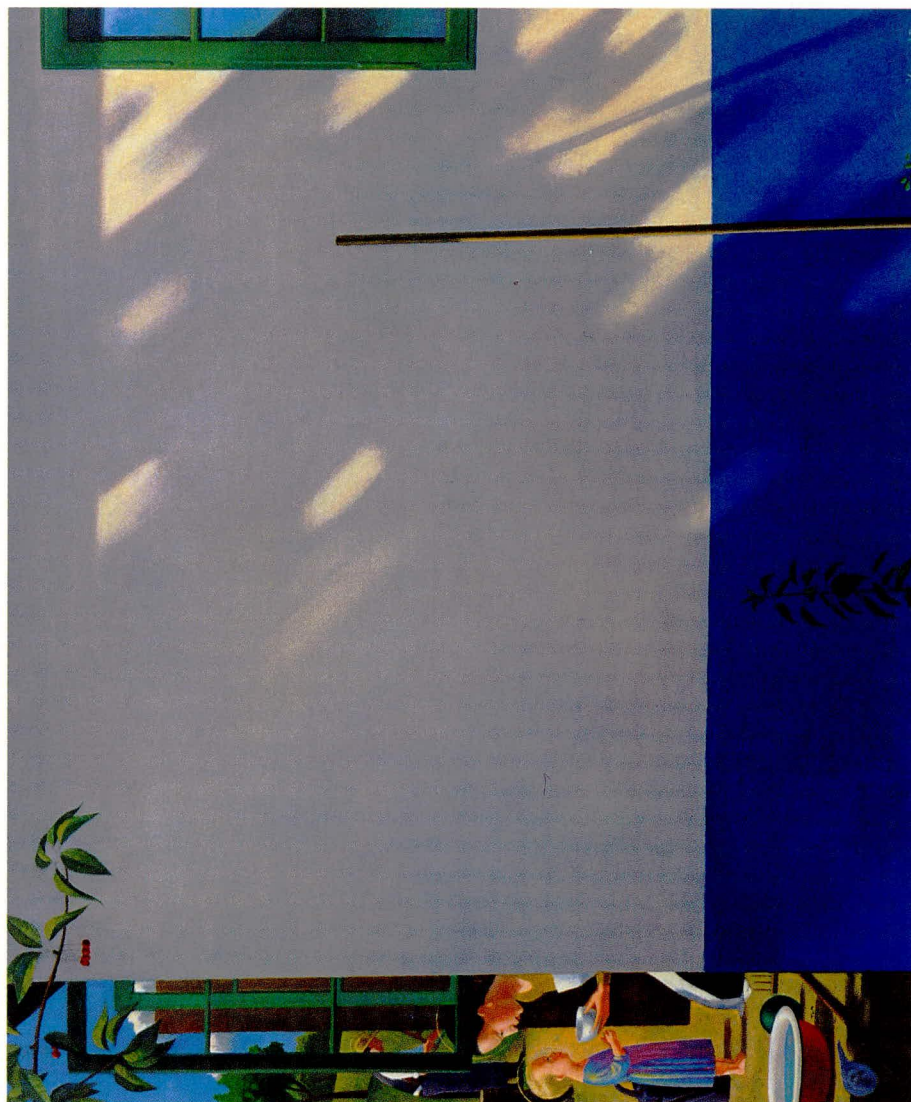
Zonder titel, 1987, olie op doek

Ohne Titel, 1987, Öl auf Leinwand

Untitled, 1987, oil on canvas

200 x 160 cm

verzameling/Sammlung/collection Verga, Cadorago



Zonder titel, 1992, olie op doek

Ohne Titel, 1992, Öl auf Leinwand

Untitled, 1992, oil on canvas

65 x 80 cm

particuliere verzameling/Privatsammlung/private collection, Torino



Zonder titel, 1989, olie op doek

Ohne Titel, 1989, Öl auf Leinwand

Untitled, 1989, oil on canvas

250 x 170 cm

particuliere verzameling/Privatsammlung/private collection



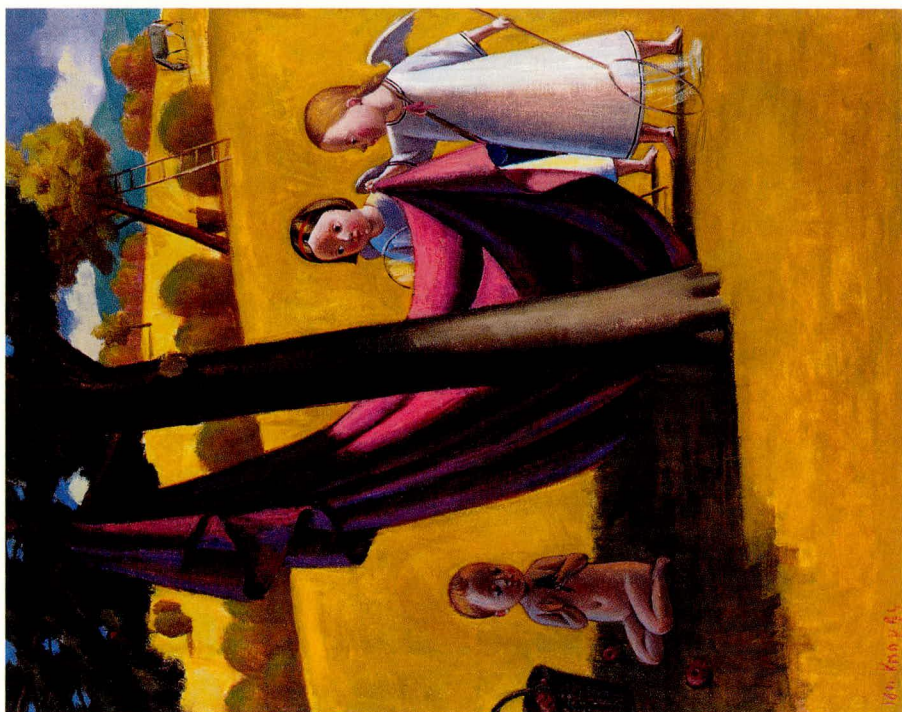
Zonder titel, 1994, olie op doek

Ohne Titel, 1994, Öl auf Leinwand

Untitled, 1994, oil on canvas

45 x 55 cm

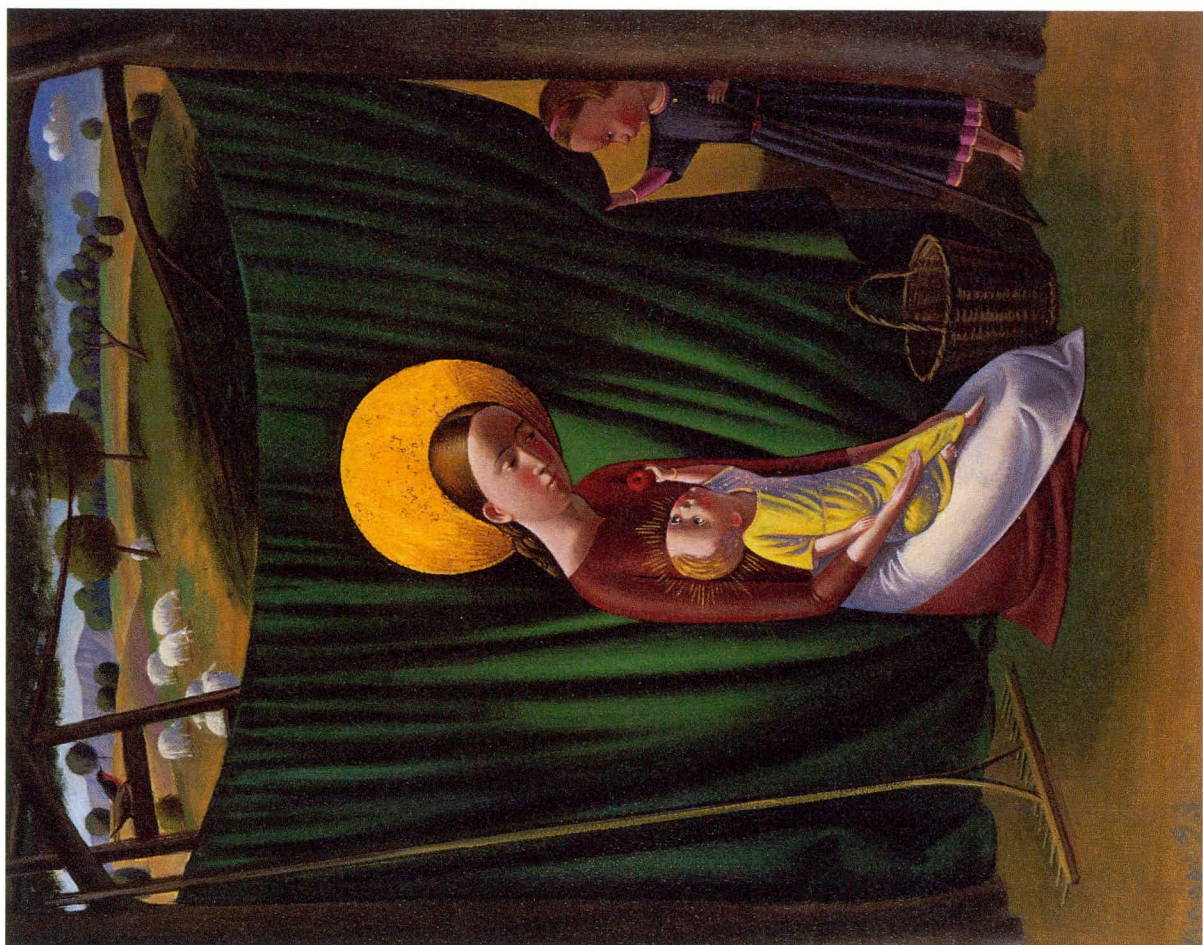
verzameling/Sammlung/collection Centraal Museum, Utrecht



Zonder titel, 1993, olie op doek
Ohne Titel, 1993, Öl auf Leinwand
Untitled, 1993, oil on canvas

65 x 80 cm

particuliere verzameling/Privatsammlung/private collection



Zonder titel, 1993, olie op doek
Ohne Titel, 1993, Öl auf Leinwand
Untitled, 1993, oil on canvas
45 x 55 cm
verzameling/Sammlung/collection A. Cardillo



Zonder titel, 1995, pastel op papier
Ohne Titel, 1995, pastel on paper
Untitled, 1995, Pastell auf Papier
62 x 48 cm



Zonder titel, 1995, pastel op papier
Ohne Titel, 1995, pastel on paper
Untitled, 1995, Pastell auf Papier
60 x 50 cm



Jan Knap

1949 in Chrudim, Tsjechië/Tschechien/Czech Republic.

1970-1972	Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf (bij/bei/with G. Richter)
1972-1982	Woont te New York en werkt als illustrator Wohnsitz in New York und tätig als Illustrator Lives in New York and works as illustrator
1979	Richt samen met Milan Kunc en Peter Angermann de Gruppe Normal op Gründet mit Milan Kunc und Peter Angermann die Gruppe Normal Forms with Milan Kunc and Peter Angermann the Gruppe Normal
1982-1984	Priesterseminarie te Rome Priesterseminar in Rom Priest seminar in Rome
1984-1989	Woont en werkt te Keulen Wohnt und arbeitet in Köln Lives and works in Cologne
1989-1992	Woont en werkt te Modena Wohnt und arbeitet in Modena Lives and works in Modena
Sedert 1992	Leeft en werkt in Tsjechië
Seit 1992	Lebt und arbeitet in Tschechien
Since 1992	Lives and works in the Czech Republic

Solotentoonstellingen (selectie) / Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo exhibitions (selection)

1985	Galerie Ilverich, Düsseldorf Galerie Hans Jürgen Müller, Köln
1986	Galerie Paul Maenz, Köln
1987	Galerie Wanda Reiff, Maastricht Galeria La Maquina Espanola, Sevilla (cat.)
1988	Holly Solomon Gallery, New York Galleria Toselli, Milano (cat.)
1989	Galerie Varisella, Frankfurt/M. Galleria Toselli, Milano
1990	Galleria Piano Nobile, Perugia Galerie Bilinelli, Brussel Galerie Hlavniho Mesta, Praha (cat.)

- 1991 Studio Raffaelli, Trento (cat.)
Galerie Wanda Reiff, Maastricht
- 1992 Galleria Toselli, Milano
- 1993 Galleria Toselli, Milano
- 1994 Galerie Mot & Van den Boogaard, Brussel
Galerie Caesar, Olomouc (cat.)
Galerie Ruce, Praha
- 1995 Galerie Kaess-Weiss, Stuttgart
- 1996 Centraal Museum, Utrecht (cat.)
Städtische Ausstellungshalle Galerie im Karmeliterkloster, Frankfurt/M. (cat.)
Sperone-Westwater Gallery, New York

Groepstentoonstellingen (selectie) / Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group shows (selection)

- 1981 "Normal", Neue Galerie und Sammlung Ludwig, Aachen (cat.) (Gruppe Normal)
- 1984 "Von hier aus", Messegelände Halle 13, Düsseldorf (cat.) (Gruppe Normal)
- 1989 "Prospect 89", Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M. (cat.)
- 1991 "Gli anni novanta", Bologna (cat.)
- 1993 "Der zerbrochene Spiegel", Messepalast, Wien/Deichtorhallen, Hamburg (cat.)
- 1994 "De maat der dingen", Gemeentemuseum, Helmond (cat.)

Colofon

Catalogus bij de tentoonstelling 'Jan Knap. Schilderijen en Tekeningen 1984 - 1996', Centraal Museum Utrecht 17/2 - 21/4/1996 en stedelijke tentoonstellingshal Galerie im Karmeliterkloster Frankfurt a.M. 11/5 - 30/6/1996.

De tentoonstelling in Frankfurt werd gerealiseerd in samenwerking met Portikus Frankfurt a.M. en is mede mogelijk gemaakt dankzij ondersteuning door de firma Hartmann Verpackung GmbH Eschborn.

Bruikleengevers

Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
A. Cardillo
Centraal Museum Utrecht
Collectie Sanders, Amsterdam
Gian Enzo Sperone, Rome
Verga, Cadorago
Particuliere collecties in Italië en Zwitserland

Initiatief en gastcurator

Jan Mot, Brussel

Uitgever

Centraal Museum Utrecht

Redactie

Marja Bosma en Jan Mot
M.m.v. Lydia van Oosten

Essay

Stuart Morgan

Vertalingen

E-N: Pietha de Voogd
E-D: Jeremy Gaines & Regina Winter
D-N: Marijke van der Glas
D-E: Geoffrey Dunn

Vormgever

Dave Mink, Breda

Fotografie

Ernst Moritz, Den Haag; Stefano Cavallo, Milaan;
G. Schiavinotto; Museum Boymans-van Beuningen,
Rotterdam

Druk

Lecturis B.V., Eindhoven

Copyright

Jan Knap, de auteur en de fotografen
Copyright van deze catalogus: Centraal Museum
Utrecht

ISBN 90-73285-39-9

Pagina 1

Z.t., 1991, olieverf op doek, 40 x 40 cm,
particuliere collectie

Impressum

Katalog zur Ausstellung 'Jan Knap. Gemälde und Zeichnungen 1984 - 1996', Centraal Museum Utrecht 17.2. - 21.4. 1996 und Städtische Ausstellungshalle Galerie im Karmeliterkloster Frankfurt a.M. 11.5. - 30.6. 1996.

Die Ausstellung in Frankfurt ist eine Zusammenarbeit mit dem Portikus Frankfurt a.M. Die Realisierung ermöglichte die Hartmann Verpackung GmbH Eschborn.

Leihgeber

Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
A. Cardillo
Centraal Museum Utrecht
Collectie Sanders, Amsterdam
Gian Enzo Sperone, Rom
Verga, Cadorago
Privatsammlungen in der Schweiz und Italien

Initiative und Gastkurator

Jan Mot, Brüssel

Herausgeber

Centraal Museum Utrecht

Redaktion

Marja Bosma und Jan Mot
Mitarbeit: Lydia van Oosten

Essay

Stuart Morgan

Übersetzungen

E-N: Pietha de Voogd
E-D: Jeremy Gaines & Regina Winter
D-N: Marijke van der Glas
D-E: Geoffrey Dunn

Gestaltung

Dave Mink, Breda

Photographie

Ernst Moritz, Rotterdam; Stefano Cavallo, Mailand;
G. Schiavinotto; Museum Boymans-van Beuningen
Rotterdam

Druck

Lecturis B.V., Eindhoven

Copyright

Jan Knap, der Autor und die Fotografen
Copyright dieses Katalogs: Centraal Museum Utrecht

ISBN 90-73285-39-9

Seite 1

o.T., 1991, Öl auf Leinwand, 40 x 40 cm,
Privatsammlung

Colophon

Catalogue published on the occasion of the exhibition 'Jan Knap. Paintings and Drawings 1984 - 1996', Centraal Museum Utrecht 17/2 - 21/4/1996 and municipal exhibitionhall Galerie im Karmeliterkloster Frankfurt a.M. 11/5 - 30/6/1996.

The exhibition in Frankfurt is a cooperation with the Portikus Frankfurt a.M. Realisation was made possible with the support of Hartmann Verpackung GmbH Eschborn.

Lenders

Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
A. Cardillo
Centraal Museum Utrecht
Collection Sanders, Amsterdam
Gian Enzo Sperone, Rome
Verga, Cadorago
Private collections in Italy and Switzerland

Initiative and guest curator

Jan Mot, Brussels

Publisher

Centraal Museum Utrecht

Edited by

Marja Bosma and Jan Mot
Assistance: Lydia van Oosten

Essay

Stuart Morgan

Translations

E-D: Pietha de Voogd
E-G: Jeremy Gaines & Regina Winter
G-D: Marijke van der Glas
G-E: Geoffrey Dunn

Design

Dave Mink, Breda

Photography

Ernst Moritz, Rotterdam; Stefano Cavallo, Milano;
G. Schiavinotto; Museum Boymans-van Beuningen
Rotterdam

Print

Lecturis B.V., Eindhoven

Copyright

Jan Knap, the author and the photographers
Copyright of this catalogue: Centraal Museum Utrecht

ISBN 90-73285-39-9

Page 1

Untitled, 1991, oil on canvas, 40 x 40 cm,
private collection

