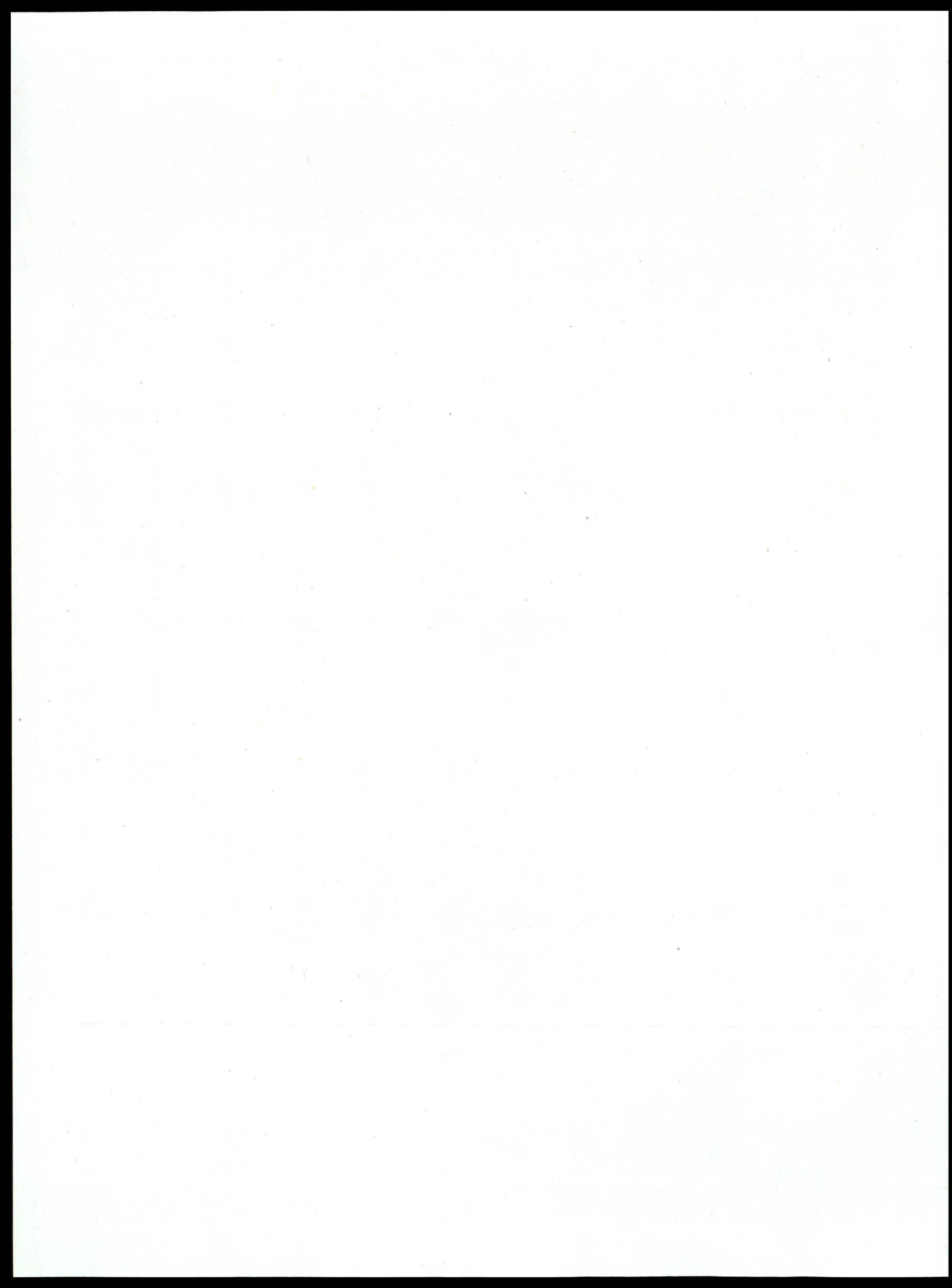
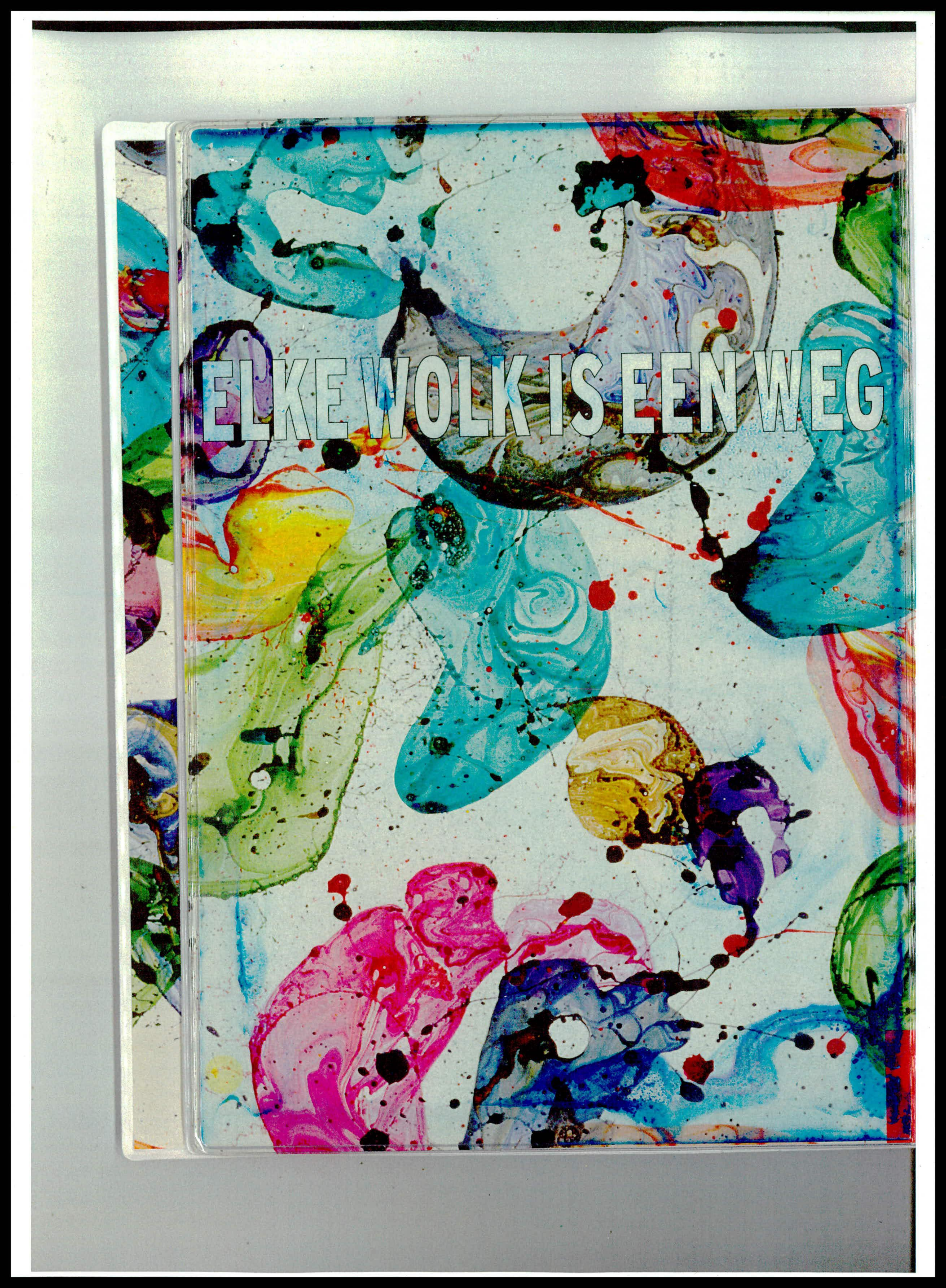


DOKOUPIL ELKE WOLKIS EENNAEG

DOKOUPIL

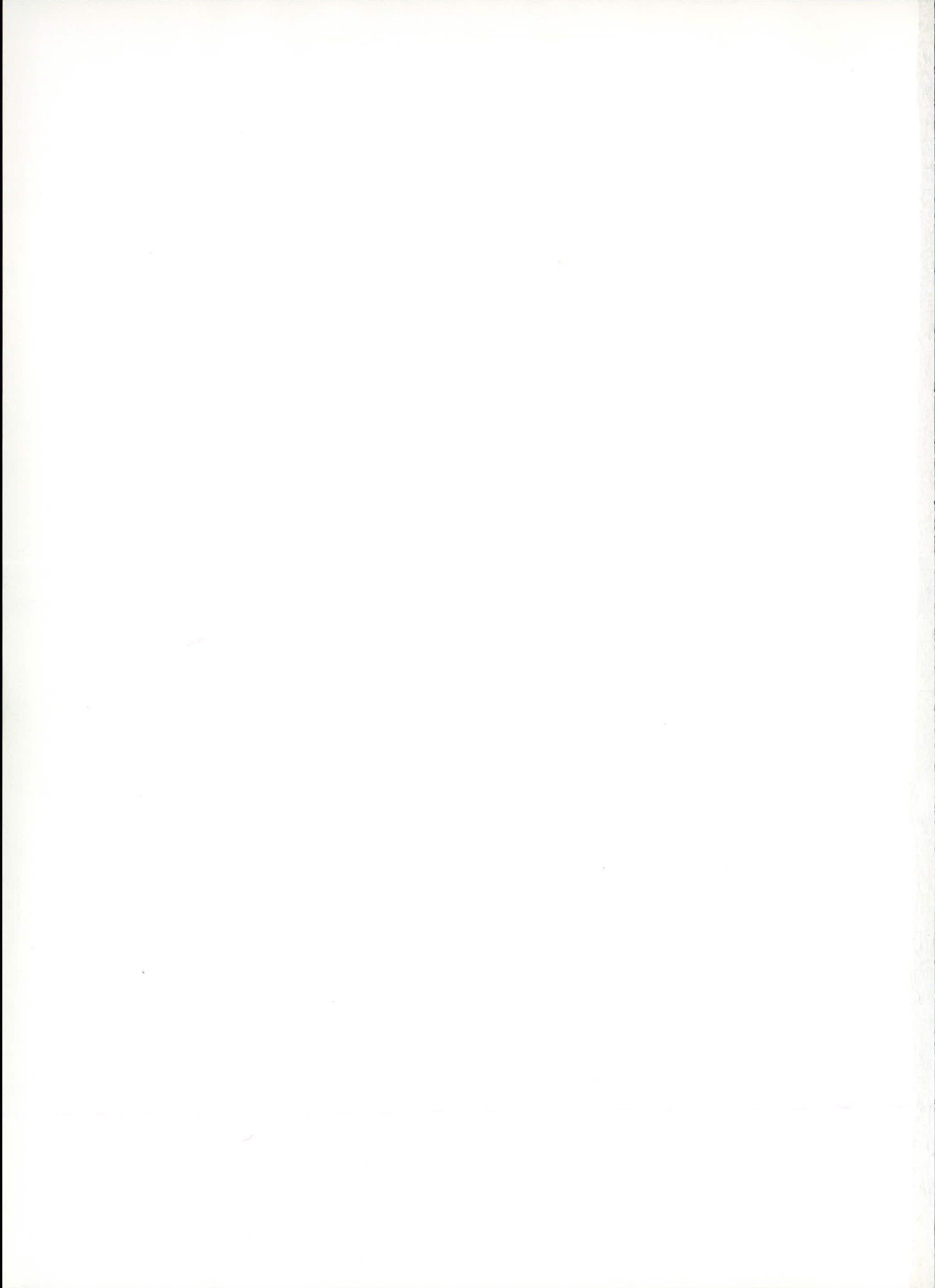
CCC
CENTRAAL
MUSEUM





ELKE WOLK IS EEN WEG





jiri georg Dokoupil



jiri georg Dokoupil

**elke wolk
is een weg**

every cloud is a way

centraal museum, utrecht 2002

Sjarel Ex, Marja Bosma	6	Voorwolk
	10	Forecloud
werk / works	14	De Zeven Dagen van de Week, 2001
		The Seven Days of the Week, 2001
Dirk van Weelden	28	Time flies when you're having fun
	34	Time flies when you're having fun
werk / works	38	1980-1986
Marja Bosma	70	Elke Wolk is een Weg
		Dokoupil en het Nederlandse weer, 1981-heden
	86	Every Cloud is a Way
		Dokoupil and the Dutch weather, 1981 to the present
werk / works	102	1989-2001
Koos Dalsta	146	De studio
werk / works	154	Coming to you, 2001
Koos Dalsta	158	The studio
werk / works	166	1999-2002
tentoonstellingen / exhibitions	192	
werk / works	200	
colofon / colophon	208	2002

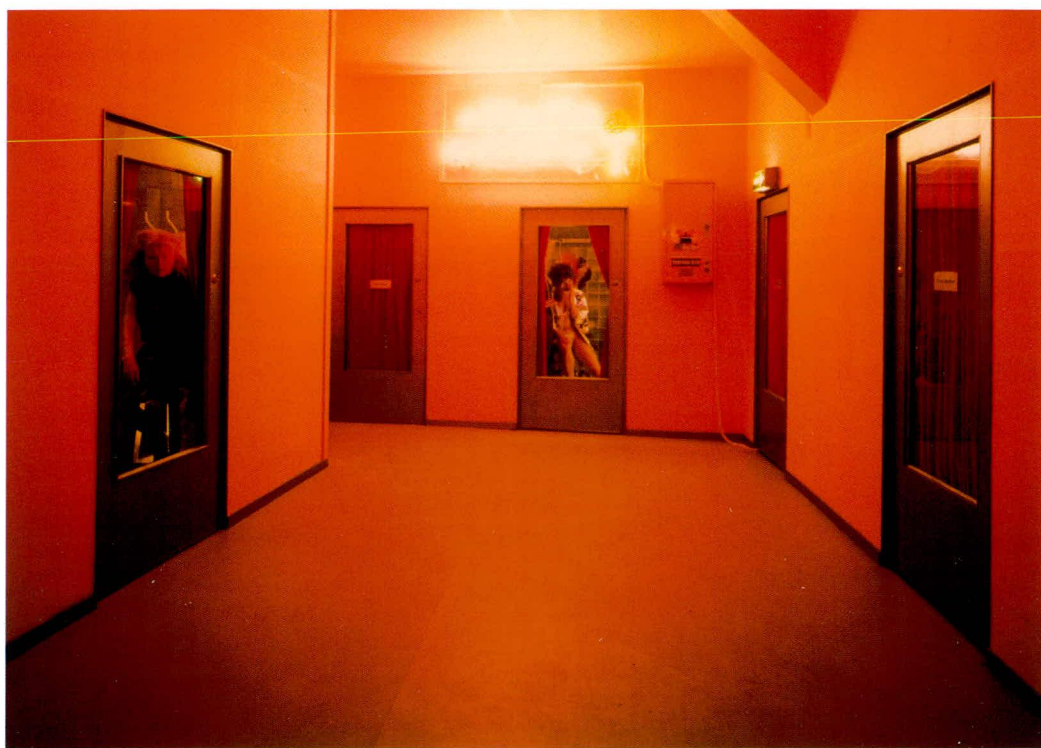
voorwolk

'Dokoupil? Leeft-ie nog, doet-ie nog wat?... Leuk dat jullie een tentoonstelling met hem maken!'

Iedereen die we spraken tijdens de tentoonstellingsvoorbereidingen, reageerde hetzelfde. Typisch, want al die mensen hebben Dokoupil tijdens de jaren tachtig vrij goed gekend en zijn werk gevolgd - ze zijn hem allemaal uit het oog verloren.

Helemaal verwonderlijk is dat niet, omdat zijn werk sinds 1994 in Nederland niet meer te zien is geweest. Terwijl Dokoupil van 1981 tot 1994 hier vrijwel jaarlijks aan een of meerdere tentoonstellingen deelnam en verschillende solo-presentaties had, werd het daarna volkomen stil om hem heen, althans, in Nederland. En zo kon hij in het vat van de collectieve vergetelheid terechtkomen.

Maar wat in het vat zit, verzuurt niet. Voor ondergetekenden vormden de jaren tachtig het voorland; een periode, waarin we allebei, kersvers van de universiteit, vol nieuwsgierigheid en enthousiasme de eigentijdse kunstontwikkelingen volgden. Dokoupil was een van de sleutelfiguren van die tijd; reden, op zijn minst, om af en toe nog eens aan hem te denken. Dat Dokoupil samen met Rob Scholte een bordeel op de Amsterdamse Wallen in een hoerenkast van het postmodernisme omtoverde tijdens de buiten-tentoonstelling *Century 87*, is een feit dat Ex, die het gebeuren organiseerde, niet snel vergeet. De fascinatie voor deze kwikzilverachtige kunstenaar was er - en bleef. Door de jaren heen, ook in de jaren negentig, zagen we incidenteel zijn werk weer, telkens nieuw, telkens weer verrassend: de kristallen *neus van Lyotard* bijvoorbeeld, op een tentoonstelling in Maastricht (1988/89), *roetschilderijen* met een kaarsenvlam gemaakt, in Witte de With (1990), uitzinnige composities van sporen van *autobanden* in Galerie Aschenbach (1992), prachtige, de kitsch overtreffende schilderijen van bloemen en arena's met een dikke koek van pigment (Galerie Bischofberger, Zürich, 2000). In 1989 genoten we van Dokoupils tentoonstelling bij de Fundación Caja de Pensiones in Madrid en in 2000 raakten we, opnieuw in



Rob Scholte en Jiri Georg Dokoupil, **La Vie en Rose, Century 87**, Amsterdam, foto Steye Raviez
Rob Scholte and Jiri Georg Dokoupil, **La Vie en Rose, Century 87**, Amsterdam, photo Steye Raviez

Madrid, ditmaal bij het Palacio de Velázquez van het Reina Sofia, onder de indruk van een imposante overzichtstentoonstelling, waar we voor het eerst zijn *zeepbellen*-schilderijen zagen. Het was duidelijk: Dokoupil had zich gestaag verder ontwikkeld en ondertussen een glansrijke internationale carrière opgebouwd. Daar waren we in Nederland al die tijd blind voor geweest. Hoog tijd om de ogen uit te wassen. Om te laten zien, dat Dokoupil nog steeds leeft en werkt - en hoe! De speelse inventiviteit, het creatieve plezier stralen van zijn werk af. Dat doet je in één keer beseffen dat de schilderkunst niet dood is en niet dood gaat, zolang er kunstenaars als Dokoupil zijn die zichtbaar en voelbaar maken dat de sensitieve intelligentie de ultieme zingevende kracht van de (schilder)kunst is.

Ondanks het feit dat het een gróte tentoonstelling is in het Centraal Museum, is het geen volledig overzicht. Dat is bij Dokoupil bijkans ondoenlijk, omdat hij zoveel verschillende schilderijenreeksen heeft gemaakt in diverse stijlen en bovendien inmiddels kwantitatief een ontzagwekkend oeuvre heeft opgebouwd. We hebben voor een tweeledig principe gekozen: enerzijds wilden we bij wijze van *reminder* laten zien wat Dokoupils rol in Nederland was, door zoveel mogelijk werk van hem in Nederlandse particuliere en openbare collecties bijeen te brengen (waaruit blijkt, dat hij hier vooral in de eerste helft van de jaren tachtig werd verzameld); anderzijds wilden we vooral de vitaliteit van Dokoupils werk zelf laten spreken en kozen we voor een presentatie van een beperkt aantal reeksen schilderijen die stuk voor stuk een open eind hebben: de betreffende schildermethodes - met roet, autobanden, pigment, zeepbellen - zijn alle voor de kunstenaar nog even actueel. Op dat werk, in Nederland nauwelijks of niet te zien geweest, ligt de nadruk. Tekeningen, hoe belangrijk ook in Dokoupils oeuvre, zijn buiten beschouwing gebleven; dat zou een tentoonstelling binnen de tentoonstelling hebben opgeleverd, en dat vonden we teveel van het goede.

We danken alle bruikleengevers, in het bijzonder Bruno Bischofberger, die niet alleen zo ruimhartig werk voor de tentoonstelling beschikbaar stelde, maar ons ook, samen met zijn galerie-medewerker Mark Niklaus Kuenzler, loyaal en royaal met praktische hulp en inhoudelijke adviezen terzijde stond.

Jiri Georg Dokoupil woont en werkt afwisselend in Madrid, Berlijn en Praag. In de laatste twee steden bezochten wij hem, waar hij ons met warme gastvrijheid ontving. We danken hem daarvoor en voor het vertrouwen dat hij ons schonk.

forecloud

'Dokoupil? Is he still around, what's he up to these days? ... Nice that you're putting on an exhibition of his work!' Everyone we spoke to while preparing this exhibition had the same reaction. Curiously perhaps, for all of them had known Dokoupil quite well in the 1980s and followed his work – and all had since lost track of him. Of course that shouldn't come as a total surprise, given that Dokoupil's work has not been on show in the Netherlands since 1994. From 1981 to 1994 Dokoupil took part in one or more exhibitions just about every year as well as staging various solo shows, but then all went quiet – at least in the Netherlands. And so it was that he passed out of the public gaze.

But while he was gone he was not forgotten. For the present writers, the 1980s were a foreland; a period in which, fresh from university and full of curiosity and enthusiasm, we eagerly followed the latest developments in contemporary art. Dokoupil was one of the key figures of that time; reason enough to think of him now and again in the years that followed. That together with Rob Scholte Dokoupil transformed a brothel in Amsterdam's red light district into a bordello of postmodernism as part of the *Century 87* open air exhibition is something that Ex, who organized the event, will not easily forget. The fascination for this mercurial artist was tangible - and lasting. From time to time down the years, including the 1990s, we'd encounter his work and always it was something new, something surprising: his crystal *Lyotard's nose*, featured in an exhibition in Maastricht (1988/89); his *soot* paintings made with a candle flame in Witte de With (1990), the crazy compositions of *tyre tracks* in Gallery Aschenbach (1992), and his wonderful, beyond kitsch rendering of flowers and arenas with a thick cake of pigment (Gallery Bischofberger, Zurich, 2000). We enjoyed Dokoupil's exhibition at the Fundación Caja de Pensiones in Madrid in 1989 and in 2000 we were in Madrid again, this time at the Palacio de



Rob Scholte en Jiri Georg Dokoupil, **La Vie en Rose, Century 87**, Amsterdam, foto Steye Raviez
Rob Scholte and Jiri Georg Dokoupil, **La Vie en Rose, Century 87**, Amsterdam, photo Steye Raviez

Velázquez of the Reina Sofia, where we were impressed by an imposing retrospective in which we saw *soap bubble* paintings for the first time. It was clear that Dokoupil's work had steadily developed and that he had built up an illustrious international career in the process. And all this time back home we'd turned a blind eye. It was high time to wake up, to show that Dokoupil was still alive and working – and how! His work radiates a playful inventiveness and creative pleasure. One sees straight away – the art of painting is not dead and cannot die as long as there are artists such as Dokoupil; artists able to make one see and feel that the sensitive intelligence is what ultimately gives art its power to make meaning.

Notwithstanding its considerable size, the exhibition mounted by the Centraal Museum does not represent a complete overview of Dokoupil's work. That would be virtually impossible given that he has made so many different series of paintings in a diverse range of styles, building up an imposing oeuvre in quantitative terms along the way. Instead we have chosen to structure the exhibition according to two principles. On the one hand we wanted to provide a reminder of what Dokoupil's role in the Netherlands was by bringing together as many works as possible from private and public collections in this country (from which it transpires that he was mainly collected in the first half of the 1980s). On the other hand we want to let the vitality of Dokoupil's work speak for itself and so we opted for a presentation of a limited number of painting series, all of which are open-ended. The various methods -using soot, car tyres, pigment, soap bubbles- are all equally relevant to Dokoupil today. These works form the main part of the exhibition as they have hardly -if ever- been shown in the Netherlands to date. Drawings, however important in Dokoupil's oeuvre, have been left out: that would have resulted in an exhibition within the exhibition, and that would have been too much of a good thing, we believe.

We would like to thank all those who have given works on loan, particularly Bruno Bischofberger, who not only made many works available for the exhibition, but also loyally and royally assisted us with practical help and advice together with his gallery-assistant Mark Niklaus Kuenzler.

Jiri Georg Dokoupil currently lives and works by turns in Madrid, Berlin and Prague. We visited him in the last two cities, where we were received with genuine hospitality. We would like to thank him for that and for the trust he has placed in us.



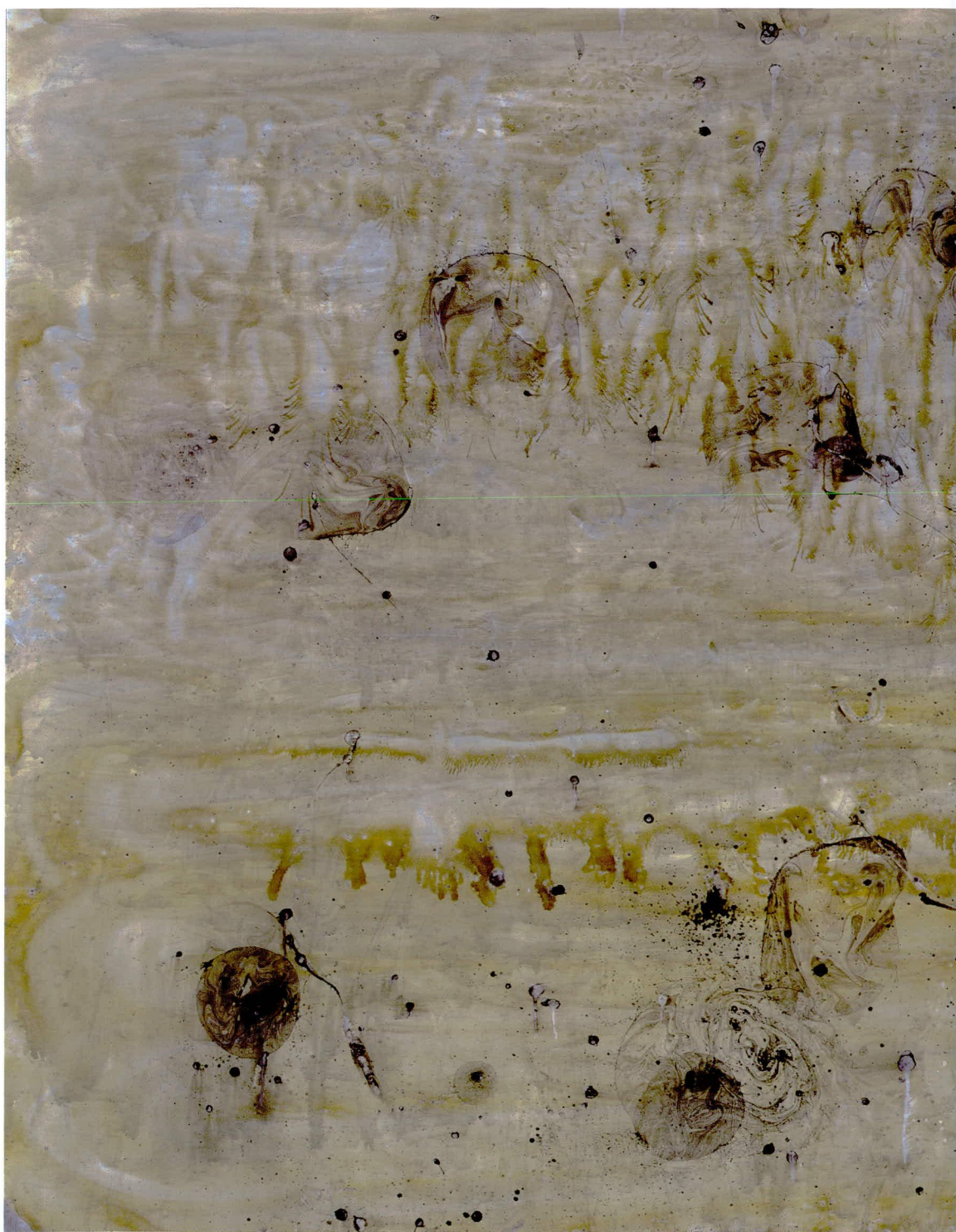


Montag-Exodus, 2001, inkt en zeepsop op doek, 197 x 322 cm, particuliere collectie
Monday-Exodus, 2001, ink and soap sud on canvas, private collection





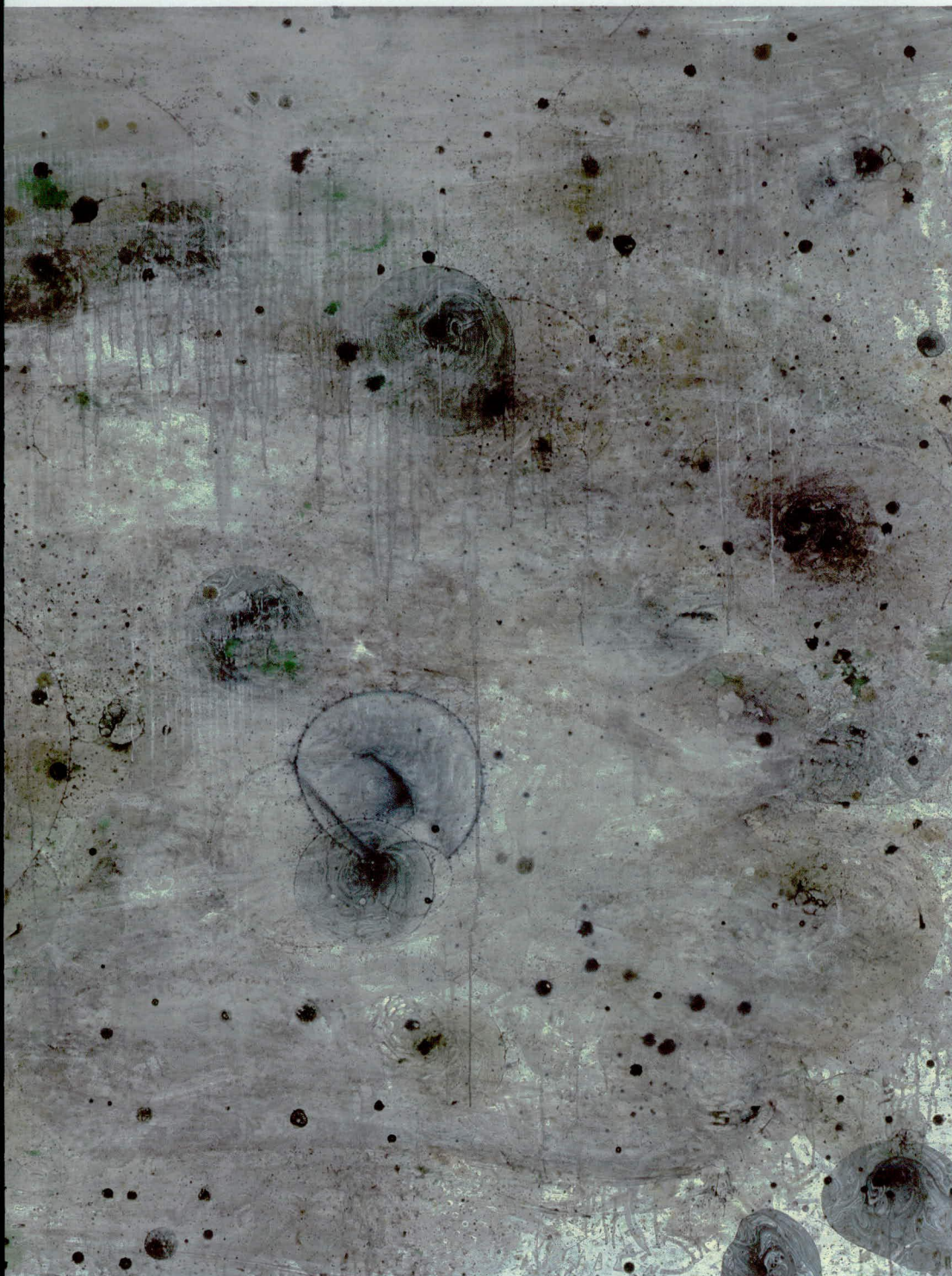
Dienstag-Gedanken, 2001, inkt en zeepsop op doek, 200 x 300 cm, particuliere collectie
Tuesday-Thoughts, 2001, ink and soap sud on canvas, private collection



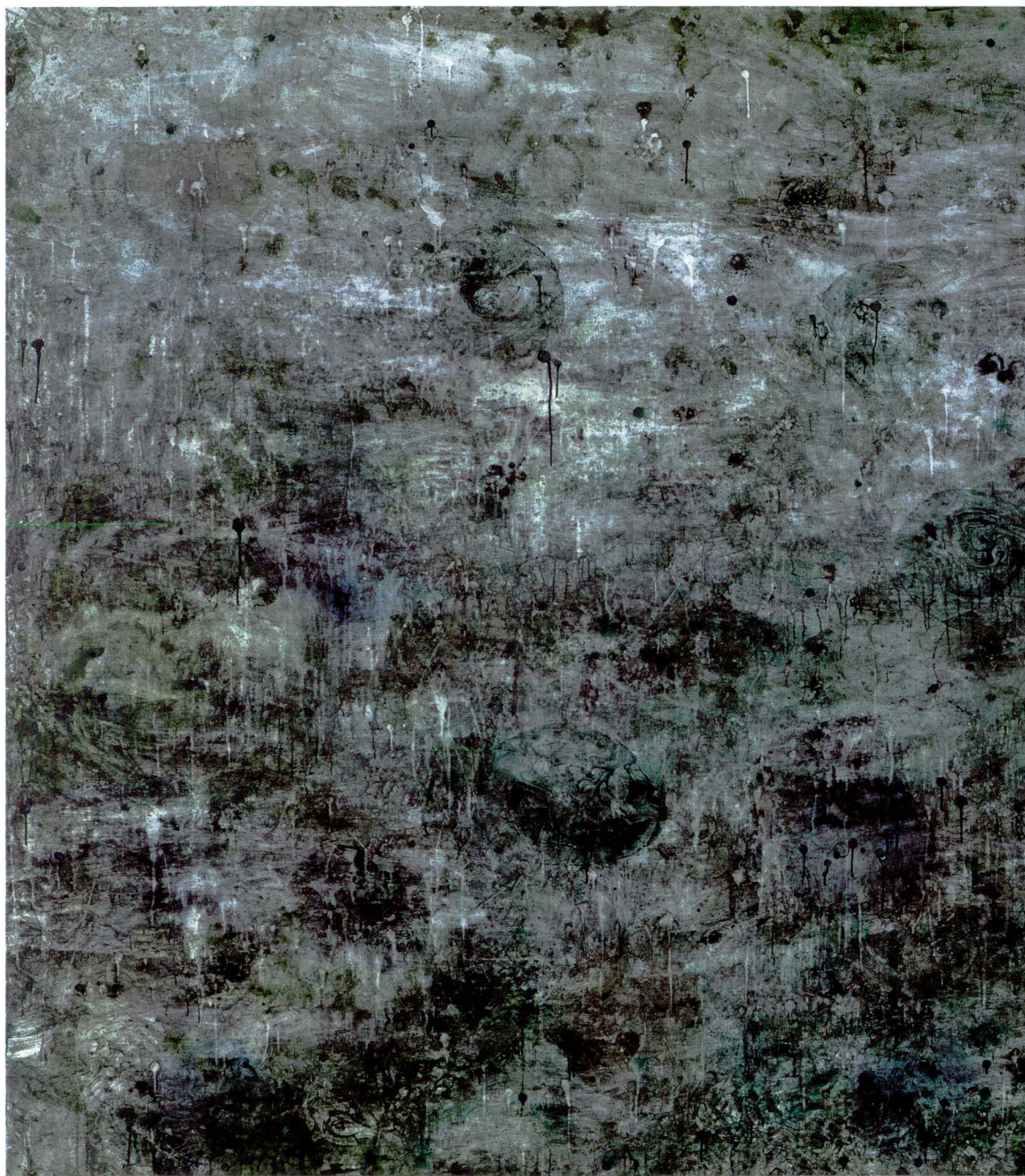


Mittwoch-Schlieren und Flecken, 2001, inkt en zeepsop op doek, 198 x 298 cm, particuliere collectie
Wednesday-Streaks and Stains, 2001, ink and soap sud on canvas, private collection





Donnerstag-Twilightzone, 2001, inkt en zeepsop op doek, 198 x 298 cm, particuliere collectie
Thursday-Twilightzone, 2001, ink and soap sud on canvas, private collection



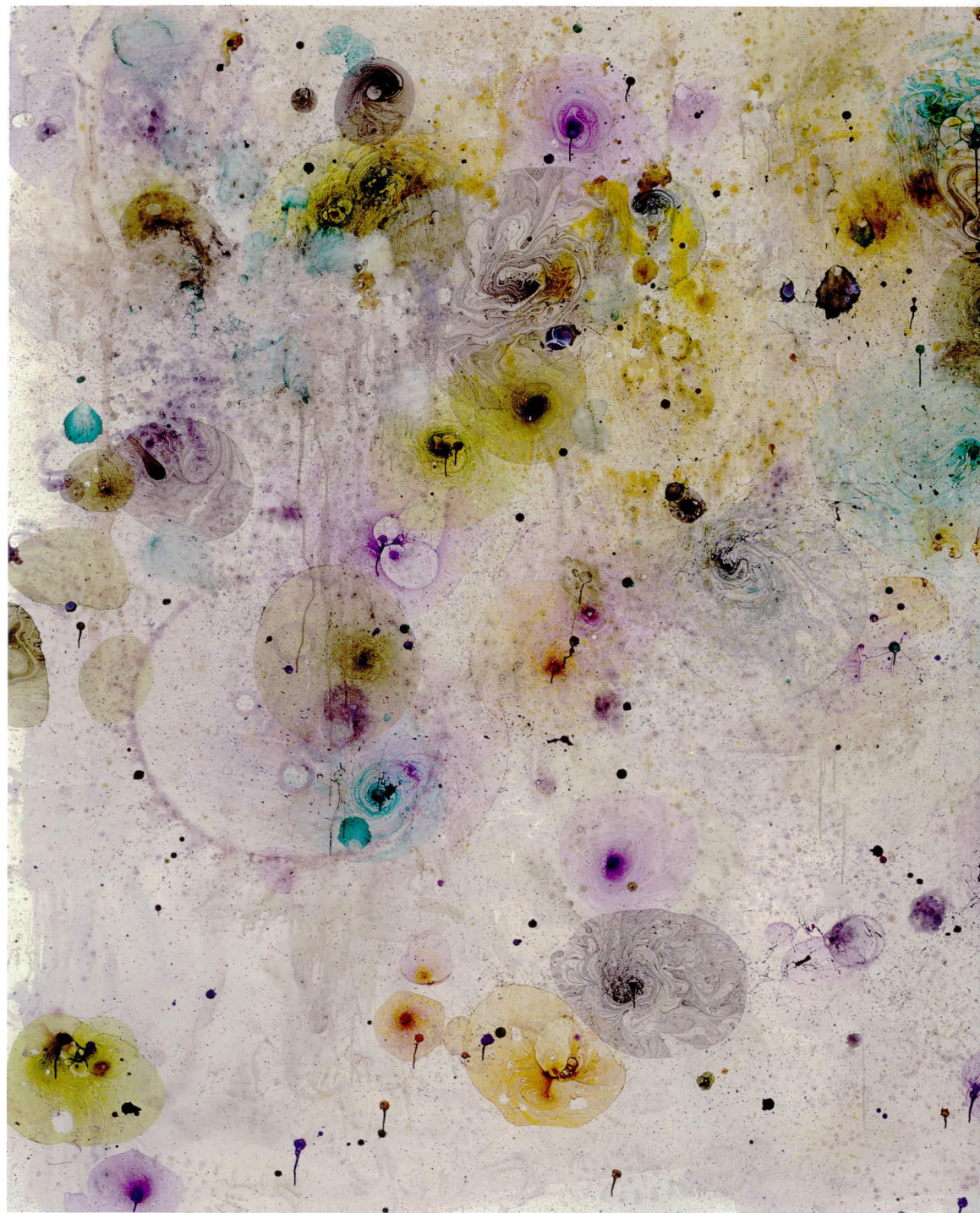


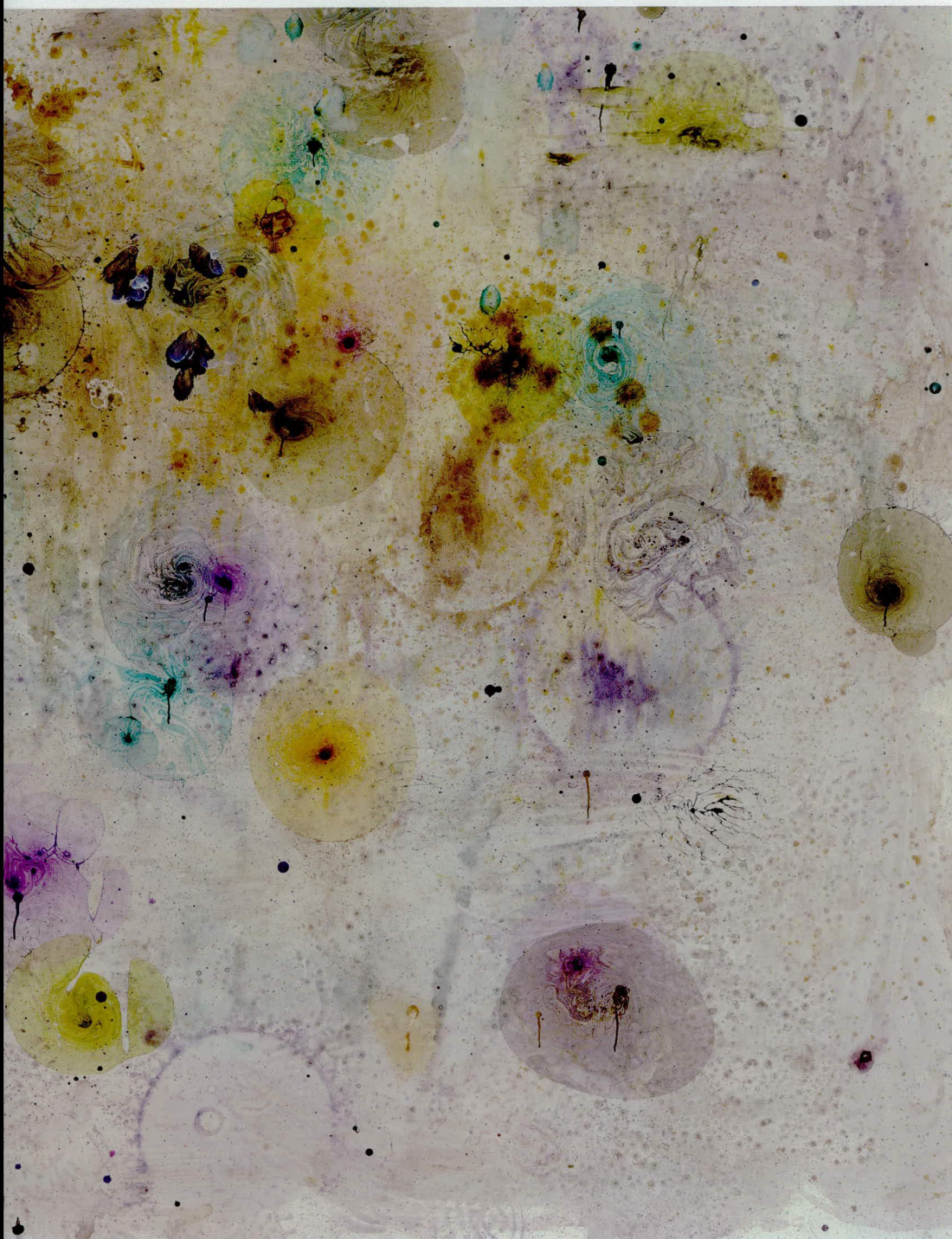
Freitag-Vor Dir, 2001, inkt en zeepsop op doek, 195 x 327 cm, particuliere collectie
Friday-In front of you, 2001, ink and soap sud on canvas, private collection





Samstag-Brodeln und Gleiten, 2001, inkt en zeepsop op doek, 200 x 255 cm, particuliere collectie
Saturday-Simmer and glide, 2001, ink and soap sud on canvas, private collection





Sonntag-Back from Switzerland, 2001, inkt en zeepsop op doek, 198 x 308 cm, particuliere collectie
Sunday-Back from Switzerland, 2001, ink and soap sud on canvas, private collection

Time flies when you're having fun
dirk van Weelden

In het najaar van 1987 gooide Dokoupil maar weer eens wat briketten in de grote gietijzeren kachel die zijn Keulse atelier ternauwernood verwarmde. Ik zat er urenlang bij hoe een broodmagere Spanjaard hem de les las over zijn foutieve kleurgebruik. Alfonso was namelijk een astroloog en om ons heen stonden bijna voltooide schilderijen met tekens van de dierenriem. Daar moesten groene accenten, hier moest de punt van een staart rood, hoe kon dat teken nu zo onevenwichtig blauw zijn, en een vuurteken zonder gouden vlekken was ondenkbaar!

Alfonso, de enige zelfverklaarde macrobioot die ooit voor mijn ogen een heel pakje Ducados-sigaretten oprookte, wist niet van ophouden. Dokoupil ondertussen liep met kwasten en potjes verf van het ene schilderij naar het andere om de acceptabele suggesties te verwerken. Over de onacceptabele invallen van Alfonso werd lang en vinnig getwist. De schilder die het welbehagen van het oog verdedigde tegenover zijn verbeterde adviseur, die oreerde over de eisen van de kleurensymboliek. Altijd weer verzoonde Dokoupil een speelse oplossing, die op beider instemming kon rekenen.

Voor Dokoupil was de astrologie een helder en ordelijk sprookje. Oud en esoterisch, maar tegelijkertijd populair en vluchtig. Iedere serie die de schilder maakte kon je opvatten als een schilderkunstige expeditie, zei ik tegen hem, de ene keer was het een 'cover' van kunsthistorische traditionals, een andere keer het uitproberen van een concept of een techniek. Maar waar was hij met al die expedities nu op uit?

Toen ik die vraag had gesteld dacht hij lang na en zei toen, opvallend zachtjes: 'Pleasure'.

Was het een dooddoener? Een poging de sfinx uit te hangen? Nee, volgens mij benoemde hij in alle eerlijkheid de motor van zijn activiteiten als kunstenaar. Bij het Engelse woord pleasure denk je al gauw aan een sensuele roes en passiviteit. Begrippen die haaks staan op het traditionele beeld van de kunstenaar als iemand die voor het maken van zijn kunst ernstig en moeilijk werk verzet en alert moet zijn. Maar Dokoupil bedoelde niet dat zijn levensdoel een nabootsing van Luilekkerland was. Hij had het over plezier. Dat is niet iets dat je cadeau krijgt. Hoe gemakkelijk het je ook afgaat, plezier maak je. Het komt tevoorschijn uit een activiteit, een gebeurtenis waarin je betrokken bent. Als je met enige felheid en uitbundigheid plezier maakt heet het dat je lol trapt.

De Mülheimer Freiheit en het werk van Dahn en Dokoupil zijn niet te begrijpen zonder de levenslust, baldadigheid en exhibitionistische overmoed waarmee ze

zich het kunstenaarschap toe-eigenden. Dat was loltrappen op zijn mooist, met een overdaad aan energie en haast, met grote verwachtingen en een flinke dosis onbevangen agressie en spot. Kunst met plezier gemaakt, die tot niets anders dan het plezier van de opwindende, van het kijken en vragen en denken kon leiden. Een met bravoure gebrachte onafhankelijkheidsverklaring, een afscheid van de impasses, neuroses en beklemming van de gevestigde kunst.

Dat voor Dokoupil humor, parodie en spot niet meer dan ornamenten waren, bleek toen hij het primaat van het plezier trouw bleef, ook toen zijn werk hem in aanraking bracht met ernstiger en grimmiger kwesties. Plezier maken is voor Dokoupil een zaak van de grootste ernst gebleven. Waaruit bestaat die ernst van het plezier?

Allereerst is het actief willen opwekken van plezier een uiting van volstrekt betekenisloze levenslust. Het is een driftmatige impuls, die gericht is op expansie. Plezier maken is veroveringsgedrag; wie lol trapt doet dat ook uit een honger naar aandacht, geld, seks, bewondering. Een kunstenaar die deze veroveringsdrift en het plezier dat ermee verbonden is als een eerlijke motor van zijn kunstenaarschap beschouwt, geeft zijn kunst een solide fundament. Hij claimt de vanzelfsprekendheid om de speelruimte voor zijn werk te vergroten.

Als tweede serieuze aspect van het plezier maken kun je het spel noemen. Niet het spel van de braaf door iedereen gevolgde regels, maar het spel met de regels. De kunstenaar als degene die zijn toeschouwers verbluft en in onzekerheid brengt of ze bedrogen worden, onmaskerd en uitgelachen. Waarmee gezegd is dat het primaat van het plezier onlosmakelijk verbonden is met de rol van 'trickster'. Een rol waarin banale, satanische, sensuele, satirische, clowneske en zelfs mystieke elementen meespelen. Het beste voorbeeld daarvan is De Neus. In 1990 reconstrueerde Dokoupil vanaf foto's de vorm van de neus van François Lyotard, de Franse filosoof die het begrip post-modernisme muntte. Dokoupil liet het model in glas gieten en exposeerde de glazen neus als kunstwerk, alle verontwaardiging van Lyotard ten spijt.

De derde kant aan het primaat van het plezier is voor het werk van Dokoupil van speciaal belang. Het is de ontdekkingslust, de gretige ontvankelijkheid voor vondsten en ontdekkingen. Het proefondervindelijk onderzoeken van stijlen, technieken, thema's en symbolen beschouw ik als de bloei van Dokoupils nieuwsgierigheid en inventiviteit. Als een zelfloze mengeling van lust en conceptuele creativiteit. Zo werkt plezier als de belofte van het onbekende en ongeziene.

Dokoupils primaat van het plezier is gebaseerd op een weigering. Ik schreef dat Dahn en hij hun gezamenlijke werk maakten om zich onafhankelijk te maken van de impasses, neuroses en beklemming van de gevestigde kunst tegen het eind van

de jaren zeventig. Ze wilden aantonen dat je met energie, vindingrijkheid, nieuwsgierigheid en ironie kunst kunt maken die duidelijk is, en toch geheimzinnig; die eerlijk is, zonder in persoonlijke psychische ontboezemingen terecht te komen; kunst die oneerbiedig en kritisch is, zonder dat theoretische zelfreflectie of politieke ideologie daarbij nodig is.

Kunst gold ofwel persoonlijk, ofwel collectief als een verheven strijd, waarvan de inzet niet minder was dan de heroïsche bevrijding en verheffing van de menselijke geest. Een idee dat Dokoupil met verbaasd schouderophalen begroette. Dat was de zware, veeleisende kunst die je ogen en hersens kon 'versauen' en die jonge kunstenaars frustrerend en steriel vonden, omdat ze teveel moest. Kunst moest minder plichten hebben, een kunstenaar moest minder plichten hebben. En tegen al dat moeten werkte het primaat van het plezier uitstekend. Het volgen van het plezier (veroverend, spelend, ontdekkend) stuurde de verwachtingen rondom kunst als een diepzinnig en zwaarwichtig verschijnsel helemaal in de war. Met kunstfilosofische of politiek-morele overwegingen hielden de jonge kunstenaars zich bij voorkeur niet bezig. En de manier waarop ze die vrijheid of speelruimte regelden is Dokoupil trouw gebleven in het vervolg van zijn loopbaan.

Niet de provocatie of de parodie, de bravoure of de mystificatie, maar de vitale en on-ernstige verkenning van beelden, technieken, denkbeelden en thema's kenmerkt Dokoupils werkwijze. Steeds weer valt er een stilte, is er een breuk, en daarna maakt hij een nieuw begin. Een nieuwe serie, een nieuwe stad. En de inzet van alle energie is om duidelijk, eerlijk, geheimzinnig werk te maken, dat vrij is van de zwaarte van de kunsttheorie, van de persoonlijke geschiedenis en psyche van de kunstenaar, maar ook van maatschappelijke debatten en problemen.

Uiteindelijk is iedere nieuwe serie een ontsnapping aan de zwaarte van de kunst, aan de ernst des levens, aan de doem van de lichamelijke veroudering. Een triomf van de veroveringslust, een licht malicieus spelplezier en doortastende nieuwsgierigheid. Dokoupil, de jonge immigrant, vond een briljante manier niet beheerst te worden door de nieuwe spelregels die hij nog niet helemaal begreep en onmogelijk kon vertrouwen: hij weigerde ze van toepassing op hemzelf te laten zijn, hij speelde, rommelde met de spelregels. Hij putte uit zijn ongeloof de ideale gebruiksaanwijzing van de spelregels. Verder was het zaak zo fris, zo leeg, zo vitaal en onpersoonlijk mogelijk te blijven. Dat kwam de scherpte van je blik, de openheid van je denken en je moed ten goede.

Of hij nu zijn kwast van de fotografie bevrijdt door haar met roet in te lijven of wil zien hoe autobanden en zeepbellen schilderen, Dokoupil neemt steeds de positie

in van de ongelovige meesterschilder. De kunst (a fortiori de schilderkunst) mag hem nooit helemaal bezetten. Dat zou zijn kunst doods maken. Juist het deel van hem dat niet-schilder, niet-kunstenaar, niet-volwassen, niet-geinformeerd, niet-ambitieuw is, zal steeds opnieuw de kiem zijn voor een volgend begin; dat dan kundig, professioneel, esthetisch en intelligent uitgewerkt en vervolmaakt door de kunstenaar.

Diderot schreef dat alle inzicht mogelijk werd na een eerste stap: ongeloof. En dat wie plezier wilde hebben van het leven beginnen moest nee te zeggen tegen de overtuiging dat het leven een tragedie is. Dokoupils primaat van het plezier heeft in dit verband iets strijdbars, iets heldhaftigs en ontroerends tegelijk, net als het werk van Diderot. Die hang naar een steeds herhaald nieuw begin en de inspiratie uit de onverschillige, wezenloze 'dit-heid' of contingentie van het universum, vat ik op als sluwe pogingen de tijd en de dood (en waarschijnlijk ook de taal en het verlangen naar Zin) te slim af te zijn. Dokoupil sleutelt aan een leven en een oeuvre met een optimaal zelfherstellend en zelfreinigend vermogen.



Een pigmentschilderij wordt met water bespat, Praag, feb. 2002, foto Marja Bosma
Sprinkling a pigment painting with water, Prague, Feb. 2002, photo Marja Bosma

Time flies when you're having fun

dirk van Weelden

It was the autumn of 1987. Dokoupil threw some more briquettes in the large iron stove that barely warmed his studio in Cologne. I'd sat there for hours while a waferthin Spaniard lectured him on what was wrong with his use of colour. Alfonso was in fact an astrologer and around us stood nearly completed paintings showing the signs of the zodiac. That one needed a hint of green there, the tip of a tail should be red here, why were the blues in that painting so unbalanced, and a fire sign without flecks of gold was unthinkable!

There was clearly no stopping Alfonso, the only self-proclaimed macrobiotic I had ever seen smoke a full packet of Ducados cigarettes before my very eyes. In the meantime Dokoupil walked around with brushes and pots of paint from one painting to another in order to execute the acceptable suggestions. Alfonso's unacceptable interventions led to long and bitter disputes – the painter defending the pleasure of the eye against his dogmatic advisor who declaimed on the requirements of the

colour symbolism. Time and again, Dokoupil came up with a playful solution upon which they could both agree.

For Dokoupil, astrology was a clear and orderly fable. Old and esoteric, but, at the same time, popular and superficial. In every series of paintings by the artist one could discern a painterly expedition, I said to him: sometimes a 'cover' of the classics of art history, at other times, an exploration of a concept or a technique. But where were all these expeditions taking him, what had they brought him?

When I asked him this question, he thought for a long time and then said, very softly, 'Pleasure'.

Was it a put-down? An attempt to play the sphinx? No, I believe that he named in all honesty the driving force behind his activities as an artist. The English word 'pleasure' tends immediately to suggest sensual reverie and passivity – concepts which seem diametrically opposed to the traditional image of the artist whose art is serious and difficult work and who needs to be alert. But Dokoupil didn't mean that his ambition was to live the life of Riley; he was talking about pleasure. That's not something you get for nothing. No matter how easily come by, pleasure is something you make. It is the product of an activity, an event in which you are involved. If you take pleasure fervently, with a wild exuberance, people say you are having a ball.

The Mülheimer Freiheit and the work of Dahn and Dokoupil cannot be understood without the lust for life, lawlessness and exhibitionist recklessness of their artistic appropriations. That was having a ball with a vengeance, with an excess of energy and haste, with great expectations and a large dose of unrestrained aggression and satire. Art made with pleasure, bent on nothing other than stimulating the pleasure of arousal, of looking and questioning and thinking. A declaration of independence made with bravura, a farewell to the impasses, neuroses and constriction of established art.

That humour, parody and satire were no more than ornament for Dokoupil is clear from his continued adherence to the pleasure principle even when his work brought him into contact with more serious and grimmer issues. For Dokoupil, taking pleasure could not have been a more serious business. But what then are the serious sides of pleasure?

First and foremost, the conscious decision to take pleasure is an expression of a totally meaningless lust for life. It is a hot-headed impulse that is bent on expansion. Taking pleasure is conquistadorial: people who are really bent on having a ball do

so out of a thirst for attention, money, sex, and admiration. An artist who considers this conquering spirit and its associated pleasure principle an honest motor for his artistry, gives his art a solid foundation. He claims as self-evident the room for his work to grow.

Pleasure's second serious side you could call play. Not the well-behaved play that sticks to the rules, but that which plays with the rules. The artist is one who dazes and confuses his viewers and leaves them feeling uncertain whether or not they are being deceived, unmasked and ridiculed. Which is to say that the primacy of pleasure is inseparably bound with the role of the 'trickster'. A role in which banal, satanic, sensual, satiric, clown-like and even mystical elements are intermingled. The best example of this is *The Nose*. In 1990 Dokoupil reconstructed from photos the shape of the nose of François Lyotard, the French philosopher who coined the term post-modernism. Dokoupil cast the model in glass and exhibited the glass nose as an artwork, to Lyotard's considerable indignation.

The third aspect of the pleasure principle is particularly important for Dokoupil's work. It is the lust for discovery, the greedy receptivity for finds and discoveries. To my mind the experimentation with styles, techniques, themes and symbols represents the flowering of Dokoupil's curiosity and inventiveness – a selfless mixture of lust and conceptual creativity. In this way pleasure works as the promise of the unknown and the unseen.

Dokoupil's pleasure principle is based on a refusal. I've written that Dahn and he made their joint works in order to establish their independence from the impasses, neuroses and constrictions of established art at the end of the 1970s. They wanted to show that with energy, inventiveness, curiosity and irony, you could make art which was direct but also mysterious; that was honest but which avoided the personal psychology of the confessional; art which was disrespectful and critical without need for recourse to theoretical self-reflexivity or political ideology.

Whether at the level of the personal or the collective, art amounted to an exalted struggle dedicated to nothing less than the heroic liberation and elevation of the human spirit. This was an idea Dokoupil shrugged off in surprise. That was the heavy, exacting art that could embitter your eyes and mind; the art that young artists found frustrating and sterile because it made so many demands. Art should have fewer duties, an artist should have fewer duties. And against all those imperatives, the pleasure principle was an exceptional antidote. Engagement with the pleasure principle (winning, playful, enquiring) played havoc with the expectations of art as a deeply

meaningful and grave phenomenon. These young artists would rather not dwell upon the philosophy of art or political-moral considerations. And throughout his career Dokoupil has remained true to their means of creating the space and freedom to play.

Not the provocation or the parody, the bravura or the mystification, but the vital and vivacious exploration of images, techniques, concepts and themes distinguishes Dokoupil's manner of working. Periodically things fall silent, there's a caesura, followed by a fresh beginning – a new series, a new city. All his energies are devoted to making clear, honest, and yet mysterious work that has been liberated from the weightiness of art theory, freed from the personal history and the psyche of the artist, but also from social issues and problems.

Ultimately every new series is an escape from the gravity of art and the seriousness of living, and the inevitability of physical ageing – a triumph of the will to conquer, a gently malicious playfulness and bold curiosity. As a young immigrant Dokoupil found a brilliant means of evading the rules of a game which he did not fully understand and certainly could not trust: he refused to accept that they applied to him, he played, he messed with the rules of the game. Out of his unbelief he derived an ideal manual for bending the rules. Then it was simply a question of keeping things as fresh, as empty, as vital and impersonal as possible. That sharpened your vision and benefited your open-mindedness and courage.

Whether liberating his brush from photography through dousing it in soot, or seeing how car tyres and soap bubbles painted, Dokoupil always assumed the position of the atheistic master painter. Art (a fortiori, painting) is never allowed to fully possess him. That would kill his art. It is precisely the non-painter, non-artist, non-adult, non-informed, non-ambitious part of him that will always provide the germ for the next new beginning; this is then skilfully, professionally, aesthetically and intelligently worked out and completed by the artist.

Diderot wrote that all insights become possible after a first step: that of disbelief. And whoever wishes to take pleasure from life has first to say no to the conviction that life is a tragedy. In this respect Dokoupil's pleasure principle has something combative, valiant, and moving about it, just like the work of Diderot. To my mind, the repeated desire for new beginnings and the need to draw inspiration from the indifferent, empty 'thisness' or contingency of the universe, are sly attempts to outwit time and death (and probably also language and the longing for Meaning). Dokoupil's optimal ability for self-healing and self-cleansing characterise his life and oeuvre.





Jede Wolke ist ein Weg, 1981, olieverf op doek, 135 x 357 cm, Groninger Museum
Every Cloud is a Way, 1981, oil on canvas, Groninger Museum, Groningen





Musikanten, 1980, acryl op doek, 130 x 289 cm, particuliere collectie
Musicians, 1980, acrylic on canvas, private collection





Gespräche mit Don, 1981, acryl op doek, 210 x 433 cm, particuliere collectie
Discussions with Don, 1981, acrylic on fabric, private collection





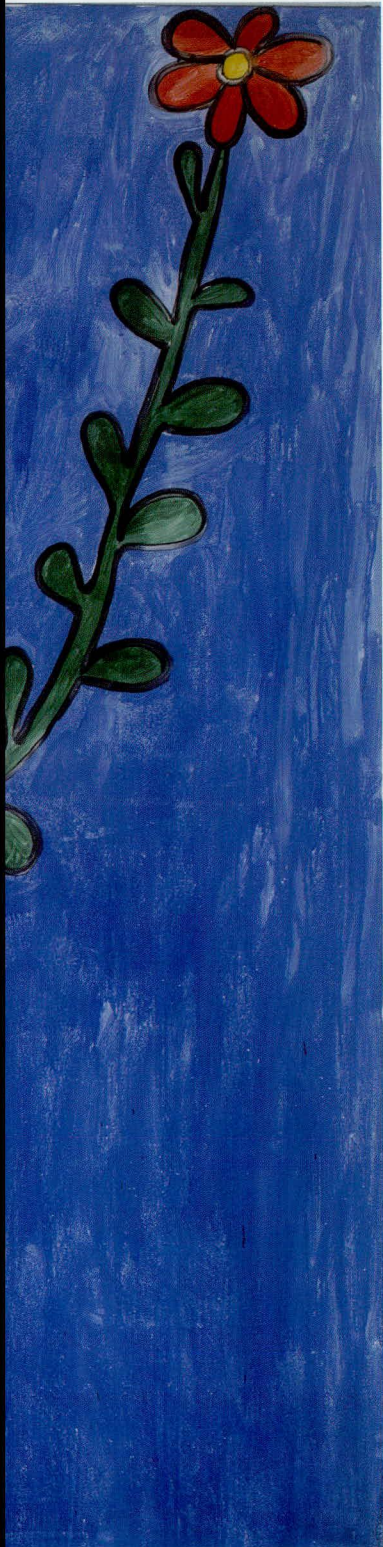
Zonder titel, 1981, acryl en gouache op doek, tweedelig, 200 x 270 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
Untitled, 1981, acrylic and gouache on canvas, two parts, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam





Der Philosoph I + II, 1981, olieverf op doek, tweedelig, 199 x 150 cm en 197 x 150 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
Philosopher I + II, 1981, oil on canvas, two parts, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam





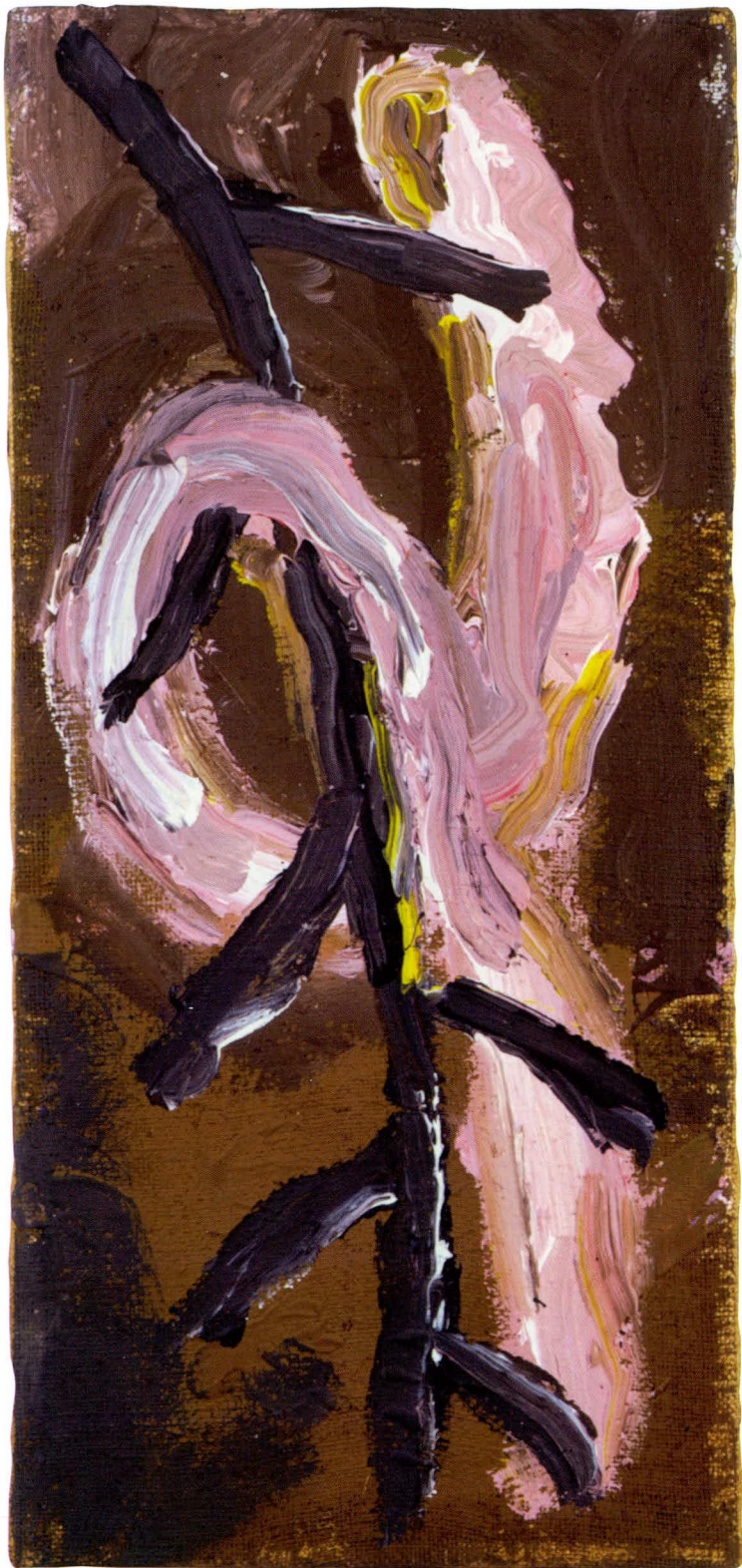
Zonder titel, 1981, gouache op doek, 220 x 200 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
Untitled, 1981, gouache on canvas, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Zonder titel, 1981, olieverf op doek, 31 x 41,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
Untitled, 1981, oil on canvas, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Zonder titel, 1982, olieverf op jute, 50 x 50 cm, Groninger Museum, bruikleen Geertjan Visser
Untitled, 1982, oil on sackcloth, Groninger Museum, Groningen, permanent loan of Geertjan Visser



Zonder titel, 1982, acryl op jute, 77 x 35 cm, Groninger Museum, bruikleen Geertjan Visser

Untitled, 1982, acrylic on sackcloth, Groninger Museum, Groningen, permanent loan of Geertjan Visser



Zonder titel, 1982, acryl op jute, 99 x 49 cm, Groninger Museum, bruikleen Geertjan Visser
Untitled, 1982, acrylic on sackcloth, Groninger Museum, Groningen, permanent loan of Geertjan Visser



Zonder titel, 1982, olieverf en acryl op jute, 90,5 x 44,5 cm, Groninger Museum, bruikleen Geertjan Visser
Untitled, 1982, oil and acrylic on sackcloth, Groninger Museum, Groningen, permanent loan of Geertjan Visser



Zonder titel, 1982, olieverf en acryl op jute, 92 x 43 cm, Groninger Museum, bruikleen Geertjan Visser
Untitled, 1982, oil and acrylic on sackcloth, Groninger Museum, Groningen, permanent loan of Geertjan Visser





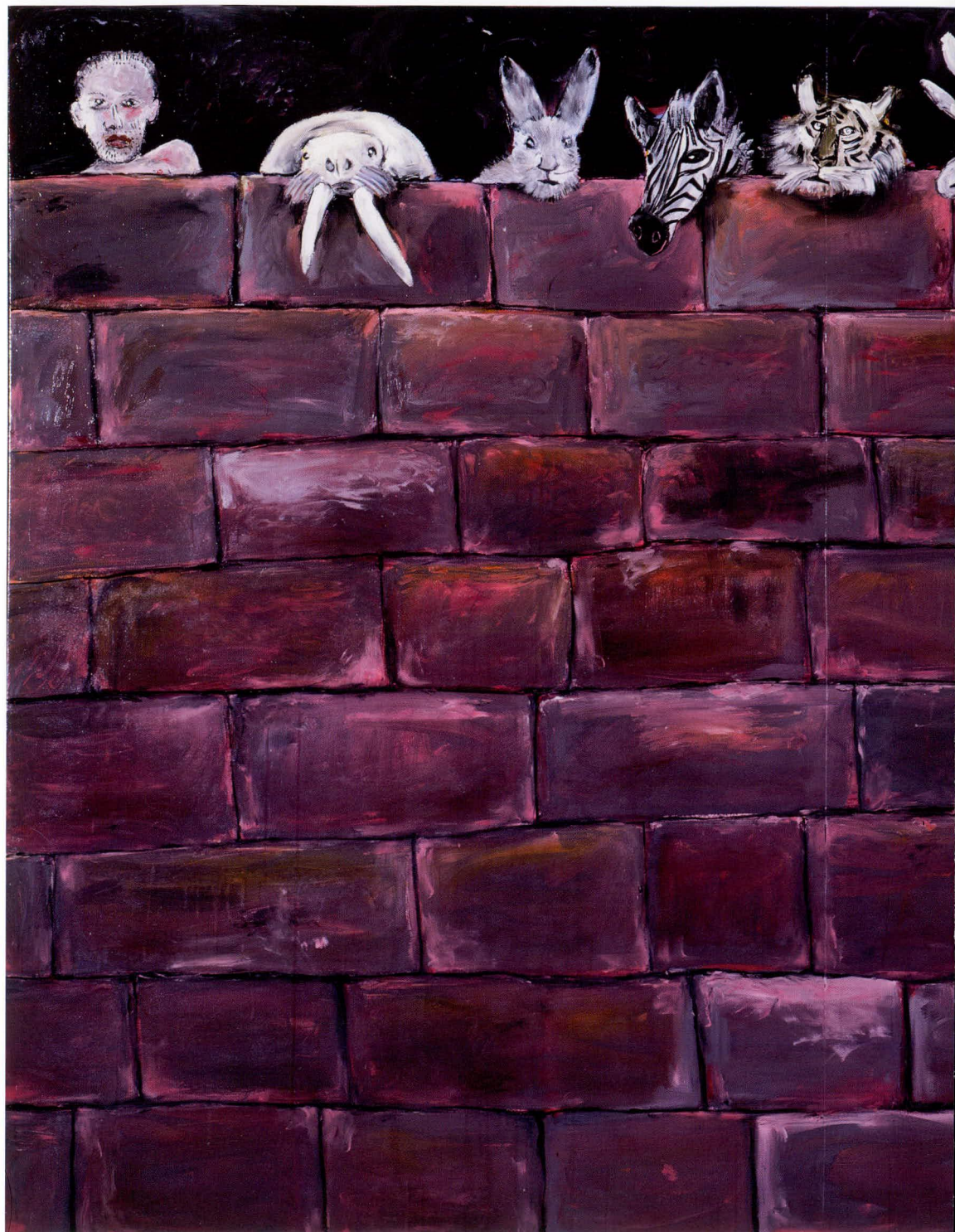
Zonder titel, 1982, acryl op doek, 2 delen, 240 x 300 cm , Groninger Museum, bruikleen Geertjan Visser
Untitled, 1982, acrylic on canvas, two parts, Groninger Museum, Groningen, permanent loan of Geertjan Visser



Omo, 1985-86, keramiek, 32 x 26 x 6 cm, particuliere collectie
Omo, 1985-86, ceramic, private collection



Partner K, 1983, knoopjes en rits op badstof, 77 x 61 cm, collectie J. van Adrichem/M. van Nieuwenhuizen
Partner K, 1983, buttons and zipper on terry cloth, collection J. van Adrichem/M. van Nieuwenhuizen



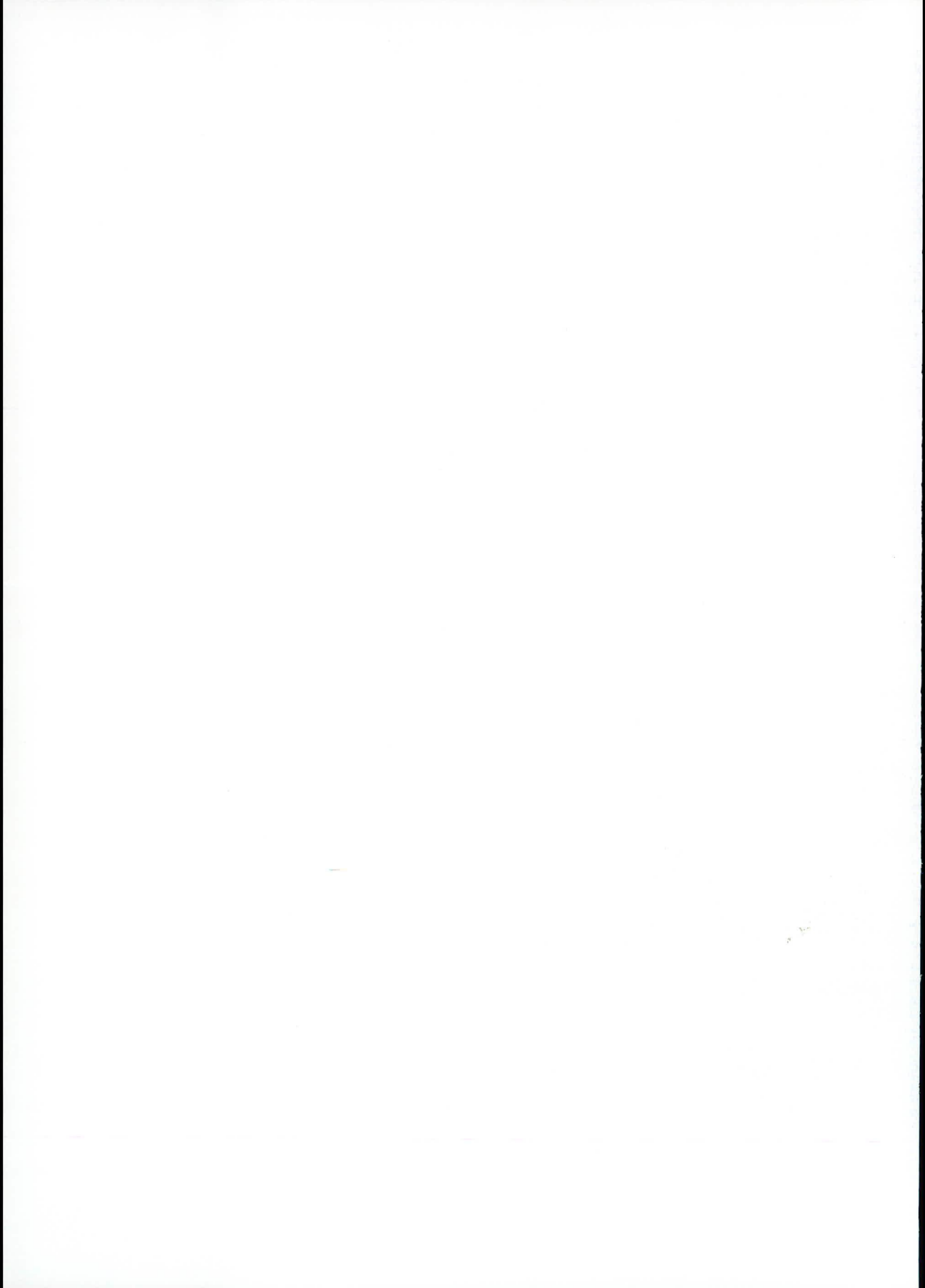


Dahn & Dokoupil, Wall painting with animals and selfportraits, 1984, olieverf op doek, 200 x 300 cm, Groninger Museum
Dahn & Dokoupil, Wall painting with animals and selfportraits, 1984, oil on canvas, Groninger Museum, Groningen



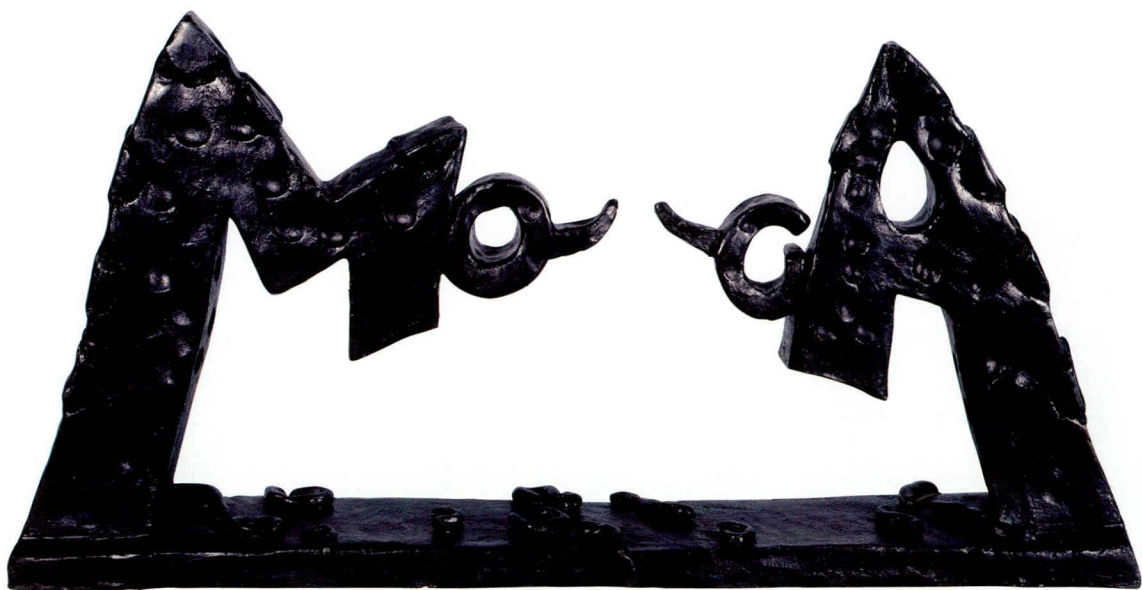


Zonder titel, 1984, gemengde technieken op doek, 232 x 233 cm, Peter Stuyvesant Collectie
Untitled, 1984, mixed media on canvas, Peter Stuyvestant Collection





Las Teresitas, 1985, acryl op doek, 81 x 54 cm, particuliere collectie, Amsterdam
Las Teresitas, 1985, acrylic on canvas, private collection, Amsterdam

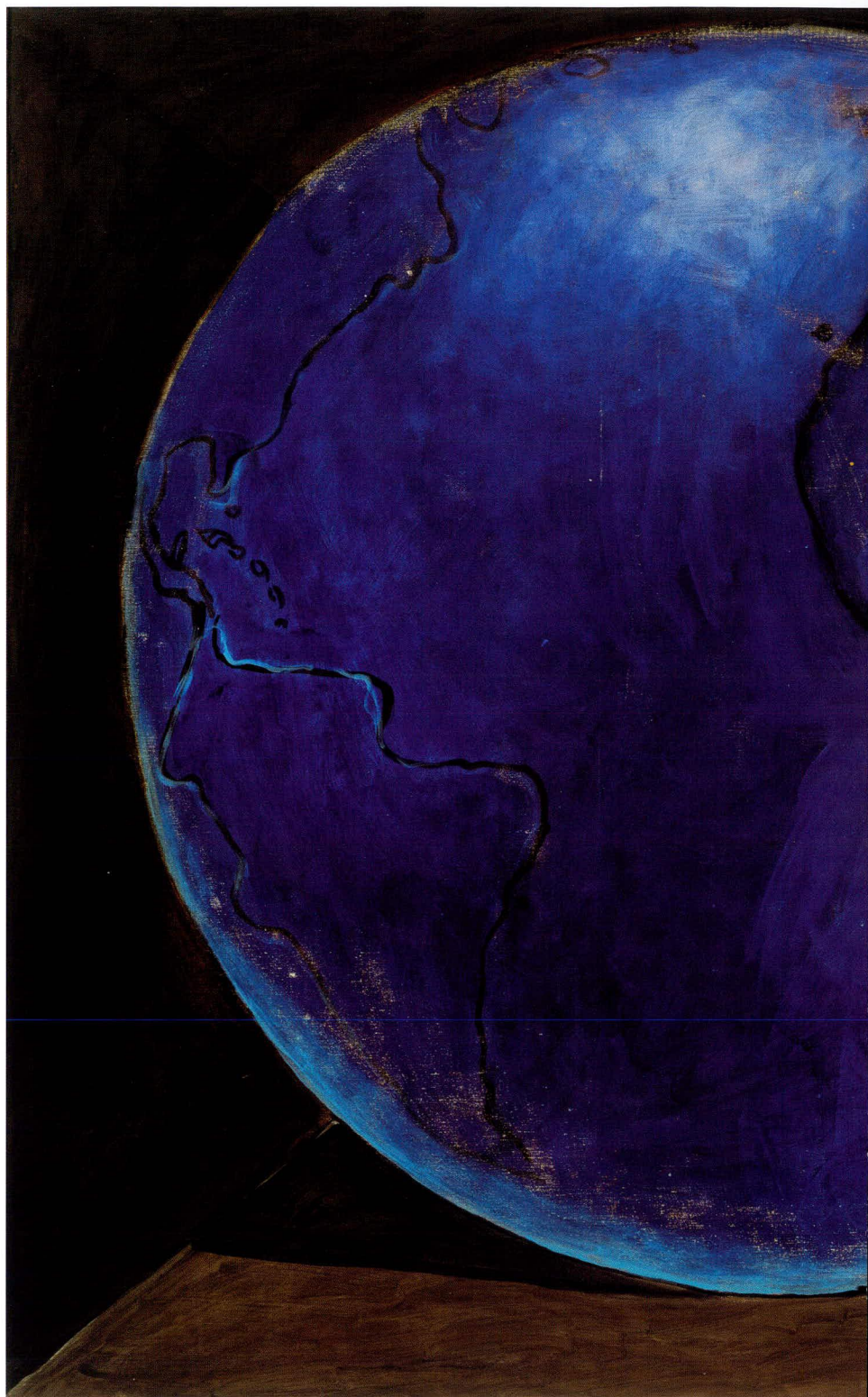


Mo-ca, 1986, brons, 29 x 56 x 8 cm, particuliere collectie, Praag

Mo-ca, 1986, bronze, private collection, Prague



NUTS, 1985, keramiek, 18 x 35,5 x 9,5 cm, particuliere collectie
NUTS, 1985, ceramic with coloured pigments, private collection





Het atelier, 1984, acryl op doek, 114 x 146 cm, particuliere collectie, Amsterdam
The studio, 1984, acrylic on canvas, private collection, Amsterdam

Elke Wolk is een Weg
Dokoupil en het Nederlandse weer, 1981 - heden
marja Bosma

Platform Nederland Eind februari 1981 ging de tentoonstelling *Mülheimer Freiheit*

in het Groninger Museum open. Het was de eerste museale presentatie van de

groep jonge Duitse kunstenaars die elkaar hadden gevonden in het ateliergebouw

De kunstenaars van de Mülheimer Freiheit waren H.P. Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Gerard Kever

aan de Mülheimer Freiheit, een straat aan de rafelrand van Keulen.¹ Een jaar eerder

en Gerhard Naschberger. Gegevens van de Nederlandse tentoonstellingen van Dokoupil achterin deze catalogus. Ik dank Martin van Vreden, Jan van Adrichem, Martijn van Nieuwenhuyzen, Frans Haks, Riekje Swart, Bart van de Ven, Diana Stigter, Han Schuil en Bart Domburg voor de informatie meegenomen naar hun ateliers. Haks, sinds een paar jaar directeur van het Groninger

en feedback

Museum, was naarstig op zoek naar nieuwe tendenties in de kunst, niet alleen omdat

hij zijn buik vol had van de kunst van de jaren zeventig -seriële conceptuele kunst

en performances, die hij 'dodelijk saai' was gaan vinden² - maar ook omdat hij ver-

Gesprek met Frans Haks, 3.4.2002

nieuwing wilde brengen in zijn museum. Eind jaren zeventig had hij al veranderin-

gen gesignaleerd maar het was hem niet gelukt om daarop in te haken: de kunst

van de *Jonge Italianen* ging nét aan zijn neus voorbij.³ Daarom had hij aan Maenz,

Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente:

die hij vertrouwde om zijn sensibiliteit voor veranderingen, gevraagd of er nieuwe

ze kregen al presentaties in het Stedelijk Museum, Amsterdam

ontwikkelingen in Duitsland gaande waren. En zo kwam dus de tentoonstelling van

de Keulse groep tot stand, als eerste van wat als reeks *Nieuwe Duitse Kunst* bedoeld

was - want in Berlijn en Hamburg gebeurde er ook een en ander.

De tentoonstelling had onmiddellijk succes; het was of iedereen, maar vooral de

aankomende generatie Nederlandse kunstenaars, stond te popelen van ongeduld

om de heilige huisjes van de kunst in te trappen: dat er opnieuw *geschilderd* werd,

was wel het meest verbluffend en dus tegen het zere been van het establishment,

want was de schilderkunst niet achterhaald en als suf en stoffig bijgezet? Frans Haks,

en velen met hem, vond het eigenlijk vreselijk dat er opnieuw geschilderd werd:

'neo-reactionair'. Maar tegelijkertijd zag Haks het als een afstraffing van eigen

verwachtingen en een uitdaging om de eigen weerzin te overwinnen. Een reactie

was het inderdaad, het schilderen door de kunstenaars van de Mülheimer Freiheit.

'Man muss wissen: der ursprüngliche Geist der 'Mülheimer Freiheit' bestand aus

absurden Projekten. Und eins der absurdesten, die dann auftauchten, war, Maler

Jiri Georg Dokoupil im Gespräch mit Paul Maenz, Keulen 1993, p. 39

zu werden, Bilder zu malen ...', vertelde Dokoupil later.⁴ Het was dus een kick, een

stoute jongensdroom, iets doen wat niet kón en niet mocht. En dat was nou precies,

waar de jonge Nederlandse garde zich in kon vinden: het was de doe-het-zelf-generatie

die panden kraakte en opknapte tot alternatieve kunstenaarsruimtes, zelf muziek

maakte volgens de wetten van de Punk (iedereen die een gitaar kan vasthouden,

kan spelen) en dus ook bij de Hema verf kocht om schilderijen te maken, de snelste

weg om de verbeelding aan de macht te brengen.

Als de tentoonstelling in het Groninger Museum al niet een eye-opener was voor

de 'Hollandse Nieuwe' (zoals René Daniëls de aanstormende generatie noemde), dan was het toch zeker de bevestiging van eigen potentieel. Jan van Adrichem weet nog goed, hoe sterk hij zich aangesproken voelde: dit was zijn éigen generatie die zich hier op een ongelooflijk rauwe en vitale manier manifesteerde.⁵ Met galeriehouder Riekje Swart ondernam hij elke twee, drie weken *scouting*-tochten naar Duitsland. Swart zou de Mülheimer Freiheit nog een keer brengen, met een tekeningentoonstelling in april-mei 1982. Van Adrichem nam de gelegenheid te baat om Dahn en Dokoupil, de twee kunstenaars die hij toen al als de belangrijkste van de groep zag, te interviewen.⁶ Verschillende jonge kunstenaars maakten zelfs een soort bedevaartstocht naar Keulen, zoals Han Schuil die daar met een paar studiegenoten van Ateliers 63 een tijdlang naar de gevel van het atelierpand aan de Mülheimer Freiheit staarde maar uit ontzag niet durfde aan te bellen.⁷

Rauw en vitaal, dat was het allemaal zeker. Maar de tentoonstelling in het Groninger Museum hield óók meteen al de eerste stap op weg naar de musealisering in, en dus - de bochten in die begintijd waren érg kort - het begin van het einde van de groep. Haks had zich ingezet om de groep een presentatie te geven, het museum waardig: dat wil zeggen, dat hij alle doeken die hij als losse lappen kreeg en waarover de kunstenaars hadden gezegd, *prik ze maar met pushpins op de muur*, had laten opspannen: een al te *wilde* presentatie wou hij vermijden.



Mülheimer Freiheit, Groninger Museum, feb.-april 1981, Collectie Groninger Museum, foto John Stoel
Mülheimer Freiheit, Groninger Museum, Feb.-April 1981, Collection Groninger Museum, photo John Stoel

De lancering Begin 1982 was de Mülheimer Freiheit alweer uit elkaar gevallen. De actie van samen dingen ontwikkelen was geslaagd geweest, zelfs zo geslaagd, dat de kunstenaars wel op eigen benen verder konden en individueel serieus genomen wensten te worden.⁸ Bij de tentoonstelling 10 Junge Künstler aus Deutschland in Museum Folkwang in Essen (5.2-21.3.1982) was de Opmerkelijk was, dat Dahn en Dokoupil wél samen bleven exposanten in alfabetische volgorde zaalruimte toebedeeld, tot tevredenheid van de kunstenaars werken. Het was niet zomaar een samenwerking: ze maakten de schilderijen écht samen, het was geen kwestie van een optelsom van acties en ingrepen die ze om beurten uitvoerden, maar van een intensieve wisselwerking, een constant reageren en reflecteren op elkaar. Daarom spraken ze van het ontstaan van een 'derde persoon' tijdens het schilderproces. In januari-februari 1982 kregen Dahn en Dokoupil, onder de titel *Ein Pinsel*, een tentoonstelling in Galerie 't Venster te Rotterdam. Paul Donker Duyvis, "Hier in Holland geht es besser"?, Metropolis M 3 (maart 1982) 3, pp. 48-58, Paul Donker Duyvis interviewde hen voor het kunsttijdschrift *Metropolis M*.⁹ De kracht en het doel van de samenwerking lagen erin, aldus Dahn en Dokoupil, dat ze op werkelijk nieuwe beeldvondsten kwamen, niet op een amalgaam van ontleningen. Ze maakten eerst schetsen, bespraken die en streepten er vooral veel uit: de reductie moest de intensiteit opleveren. Dahn had vooral de rol van het spontane, chaotische schildersbeest en Dokoupil die van kritisch beschouwende geest. Bij hun tentoonstelling in 't Venster hadden ze zich beperkt tot het tonen van werk dat in één stijl was gemaakt; dat was de nieuwe strategie, want met name Dokoupil had gemerkt dat de kunstmarkt niks aankon met zijn stijlverscheidenheid. De stijl die ze in 't Venster lieten zien, werd door Dokoupil gedefinieerd als 'Midden-Europees', die volgens hem gekenmerkt werd door eenvoud en helderheid, zonder trucage, de dingen gewoon op hun plek, dit hier, dat daar. Het streven was om schilderijen te creëren *met de intensiteit van religieuze beelden*, aldus Dokoupil nog steeds - en het klinkt zoveel jaren na dato, alsof we hier de geboorte van zijn persoonlijk esthetisch programma meemaken, want het zijn noties die door de jaren heen telkens weer uit zijn mond zullen worden opgetekend.¹⁰ "Wenn ich mir ein Bild angucke, dann ist es wie ein Kirchgang", zei Dokoupil tegen Donker Duyvis; 'ich glaube dass grundsätzlich ein Bild durchaus ein Objekt zur Transzendenz ist'; zie vorige noot

Ondertussen was Nederland, de Europese kunstmarkt überhaupt, overspoeld geraakt met neo-expressionistische schilderkunst. In Londen was de toon gezet met de spraakmakende tentoonstelling *A New Spirit in Painting* (1981) die een vervolg kreeg in de even succesvolle *Zeitgeist*-tentoonstelling in Berlijn (1982). De pocket *Hunger nach Bildern, deutsche malerei der gegenwart* (1982) van de Duitse auteur Wolfgang Max Faust werd zo'n beetje de bijbel van het neo-expressionisme. De kunstenaars van de Mülheimer Freiheit waren er prominent in aanwezig.

Maar door Jan van Adrichem begin 1982 gevraagd naar wat hij van dat neo-expressionisme vond, antwoordde Dokoupil korzelig: 'Tja, je vindt overal uitspraken van

journalisten en critici die geen idee hebben waar het om gaat. Hoe vaak lees je niet dingen als: Dat is een verfstreek, hier loopt de verf door elkaar: dat zijn de emoties! Mensen die zoiets beweren zijn echt zwakzinnig'. En Dahn voegde daaraan toe: 'Dokoupil maakt zijn werk juist heel afstandelijk, heel koel, als zijn werk er expressief uitziet heeft hij daar een bewuste bedoeling mee'.¹¹

Van Adrichem, zie noot 6

De kaarten werden geschud in 1982. De galleries Swart en Helen van der Meij competeerden om de jonge Duitse kunstenaars. December dat jaar kreeg Dokoupil zijn eerste solo-tentoonstelling bij Helen van der Meij. Paul Groot, hoofdredacteur van *Museumjournaal* en kunstcriticus van *NRC Handelsblad* schreef er lovend over, nadat hij al eerder had opgemerkt dat het werk van Dahn en Dokoupil toch stukken intelligenter was dan dat van hun Berlijnse kunstbroeders, Salome, Castelli, Fetting en Middendorf, die hij 'plaatjesleveranciers voor de gefrustreerde burgerman' vond, met hun 'zweterige erotiek'.¹²

Paul Groot, 't Venster/Swart', bespreking in de Galerie-rubriek, NRC Handelsblad 26.1.1982

¹²



zich in de groep van de Mülheimer Freiheit kon 'verschuilen achter een emotioneel expressief masker om met zijn veel theoretischer gerichte geaardheid enige tijd buiten schot te blijven'.¹³

Paul Groot, 'Jiri Georg Dokoupil', Galerie-rubriek

NRC Handelsblad 7.1.1983

¹³

Hoewel positief bedoeld, klonk door de woorden van Groot heen al een zekere

argwaan; de eerste alarmbellen begonnen te rinkelen. Was Dokoupil een *meester-plotter*, zoals Groot suggereerde, die andere kunstenaars uitzoog en eerder zijn compaan Walter Dahn 'als uitvoerder van een boos plan had gebruikt'? ¹⁴ Groot, zie vorige noot Philip Peters was vooralsnog argwanend over de hype die Dokoupil omringde: 'Er is nog geen sprake van een coherent geheel waarin eventuele citaten hun logische verband krijgen. Daarom zou ik er niet voor kiezen om Dokoupil (...) nu uitgebreid te gaan promoten als 'de beste' of iets in die trant om dan later van de geschiedenis het gelijk te krijgen dat ik zelf gecreëerd heb'. 'Dat is een waarschuwing', voegde hij er met opgeheven vingertje aan toe, 'aan het adres van de echte machthebbers in de kunst' - en daarmee bedoelde hij de musea -: 'We kijken uit'. ¹⁵ Philip Peters, 'Niet verder dan Amsterdam om Dokoupil te zien', Kunstbeeld 7 (december 1982) 3, p. 59

Op de loer Tegen Donker Duyvis had Dokoupil gezegd, dat het erom ging 'extreme Bilder zu machen': 'Extreme Malerei. Wenn man sich einmal geöffnet hat, dass man sich nicht so leicht entziehen kann'. ¹⁶ Zie noot 9 In de catalogus bij de tentoonstelling van *Dusch- & Afrikabilder*, gezamenlijk werk van Dahn en Dokoupil, voorjaar 1984 in het Groninger Museum te zien, gaf de Duitse criticus Wilfried D. Dickhoff daar een postmoderne draai aan. Vooral in de douche-schilderijen, waarmee Dahn en Dokoupil in de eerste plaats de Berlijnse neo-expressionist Rainer Fetting op de hak namen, hadden ze zich uitgeleefd in een vrolijk spel van verwijzingen. Ruud Schenk zag er wel de lol van in: 'Ze wijzen ons op het verwijzen. Ze maken een persiflage op het verwijzen, en op wat al niet? Zin en onzin, humor en meligheid zijn niet te scheiden'. Hij concludeerde: 'Beelden zonder betekenis. Sublieme onzin'. ¹⁷ Ruud Schenk, 'Met Dahn en Dokoupil onder de douche', Metropolis M 5 (juli 1984) 3, p. 53 Die lichtvoetigheid was door Dickhoff echter verzwaard met de postmoderne terminologie die sinds enige tijd in de mode was. De Afrika-schilderijen, drukke all-over composities in een moedwillig primitivistisch idioom, waren volgens hem pure simulatie: 'geen falsificaties. Ze zijn nog valser. En daarin ligt hun super-actuele kracht: de verleiding. Het is geen wereld van tekens, maar pure schijn (...) die is wat ze is: fascinatie, betovering, intensiteit'. ¹⁸ Wilfried D. Dickhoff in tent.cat. Dusch- & Afrikabilder - Dahn & Dokoupil, Groningen (Groninger Museum) 1984

Dure woorden voor pure nep, daar kwam het eigenlijk op neer. En daar moest je in Nederland niet mee aankomen. Pieter Heynen reageerde in *de Volkskrant*: 'Groningen krijgt spiegels en kralen uit Keulen' en Ed Wingen deed het in *de Telegraaf* helemaal populistisch af met de uitroep, 'Wat een kletsboek! Dahn en Dokoupil simuleren helemaal niet: ze bakken ze gewoon bruin. En het wordt nog als Groninger koek geslikt ook!' ¹⁹ Pieter Heynen, 'Humor Dahn en Dokoupil wordt vervelend', de Volkskrant 1.5.1984; Ed Wingen, 'Dahn en Dokoupil bakken ze bruin', de Telegraaf 11.5.1984

Dickhoffs inbedding van de kunst van Dahn en Dokoupil in het postmodernistische gedachtegoed zou de nodige gevolgen hebben. Eerder al had hij Dokoupil geïnterviewd voor het Duitse kunsttijdschrift *Wolkenkratzer*, waarin hij op diens werk

enkele noties van Foucault plakte: een 'theatralische Vervielfältigung des Ichs' en een 'fröhliches Plagiat'.²⁰ Wilfried D. Dickhoff in gesprek met J.G. Dokoupil, 'Das letzte Abenteuer der Menschheit', Wolkenkratzer Art Journal (nov.-dec. 1983) 7, pp. 6-10 Dokoupil zelf had in dat interview te kennen gegeven, op zoek te zijn naar de 'internationale ikoon', een beeld met net zo'n algemene impact als Michael Jacksons toenmalige wereldhit *Thriller*. Het zou, vermoedde hij, 'kitsch in het kwadraat' moeten zijn.

Toen Dokoupil in 1985 een solotentoonstelling in het Groninger Museum kreeg (het was een reizende tentoonstelling), bleek men er inmiddels in Nederland van overtuigd dat de mentaliteit die hij tentoonspreidde, toonbeeld was van de zieke postmoderne tijdgeest. Zo schreef Anna Tilroe in *de Volkskrant* dat Dokoupils extremisme een pose was: 'de kunstenaar als rebel'- maar uitsluitend binnen de kunstwereld, zonder verdere consequenties. 'De internationale ikonen die Dokoupil maakt zijn namelijk kitschbeelden, geen gewone kitsch, maar, zoals hij zelf zegt, kitsch in het kwadraat. (...) Dokoupil strijkt neer op alles wat in de kunst van belang wordt geacht, zuigt het uit en doet vervolgens met veel bravoure uit de doeken dat het sowieso al een kadaver was. Dat alles onder luid applaus van hen die toch al niet meer geloofden in het avantgardistische idealisme. (...) Kunst die aan kunst geen enkele betekenis buiten zichzelf wil verlenen wordt op deze wijze door Dokoupil ontmaskerd als een lege huls waar hij schaterlachend zijn lulligheidsprincipe bovenop zet: nep in het kwadraat'.²¹ Anna Tilroe, 'Kitsch in 't kwadraat is nep in 't kwadraat', de Volkskrant 26.4.1985 In de *HP* liet Jhim Lamoree een gelijkkluidende kritiek horen²² Jhim Lamoree, 'De slechte schilderijen van Jiri Dokoupil. Een grootmeester in uiterlijkheden', HP 13.4.1985, pp. 49-50 Dokoupil was een 'nihilistische poseur', die winkelt in het warenhuis van de moderne kunstgeschiedenis, met verve de bravouroleer speelt van '*I am the greatest!*' en 'kitsch in het kwadraat' produceert, 'een extreme overdrijving', de 'consequent volgehouden gag'.

Eenstemmig vonden Tilroe en Lamoree dat Dokoupil de graadmeter was voor de situatie van de beeldende kunst: 'Als hij één verdienste heeft dan is het dat hij het cynisme van een deel van de kunstwereld treffend gestalte geeft', schreef Tilroe, en Lamoree: 'Dokoupil thematiseert op intelligente wijze het artificiële karakter van de beeldende kunst en de nihilistische situatie waarin deze kunst zich bevindt door het spel van de *Umwertung aller Werte* met vaardigheid te spelen'.

True or false? Het *gimmick*-gehalte van Dokoupils solotentoonstelling in Groningen leek inderdaad groot. Een serie werken heette *Die verzweifelte Suche nach einem neuen Menschenbild*, een andere reeks *Die Entstehung der Scheisse*, en ook liet hij een serie *Partners* zien: badstoffen doekjes met ritsen en knopen erop genaaid, volgens een patroon waarin onmiskenbaar de vrouwelijke genitaliën te herkennen waren. Een kind kon de was doen, bij wijze van spreken.²³ De kunsthistorische was, welteverstaan. Jan van Adrichem herkende in de badstof doekjes Picabia-stijlcitaten; Picabia stond in die tijd erg in de belangstelling. (Gesprek met Van Adrichem, 21.3.2002) Maar uit het totaal van stijlen en verwijzingen sprak zo'n grote diversiteit, dat zelfs de meest welwillende criticus verzuchtte:

'Zijn vermommingen zijn amusant, maar wanneer treedt de ware Dokoupil naar voren?'²⁴

Lien Heyting, 'Brutale vermommingen van schilder Dokoupil', NRC Handelsblad 23.4.1985

Merkwaardig genoeg stonden Dokoupils eigen uitspraken haaks op het beeld dat de kritiek van hem opwierp. Tegen Arjen Kok zei hij in *Metropolis M*, 'cynisme en ironie laten mij totaal koud'.²⁵ Juist onmogelijke thema's, een 'moeder met kind' bijvoorbeeld, vormden voor hem een uitdaging om aan het triviale, inhoudsloze voorbij te komen: 'Ik probeer steeds om me zo extreem mogelijk met een idee of onderwerp te identificeren. Het betekent dat er niets tussenin staat, geen ironische afstand. En dat vind ik ongelooflijk moeilijk'. Zijn zoektocht naar 'de internationale ikoon' bleek niet zomaar - niet alléén - uit een verlangen te zijn ontstaan om de grootste eigentijdse *Pop*-held van de beeldende kunst te worden - Dokoupil liep zelfs met het plan rond om een grote 'Pop Art'-tentoonstelling te maken met echt populaire kunst, van o.a. Mel Ramos en Salvador Dalí - maar het had ook te maken met zijn achtergrond. In 1968 waren zijn ouders halsoverkop uit Tsjecho-Slowakije gevlucht, toen de Russen een einde maakten aan de Praagse Lente. Als veertienjarige kwam Dokoupil in Duitsland aan, ontheemd qua taal en cultuur en beroofd van wat tot dan toe een onbezorgde jeugd was geweest. Het tekenen werd voor hem een manier om de 'nieuwe wereld' te verkennen, om als buitenstaander een bepaalde verhouding daartoe te ontwikkelen. In die verhouding speelde de *Sehnsucht* naar zijn jeugd, naar Tsjecho-Slowakije, de 'Midden-Europese' cultuur een belangrijke rol. Dat klonk al door in het interview van Dickhoff in *Wolkenkratzer*, toen Dokoupil te kennen gaf in zijn schilderkunst op zoek te zijn naar het plezier van de eenvoud: 'der Versuch also, ganz naiv der Natur gegenüber zu treten und sie zu malen, so als gäbe es diese ganze Besetzungen nicht. Das ist ein ungeheurer Wunsch'.²⁶

Maar het was het onontkoombare *bewustzijn* van de *Besetzungen* - significante woordkeuze overigens -, dat de weg versperde naar een eenduidige inlossing van het verlangen. Het was het lot van de onvrijwillige emigrant. Hoe de twee polen van kinderlijk geluk aan gene zijde en een zeer complexe, moeilijk te begrijpen taal aan deze zijde van de grens, te verenigen? Met zijn stijlverwijzingen ondernam Dokoupil in feite semiotische verkenningstochten in de Westerse beeldsystemen;²⁷

door de taaltekens zo letterlijk mogelijk te nemen in hun emotionele implicaties - zo moest druipende verf 'huilen' betekenen en niet als charmerend middel worden ingezet, zoals de neo-expressionisten deden - wilde hij de Westerse kunst inspireren met een Midden-Europese geest. 'Ik heb vaak met de gedachte gespeeld dat het mijn biologische opdracht is om hier in het westen de ideeën uit het oosten te verspreiden. Misschien zit dat in mijn cellen, dat ik hier wat moet zeggen', vertelde hij

Zie noot 25

Arjen Kok.²⁸

The Greater Living Room Het moet voorjaar 1987 zijn geweest dat Bart van de Ven, galeriehouders van The Living Room, 's nachts een telefoontje kreeg vanuit Tenerife. Rob Scholte belde om zijn goede vriend Dokoupil bij Van de Ven te introduceren: *hij wil bij je exposeren, neem hem serieus*. De hoorn werd naar Dokoupil doorgeschoven. Maar Van de Ven zei nee. Hij had er geen zin in om loopjongen te spelen van een inmiddels internationaal aan de weg timmerende kunstenaar. De verzamelaars zouden bovendien toch eerder bij de buitenlandse galeries van de kunstenaar kopen dan bij hem. Hij hield het bij voorkeur bij zijn eigen stal van Nederlandse kunstenaars, een lesje van de galeriehouders van art & project, wat hij zich goed in de oren had geknoopt. En buiten dat, vond hij Dokoupils werk 'nogal ondiep. Zo experimenteel, te vrij, gebakken lucht; daar geef ik niks om', aldus Van de Ven, die daarmee verwoordde wat een deel van de Nederlandse kunstwereld toen over de kunstenaar dacht.²⁹ Gesprek met Bart van de Ven, 7.4.2002 Gekwetst vond Dokoupil een andere expositiemogelijkheid: Galerie Swart.³⁰ Ook Riekje Swart herinnerde zich dat Dokoupil eerst had geopteerd voor de Living Room en zich beledigd voelde over de afwijzing (telefoongesprek met Riekje Swart, 3.4.2002). Swart maakte Maar hoe was Dokoupil eigenlijk met Scholte, *and for that matter*, The Living Room, een eerste solotentoonstelling met zijn tekeningen, voorjaar 1987 in aanraking gekomen? Terug naar 1984.

Dat jaar nam Van de Ven het initiatief om met zijn kunstenaars een tentoonstelling te organiseren in de alternatieve kunstenaarsruimte Im Klapperhof in Keulen. De leegstaande panden van het oude fabrieksterrein waren door kunstenaars in gebruik genomen - ook Dahn en Dokoupil hadden er toen hun ateliers - en de alternatieve galerie die eraan verbonden was, werd een centrum van de nieuwe jonge kunst.

Stufen der Anregung heette de Living Room-presentatie mei 1984, *eine Selektion von aktuelle Kunst aus Holland*. De tentoonstelling kreeg weinig bezoekers maar was daarom niet minder succesvol. Vanuit Nederland werd alles goed gevolgd. Bert Jansen ging kijken en schreef in *Metropolis M* dat de 'honger naar beelden', het neo-expressionistische wilde geschilder, over was. De Nederlanders lieten eerder een nieuwe soberheid zien in klare vormen.³¹ De exposanten waren Martin van Vreden, Frank van den Broeck, Rob Scholte, Peer Veneman en Harald Vlugt en Aldert Mantje die als duo opereerden. Bert Jansen, 'Stufen der Anregung', Metropolis M 5 (juli-augustus 1984) 3, pp. 46-47 Rob Scholte exposeerde er vijf *cool* uitzieende schilderijen, onder andere *Bespotting door twee potten* (1983) en *Nachtlicht* (1984).

Thuis bij Scholte ging de telefoon, zo herinnert Diana Stigter zich, Scholte's toenmalige vriendin. Dokoupil had alle vijf werken gekocht en of Scholte maar naar Keulen wou komen om het geld cash in ontvangst te nemen.³² Gesprek met Diana Stigter, 11.4.200 Een nieuwe vriendschap was geboren.

Waarom Dokoupil het werk van Scholte had gekocht, legde hij wat later aan Arjen Kok uit.³³ Voorjaar 1985, zie noot 25 Bij Scholte herkende hij de intelligentie van de kunstenaar om precies te weten wat er gaande is in de beeldende kunst en daar tegenover een positie in te

nemen, 'dat was een belangrijk moment voor me toen ik dat zag'. Scholte's onpersoonlijke, anti-expressionistische stijl ging bovendien gepaard aan beeldvondsten die hem zeer aanspraken. Zozeer zelfs, dat het hem inspireerde tot nieuw werk: 'Dat schilderij van Rob Scholte van Philips, 'Nachtlicht', dat heeft mij er min of meer toe gebracht en ook wel beïnvloed om een Pop Art tentoonstelling te maken met beelden van BASF, Nivea, enzovoorts. De tentoonstelling heeft de titel 'Corporations and Products' (...)'.

Inderdaad zou op 26 april 1984 Dokoupils solo-tentoonstelling onder die naam bij Galerie Paul Maenz in Keulen opengaan. De lichtvoetige keramische beeldjes van merknamen werden in Nederland met scepsis ontvangen. 'Rond elke nieuwe reeks werken die de kunstenaar uitbrengt hangt de overspannen vraag als gevolg van een zorgvuldig geplande schaarste. (...) Dokoupil is zich zeer wel bewust dat de muze veil is en dat de kunstenaar meespeelt in het spel van de kunsthandel, die - zoals bekend - niet alleen een artistieke politiek voert, maar ook een marktpolitiek. (...) Op de opening van 'Corporations & Products' was ruim dwiekwart van de werken verkocht. Het logo dat er nog aan ontbrak was dus DOKOUPIL GmbH', schreef Martijn van Nieuwenhuyzen.³⁴ Zelfs door Nederlandse vrienden van het eerste uur werd Dokoupil dus inmiddels, in het licht van de postmoderne hype en de *booming business*, argwanend gade geslagen. Het levensgrote OMO-beeld dat Dokoupil ter gelegenheid van *Sonsbeek 86* liet maken, werd dan ook afgedaan als postmoderne grappenmakerij.

Voor Scholte verliep de associatie met Dokoupil ondertussen voorspoedig. Mede dankzij Dokoupil werd hij opgenomen in de stal van Paul Maenz en ook stelde Dokoupil hem voor aan de verzamelaar Ranbir Singh, die bezig was een belangrijke collectie van eigentijdse kunst aan te leggen. Er lag voor Scholte een internationale carrière in het verschiet. Ook Martin van Vreden had baat bij het nieuwe contact. Op Tenerife, een van Dokoupils verblijfplaatsen, had Dokoupil een lokale galeriehouder weten op te jatten om zijn internationale vriendenclub te exposeren. Van Vreden was een van de exposanten.³⁵ In de jaren tachtig verwierf Galeria Leyendecker in Santa Cruz de Tenerife een zekere, geleidelijk niet onbesproken naam.

Het hoogtepunt in de alliantie Dokoupil-Scholte vormde hun gezamenlijke kunstproject bij de tentoonstelling *Century 87*. De expositie speelde zich op speciale locaties in Amsterdam af en Scholte en Dokoupil hadden wel een heel bekende-onbekende uitgekozen: een bordeel op de Wallen. Met hun stoffering en opschriften hadden ze er een postmodern spiegelkabinet van gemaakt, getiteld *La Vie en Rose*. Een jaar

³⁴ Martijn van Nieuwenhuyzen, 'De muze is veil', *Metropolis M* 6 (juli-aug.1985) 3, p. 53

³⁵ Gesprek met Martin van Vreden, 8.3.2002

De tentoonstelling had de filosofie van Lyotard als uitgangspunt. Arie Graafland schreef nogal zurig in de catalogus: 'In Dokoupils produktie ontbreekt later zou Dokoupil voor een laatste keer zijn commentaar leveren op het postmoderne, door voor de tentoonstelling *Het postmoderne aan kinderen verklaard* in het essant voor de kunstcritiek die op haar beurt de onmiskenbaar seksuele betekenis van de neus kan gaan uitleggen'. Wat hij in een noot vervolgens zelf Bonnefantenmuseum te Maastricht de postmoderne filosoof Lyotard letterlijk (bij) deed; tent.cat. Het postmoderne aan kinderen verklaard, Maastricht (Bonnefantenmuseum)/Antwerpen (Museum van de neus te nemen in de vorm van een kristalglazen reconstructie. ³⁶

Hedendaagse Kunst) 1988, p.50 en noot 6, p. 53

Tot in 1989 zouden Scholte en Dokoupil contact met elkaar blijven houden

In 1987 logeerden Scholte en Diana Stigter

- Scholte was meerdere malen te gast bij Dokoupil op Tenerife en Ibiza, een keer een klein half jaar in een huisje van Dokoupil ³⁷ op Tenerife, waar Scholte werkte aan een tentoonstelling die dat jaar bij Galeria Leyendecker werd zelfs een aantal maanden -, maar al in de loop van 1988 begon Dokoupils fascinatie gehouden. Bij die gelegenheid kocht Dokoupil zeker nog drie schilderijen van Scholte (Fata morgana, Het geheim van de dichter (Dal*) en Carnaval, meer naar een andere Nederlandse vriend uit te gaan, de schilder Peter Klashorst. alle 1987). Zie tent.cat. Rob Scholte, How to Star, Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) z.j. (1988), hoofdstuk 'Tenerife', pp. 105-107

After Nature Groot was de verbazing, toen Dokoupil in 1989 bij Riekje Swart naturalistische tekeningen liet zien. Rob Malasch vond het in *Het Parool* een 'terugkeer naar het verplichte academie-uurtje: schilderen en/of tekenen naar de Natuur'. ³⁸

Rob Malasch, 'Op zoek naar dingen die een lijn kwaliteit geven', *Het Parool* 13.5.1989, p. 4

Was dit de nieuwste marketingstrategie van de kunstenaar? Geen onzinnige vraag, gezien het feit dat de *booming art market* in één klap ingestort was. Het leek voor een kunstenaar die zo goed zijn voelsprieten uitstak naar wat er gaande was, haast logisch om 'in alle bescheidenheid' *terug naar de natuur* te gaan en daarmee toch weer een vlucht naar voren te maken.

Maar hoe het ook zij, Dokoupil ontkende dat er sprake was van doortrapte opzet. Tegen Pamela Koevoets in de *HP* zei hij, dat hij in het tekenen en schilderen naar de natuur een nieuwe uitdaging gevonden had, want daarbij ging het om de aan- ³⁹
Pamela Koevoets, 'Tegen de ironie. In gesprek met Jiri Georg Dokoupil de koptoer van het nieuw-oude schilderen', *HP* 2.12.1989, pp. 72-75

Als men hem op zijn woord had geloofd, had iemand misschien wel de vraag gesteld waaróm hij eigenlijk een nieuwe uitdaging had gezocht. Dokoupil was echter al zo vaak van stijl en aanpak gewisseld dat men er waarschijnlijk toch vanuit ging dat dit weer zijn nieuwste, tijdelijke bevlieging was. Maar er zat wel degelijk meer achter. Aan Francesco Rivas, die eind 1988 drie dagen met hem optrok, vertelde Dokoupil, dat hij die zomer in een artistieke crisis was beland. 'Ik kon natuurlijk oneindig doorgaan met het maken van nieuwe series van 'artistieke objecten' maar daar zag ik de zin niet van in. (...) Waar ik me op dat moment mee geconfronteerd zag was dat het overgrote deel van de beelden die me interesseren, de beelden waar ik werkelijk van hou, dat ik die alleen in schilderkunst kan formuleren, dat wil zeggen, ⁴⁰
Francesco Rivas, 'Climbing the stairway once more (Three days with Jiri G. Dokoupil)', tent.cat. Jiri Georg Dokoupil, Madrid (Fundación Caja de Pensiones) 1989, pp. 15-23; ze zijn *schilderkunst*. Dat is iets wat ik daarvoor weigerde toe te geven. Kort gezegd, ik kwam dus tot de conclusie dat ik, boven alles, een schilder ben'. ⁴⁰ Daarvóór werkte hij met zijn hoofd, maar het schilderen 'geeft me de mogelijkheid niet alleen met m'n kop maar ook met mijn hart, m'n maag, m'n ballen te werken ... met m'n hele

lichaam. En wat mijn lichaam me nu vraagt is te schilderen gebaseerd op de natuur, te schilderen met modellen...'

Zomer 1988 was dus de doorbraak gekomen. Die zomer logeerde Peter Klashorst bij Dokoupil op Tenerife en toen Klashorst een half jaar later in het nieuws kwam met zijn *After nature*-schilderijen, vertelde hij de *HP* precies, hoe het was gegaan: 'Van de zomer is het gebeurd. Ik zat met collega Dokoupil in Tenerife te wachten tot Rob Scholte zou arriveren en toen die niet kwam, zijn we op een avond elkaars koppen maar gaan tekenen. We zijn toen zó op een trip geraakt, we zijn toen zó gegrepen door de kunst van het waarnemen, van het kijken naar dingen, dat we G.J.J. Dröge, 'Peter Klashorst', kunsttribiek HP 18.2.1989, p. 27. Dokoupil bevestigde dit verhaal (telefoongesprek 16.4.2002) sindsdien alleen nog maar appels, vazen en naakten schilderen'.⁴¹ Een bevrijdende ontdekking: in één klap waren ze tot het inzicht gekomen hoe ze aan de fuik van het postmodernisme konden ontsnappen. (Die neus van Lyotard was dus ook een eindpunt geweest.) Want zowel Dokoupil als Klashorst hadden inmiddels meer dan genoeg van 'de hun almaar belachelijker toeschijnende strijd rondom het originele idee, het unieke en het copyright daarop' en 'het verschijnsel dat het kunstwerk Zo tekende Wim de Jong uit Klashorsts mond op, 'De kunst moet weer naar buiten. Klas, Hall, Dom en de gebroeders Donkers willen hoe langer hoe meer ter illustratie van de briljante kunstkritiek fungeerde'.⁴²

In Nederland enthousiasmeerde Klashorst een aantal kunstbroeders, onder wie Bart Domburg, met wie hij de groep *After Nature* formeerde. Ze schilderden modellen en stillevens op hun gezamenlijke atelier en regelmatig gingen ze naar Ruigoord onder de rook van Amsterdam, om buiten te schilderen. Najaar 1989 werd *After Nature* Rob Jurka, Hans Gieles en Torch, Amsterdam, 9.9-15.10.1989 grootscheeps gelanceerd in drie galleries.⁴³

Roet Dokoupil kwam weliswaar af en toe langs bij de *After Nature*-boys en schilderde dan mee,⁴⁴ Paul Steenhuis, 'De nieuwe Romantici', Vrij Nederland 2.9.1989, pp. 21-25 maar hij zou nooit samen met hun tentoonstellen. Ook niet, toen hij in 1990 de gelegenheid kreeg om zelf als gastcurator in het Rotterdamse kunstcentrum Witte de With een tentoonstelling samen te stellen. Die expositie kreeg de titel *Die zehn Künstler an die ich am 3. Mai 1990 um 19.00 Uhr gedacht habe* en dat bleek een internationaal gevarieerd gezelschap van vooral naturalistisch schilderende kunstenaars te zijn, onder andere Roberto Cabot, Robert Greene en Stepanek & Maslin.⁴⁵ En verder David Deutsch, Otto Mühl, Andres Serrano, Joan Nelson, Antonin Strizek en Victor Pivovarov. Had hij simpelweg niet aan Klashorst en de zijnen gedacht?

De tentoonstelling vond van 13.10 tot 25.11.1990 in Witte de With plaats In de catalogus gaf Dokoupil een statement over zijn keuze van kunstenaars af: 'De hier bijeengebrachte werken houden me bezig. Sommige hebben me slapeloze nachten bezorgd. Op een paar ben ik jaloers, omdat ik die zelf niet heb gemaakt'. Dat gold blijkbaar niet voor het werk van de *After Nature*-leden; het resultaat was op den duur toch niet boeiend genoeg. In aanvang had Dokoupil het tekenen en

schilderen naar de natuur toegejuicht, 'liever een hulpeloos dom academisme dan het overheersende conceptuele academisme van de moderne kunst', vond hij.⁴⁶

Dokoupil, telefoongesprek 16.4.2002

Maar zelf had hij alweer een paar volgende stappen gezet, doordat hij vrijwel meteen op een probleem was gestuit dat getackled diende te worden: het *impressionisme*. Eind 1988 had hij daar het volgende over gezegd: 'Het impressionisme was de laatste authentieke schilderkunst die op de natuur gebaseerd was. (...) De impressionisten ontwikkelden een precies *standpunt*, een *afstand* die in overeenstemming was met hun intenties. (...) Hun stijl was krachtig, maar uiteindelijk wordt stijl een ziekte. Het probleem waar ik nu tegenover sta is om het eigentijdse gezichtspunt ten aanzien van de natuur te definiëren. Is het tegenwoordig nog steeds mogelijk om iets interessants te doen dat uit de directe observatie van een plant of fruitschaal gehaald is? Ik denk het wel, maar de natuur is zo complex, zo veranderlijk, de hoeveelheid informatie die we tegenwoordig tot onze beschikking hebben is zo groot dat, als het je uiteindelijk lukt om je te bevrijden van al je vooroordelen en je in de marge van de Kunst-geschiedenis situeert en daar middenin staat, alléén - dan voel je je impotent, een diertje, verdwaald ... Alles verandert van moment tot moment en het ideaal is, denk ik, om elk moment op een andere manier te kunnen schilderen. Het punt van belang is om een eigentijdse formule te vinden die dient als synthese, die je de mogelijkheid biedt om naar een model toe te werken om iets anders te ontwikkelen. Dat is wat ik probeer te doen ...'⁴⁷

Opgetekend door Rivas, zie noot 40

Een paar maanden later vond Dokoupil zijn antwoord. De schilder Roberto Cabot, met wie hij sinds een tijdje optrok, liet hem op een goede avond - ze zaten in Dokoupils Madrileense huis, waar Cabot ook een ateliertje had - zien waar hij mee bezig was: hij had bij wijze van grondering een doekje met een kaars beroet. Dat was een renaissance-techniek om meer eenheid in de kleurenwerking van de olieverflaag te bereiken. Maar Dokoupil luisterde al niet meer - hij ging naar zijn atelier, hing een doek boven zijn hoofd aan het plafond, klom met een brandende kaars op een keukentrap en begon aan zijn eerste roetschilderij.⁴⁸

Dokoupil, 'Klassische Kerzenbilder', tent.cat. Jiri Georg Dokoupil, Blick ins 21. Jahrhundert.

Hannover (Kestner Gesellschaft) 2002

Sporen van het efemere In zijn vroegere werk had Dokoupil telkens een stijl, een thema, een beeldtaal *letterlijk* genomen. En ook nu was het hem weer gelukt om het impressionisme, het schilderen van het licht, als materie daadwerkelijk in de vingers te krijgen. Via de overheadprojector projecteerde hij een foto op het doek, 'modern' licht, en dat legde hij vast door middel van ouderwets licht, de kaars, in 'schaduw', licht-afval, roet. 'Eine wunderbare Technik', verklaarde hij aan Paul Maenz, 'Sie

erlaubt sogar noch im kleinsten Detail eine ungeheure Perfektion. Wie der Russ
sich 'abdruckt' - das ist wie ein Stück Natur'.⁴⁹

Die uitvinding zou niet Dokoupils laatste Eureka-moment zijn. In de eerste helft van de jaren negentig vond hij nog meer nieuwe technieken uit waarmee hij de werkelijkheid zo dicht mogelijk op de huid zat, want daar was het hem om te doen. Hij drukte vruchten in hun eigen sap af, babykleertjes in moedermelk en alledaagse voorwerpen in water. Door het linnen aan de onderkant met een kookplaatje te verhitten, ontstonden verkleuringen en werden de afdrukken zichtbaar.

Autobanden werden in de verf gedompeld en in eerste instantie over het doek gerold maar al gauw erop geslingerd; zijn eerste echt 'therapeutische' schilderijen, vond hij zelf, want voor het eerst liet hij het beeld aan het toeval over: 'Sie zwingen mich, Dinge zu akzeptieren, die ich nicht kenne. Ich werfe den Reifen auf die Leinwand und warte auf eine Konstellation, die ich nicht nicht kenne'.⁵⁰ Dokoupil zou nog verder experimenteren met het toeval en het vluchtige: door bellen te blazen. Kleine belletjes en reusachtige zeepbellen met pigment zeilden op het linnen neer om pigmentsporen achter te laten; schijnbaar simpel maar een lastige schildertechniek, die Dokoupil steeds beter meester werd en steeds verder verfijnde. De recente pigmentschilderijen, in 1999 begonnen, vormen een groot contrast met het zeepbellenwerk; ze ontstaan uit vooral véél lichamelijk werk. Na de eerste schilderkunstige opzet worden de doeken flink met water bespat, met hun beeldkant naar beneden over de vloer gewreven en met stokken, verkrabbers en beitels te lijf gegaan. Bloemen, stierenvechtersarena's en schedels, opdoemend uit een zwaar materiële, doorwerkte en gehavende verfhuide, zo mooi dat het bijna pijn doet aan je ogen. *Kitsch in het kwadraat* - het is Dokoupil dan toch gelukt. 'Ik wil een gevoel van rijkdom aangaande het leven overbrengen', had hij eerder gezegd.⁵¹

De bel is rond Dokoupils nieuwe wolken dreven in de jaren negentig grotendeels aan Nederland voorbij. Hier was de lucht inmiddels bezwangerd geraakt door een stevig wolkenpak, waaruit nieuwe engelen kwamen neerdalen. Ze zouden tot een heel leger aanzwellen van internationale video- en performance-, *airport* kunstenaars. Net toen Dokoupil voor zichzelf moest erkennen dat hij een schilder was, raakte de schilderkunst, dat trage, aards materiële medium, uit.

Wel had Dokoupil begin jaren negentig nog hier en daar een tentoonstelling in Nederland, maar de reactie was tamelijk lauw, alsof de fut, de wezenlijke interesse van critici en publiek weg was. Janneke Wesseling vond dat Dokoupils keuze voor de

Witte de With-groepstentoonstelling 'de bedompte atmosfeer van een burgerlijke, zelfgenoegzame binnenkamercultuur' ademde. Alleen Pietje Tegenbosch, die de kunstenaar persoonlijk kende, vond de expositie 'een ode aan het gevoel'.⁵²

Janneke Wesseling, 'De wetten van ui en ananas. Jiri Dokoupil toont vijf jonge landschapsschilders', NRC Handelsblad 26.10.1990

[[fout in de titel: er waren tien exposanten]; Pietje Tegenbosch, 'Jiri Dokoupil brengt een ode aan het gevoel', de Volkskrant 19.10.1990

Riekje Swart bezorgde Dokoupil in 1991 een tekeningententoonstelling bij het Van Goghmuseum en zelf exposeerde ze zijn werk dat jaar ook in haar galerie.

Renée Steenbergen nam het in het *Van Gogh Bulletin* voor hem op: 'Zijn naakten zijn veel bekritiseerd om hun 'reactionaire' karakter: er schijnt tegenwoordig niets zo schokkend te zijn als échte kunst te maken'.⁵³

Renée Steenbergen, 'Jiri Georg Dokoupil. Een keuze uit zijn naaktstudies', Van Gogh Bulletin (1991) 3

Maar met zo'n verdediging kon je de oorlog niet winnen, dat was wel duidelijk. 'Zijn de naakten van Dokoupil die Matisse imiteert net zo opwindend als de naakten van Matisse zelf?', pareerde Din Pieters in de *NRC*. 'Ik vind van niet. (...) [Hij] slaagt er niet in om datzelfde gevoel van 'luxe, calme et volupté' (...) op de toeschouwer over te brengen'.⁵⁴

Din Pieters, 'Zijn geïmiteerde naakten opwindend. De keuze van Riekje Swart: Dokoupil en Van den Toorn in het Van Goghmuseum', NRC Handelsblad 27.9.1991

De tekeningen, modelstudies deels naar grote meesters als Renoir en Matisse, waren weinig spectaculair. Dat ze van de hand van Dokoupil waren, de grote beeldstrategie van het postmoderne decennium, was dan wel het spectaculairst maar ook teleurstellend. De toekomst was niet aan het *after nature* schilderen. De jaren negentig zagen een terugkeer naar de kunst van de jaren zeventig, conceptualisme, performance en video, de kunstvormen die Haks tien jaar daarvoor juist zo de keel uithingen.

Dokoupils werk zou begin jaren negentig nog maar sporadisch in Nederland getoond worden. Riekje Swart stopte er na de presentaties in 1991 mee. De tentoonstelling in 1992 van autobandenschilderijen bij Galerie Aschenbach was een incident, dat nauwelijks werd opgemerkt. Wat ook meespeelde, was dat Dokoupils werk ondertussen te duur was geworden voor de Nederlandse markt. Het was, zoals Swart zei, eigenlijk zinloos om hem in Nederland te vertegenwoordigen, want echt geïnteresseerde kopers gingen toch naar zijn buitenlandse galleries, die eerste keus hadden.

Zo verdween Dokoupil na 1994 uit het Nederlandse verschiep. Men begon hem te vergeten. En zo kon men anno nu in Nederland denken dat Dokoupil in het niets was opgelost, zoals men ook het felle postmodernisme-debat van de jaren tachtig vergat. Dat Dokoupil, die toen wel voor de kampioen van de postmoderne kunst werd gehouden, zich in die tijd al heftig afzette tegen de ironie en de fake, klinkt in het licht van zijn verdere ontwikkeling misschien eindelijk geloofwaardig. 'Ik geloof, de kunst, dat is het laatste avontuur van de mensheid', had hij in 1983 verklaard.⁵⁵

Wolkenkratzer, zie noot 20. Een jaar eerder had Gerhard Richter in de Documenta-catalogus

als statement laten opnemen: 'Kunst is die höchste

Form von Hoffnung', tent.cat. Documenta 7, deel 1, Kassel 1982, p. 85



Schilderen met zeepbellen, Praag, feb. 2002, foto Marja Bosma
Painting with soap bubbles, Prague, Feb. 2002, photo Marja Bosma

Every Cloud is a Way
Dokoupil and the Dutch weather, 1981 to the present
marja Bosma

Platform Holland The *Mülheimer Freiheit* exhibition opened in the Groninger Museum in late February 1981. It was the first museum presentation of the work of a group of young German artists who had met up in a studio building on the Mülheimer Freiheit, a street on Cologne's outskirts.¹ The artists comprising the Mülheimer Freiheit were H.P. Adamski, Peter Bommels, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Gerard Kever and Gerhard Naschberger. The data pertaining to Dokoupil's exhibitions a year earlier by the Cologne gallery owner Paul Maenz and he took Frans Haks in the Netherlands are listed at the back of this catalogue. I would like to thank Martin van Vreden, Jan van Adrichem, Martijn van Nieuwenhuysen, to visit them in their studios. Haks, appointed director of the Groninger Museum Frans Haks, Riekje Swart, Bart van de Ven, Diana Stigter, Han Schuil and Bart Domburg for the information and feedback a few years earlier, was searching for new directions in art. Not just because he was fed up with the art of the 1970s – serial conceptual art and performances which he had come to find 'deadly boring'² Conversation with Frans Haks, 3.4.2002 – but also because he wanted to rejuvenate his museum. In the late 1970s he'd been alert to changing trends but hadn't managed to catch onto them in time: the art of the *Young Italians* had narrowly eluded his grasp.³ Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente: they were all afforded presentations in the Stedelijk Museum of modern art in Amsterdam Consequently he'd asked Maenz, in whose sensibility he trusted, if there was anything new happening in Germany. So it was that the Cologne group came to be exhibited in what was intended as the first in a series of exhibitions showcasing the *New German Art* – for in Hamburg and Berlin there were also interesting developments afoot.

The exhibition was an immediate success; it was as if everyone – but particularly the up and coming generation of Dutch artists – couldn't wait to stick the boot into the shibboleths of art. That artists were *painting* again was the most astounding thing of all and therefore one in the eye for the establishment, for hadn't painting been put to one side as outmoded, dull and stuffy? Frans Haks, and many more with him, was actually aghast that painting had been revived; he thought it 'neo-reactionary'. But at the same time Haks saw it as reprimanding his own assumptions and as a challenge to overcome his own aversion. The painting of the Mülheimer Freiheit artists was indeed a reaction: 'One should realize: the original spirit of the 'Mülheimer Freiheit' was made up of absurd projects. And one of the most absurd that came up was, to become a painter, to paint pictures....' Dokoupil was to explain later.⁴ Jiri Georg Dokoupil im Gespräch mit Paul Maenz, Cologne 1993, p.39 As such it was a *kick*, a naughty boy's dream, to do something that was impossible and impermissible. It was precisely this element that appealed to the young Dutch avant garde – the do-it-yourself generation who squatted buildings and did them up as alternative art spaces, who made their own music according to the precepts of Punk (anyone can play who can hold a guitar) and who made paintings with paint bought at the high street store Hema as the quickest way to empower the imagination.

If the Groninger Museum exhibition wasn't an eye-opener for the 'Hollandse Nieuwe' (as René Daniëls named the rising generation), it was certainly a confirmation of their own potential. Jan van Adrichem still remembers how strongly it spoke to

him: this was his own generation manifesting itself in this unbelievably raw and vital fashion.⁵ Conversation with Jan van Adrichem, 21.3.2002 With gallerist Riekje Swart he made scouting expeditions to Germany every two to three weeks. Swart was to show the Mülheimer Freiheit once more with an exhibition of drawings in April-May 1982. Jan van Adrichem, "Macht is met bepaalde kleuren verbonden" ("Power is bound up with certain colours"), interview with Georg Dokoupil and Walter Dahn, Museumjournaal 27 (1982)1, pp.1-4. To mark the exhibition Van Adrichem took that opportunity to interview Dahn and Dokoupil, the two artists whom he considered the most important of the group.⁶ Van Adrichem was himself interviewed about the Mülheimer Freiheit in the Het Zout in de Pap radio programme aired by the Dutch broadcaster Vara (1982) Various young artists even made a sort of pilgrimage to Cologne – including Han Schuil and a pair of fellow students from Ateliers 63 who spent a long time staring respectfully at the gable of the Mülheimer Freiheit building but didn't dare ring the bell.⁷ Anecdote related by Han Schuil, 13.4.2002

It was certainly raw and vital. But the Groninger Museum exhibition also marked the first step towards institutionalisation and so – things went very quickly at first – the beginning of the end of the group. Haks had done his best to exhibit the group in a manner worthy of the museum – that is to say, he'd framed all the loose canvases he'd been given with the instruction to *just stick them on the wall with pushpins* in order to avoid mounting an exhibition that was too *wild*.

The launch By the beginning of 1982 the Mülheimer Freiheit had disbanded. The exercise in developing things together had been successful, so successful in fact that the artists could now stand alone and wanted serious consideration in their own right.⁸ At the 10 Junge Künstler aus Deutschland exhibition in Museum Folkwang in Essen (5.2–21.3.1982) the exhibitors were awarded exhibition spaces in alphabetical order, to the artists' great satisfaction Interestingly, Dahn and Dokoupil did continue working together. It wasn't just a collaboration: they really painted together, it wasn't a question of a sum of actions and interventions taken in turn, but of an intensive exchange, a constant process of reacting and reflecting upon each other. Consequently they talked about the existence of a 'third person' during the process of painting. In January-February 1982 Dahn and Dokoupil held an exhibition titled *Ein Pinsel* (One Brush) at the 't Venster gallery in Rotterdam. Paul Donker Duyvis interviewed them for *Metropolis M* magazine.⁹ Paul Donker Duyvis, "Hier in Holland geht es besser?" ('It is better here in Holland?') Metropolis M 3 (March 1982) 3, pp.48-58 According to Dahn and Dokoupil, the strength and purpose of collaboration lay in the fact that they thereby discovered new images, not simply amalgams or borrowings. First they made sketches, discussed them and crossed out a lot in them: reduction generated the intensity. Dahn's role was mainly that of the spontaneous, chaotic painting animal, and Dokoupil's that of the critically observing spirit.

At the 't Venster exhibition they restricted themselves to showing work made in a single style. This was a new strategy because Dokoupil in particular had observed that the art market couldn't cope with his stylistic variety. Dokoupil defined the style

exhibited at 't Venster as 'Central-European', a style he defined as being distinguished by simplicity and clarity, with no tricks, things just in their place, this here and that there. The aim was to create paintings that had *the intensity of religious images*, Dokoupil then maintained – and after so many years it sounds as if one is witnessing the birth of his personal aesthetic program, for they are notions that he was to express repeatedly down the years.¹⁰

In the meantime the Netherlands, the European art market in general, had been swamped with neo-expressionist paintings. In London the tone was set by the much discussed exhibition, *A New Spirit in Painting* (1981) which was followed by the equally successful *Zeitgeist* exhibition in Berlin (1982). German author Wolfgang Max Faust's paperback, *Hunger nach Bildern, deutsche malerei der gegenwart* (1982) had become the Bible of neo-expressionism and the Mülheimer Freiheit artists were prominently featured.

But when asked by Jan van Adrichem in 1982 what he thought of neo-expressionism, Dokoupil's answer was waspish: 'Yes, everywhere you read the opinions of journalists and critics who have no idea what is involved. How often have you read things like: This is a brush stroke, here the paint is mixed together: those are the emotions! People who say that sort of thing are total imbeciles.' To which Dahn added: 'Dokoupil actually has a very detached and cool approach to his work, if his work looks expressive then that is the conscious intention.'¹¹

Van Adrichem, see note 6

The die was cast in 1982. The galleries of Swart and Helen van der Meij competed for the young German artists. In December that year Dokoupil was given his first solo exhibition at Helen van der Meij's. Paul Groot, chief editor of the *Museumjournal* and art critic for national daily *NRC Handelsblad* gave it a good review, after earlier having remarked that the work of Dahn and Dokoupil was a good deal more intelligent than that of their Berlin contemporaries Salome, Castelli, Fetting and Middendorf. The latter he labeled 'picture purveyors to the frustrated bourgeoisie' with their work of 'sweaty eroticism'.¹² Dokoupil, on the other hand, he regarded as possessing a self-conscious, detached temperament, a 'chameleon personality' who appropriated and reinterpreted the discoveries and styles of others; he was in fact a strongly conceptual painter who used the Mülheimer Freiheit group to 'hide behind an emotional expressive mask in order to keep his much more theoretical nature out of the firing line for the time being'.¹³

Paul Groot, 't Venster/Swart', review in the Galerie column of NRC Handelsblad 26.1.1982

Paul Groot, 'Jiri Georg Dokoupil',

Galerie column of NRC Handelsblad 7.1.1983

Although well meant, Groot's words betrayed a note of suspicion; the first alarm bells had begun to ring. Was Dokoupil, as Groot suggested, a *master plotter* who

exploited his fellow artists and had rather used his companion, Walter Dahn 'as executor of an underhand plan'? ¹⁴ Groot, see previous note Philip Peters was already suspicious of the hype surrounding Dokoupil: 'There is no question of a coherent whole within which any quotes can be placed within their logical context. Consequently I would advise against going overboard in promoting Dokoupil (...) as 'the best' or something in that vein in order to be proven right by history in a verity of my own making.' 'That's a warning,' he added, wagging a cautionary finger at 'the real seats of power in art' (he was Philip Peters, 'Niet verder dan Amsterdam om Dokoupil te zien', ('No further than Amsterdam to see Dokoupil'), Kunstbeeld 7 (December 1982) 3, p.59 referring to the museums): 'We're watching out.' ¹⁵

Lying in wait Dokoupil told Donker Duyvis that it was all about 'making extreme pictures': 'Extreme painting. Once you open yourself up, things cannot be easily evaded.' ¹⁶ See note 9 In the catalogue of the *Dusch- & Afrikabilder* exhibition of joint work by Dahn and Dokoupil held in spring 1984 at the Groninger Museum, the German critic Wilfried D. Dickhoff gave this a post-modern twist. Particularly in the shower-paintings, which in the first place poked fun at the Berlin neo-expressionist Rainer Fetting Dahn and Dokoupil gave themselves free rein in a light-hearted play of intertextuality. Ruud Schenk had found it good fun: 'They refer us to the referential. They make a caricature of reference and of heaven knows what else. Sense and nonsense, humour and banality are inseparable.' He concluded; 'images without meaning. Sublime nonsense.' ¹⁷ Ruud Schenk, 'Met Dahn en Dokoupil onder de douche' ('In the shower with Dahn and Dokoupil'), Metropolis M 5 (July 1984) 3, p.53 However Dickhoff weighed down this lightness of touch with the terminology of postmodernism which had been in vogue for some time. The Afrika-paintings, hectic all-over compositions in a wantonly primitivistic idiom, were, he said, pure simulacra: 'not falsifications. They are even falsier. And in this lies their super-topical power: the seduction. It is not a world of signs, but pure pretence (...) that is what it is: fascination, enchantment, intensity.' ¹⁸ Wilfried D. Dickhoff in the exhibition catalogue *Dusch- & Afrikabilder - Dahn & Dokoupil*, Groningen (Groninger Museum) 1984

Pompous words for total sham — that's what it amounted to. And that's not something to which the Dutch take kindly. In national daily the *Volkskrant*, Pieter Heynen responded: 'Groningen has brought mirrors and beads from Cologne,' and in the *Telegraaf*, Ed Wingen adopted a more populist tone with the cry, 'What twaddle! Pieter Heynen, 'Humor Dahn en Dokoupil wordt vervelend', ('Dahn and Dokoupil's humour starts to grate') de Volkskrant 1.5.1984; Dahn and Dokoupil aren't simulating, they're just taking us for a ride. And there's no shortage of those willing to be taken!' ¹⁹ Ed Wingen, 'Dahn en Dokoupil bakken ze bruin', ('Dahn and Dokoupil lay it on thick') de Telegraaf 11.5.1984 Dickhoff's embedding of Dahn and Dokoupil's art in the postmodernist paradigm was to have far-reaching consequences. Earlier Dickhoff had interviewed Dokoupil for the German art magazine *Wolkenkratzer*, in which he had attached to his work several notions from Foucault — describing it as a 'theatrical multiplication of the self' and

a 'joyful plagiarism'.²⁰ In that interview Dokoupil himself revealed that he was searching for the 'international icon', an image with the same universal appeal as Michael Jackson's world hit of the time, *Thriller*. It would, he suggested, be 'consummate kitsch'.

By the time Dokoupil mounted a solo exhibition in the Groninger Museum in 1985 (it was a travelling exhibition), Dutch critics were of the opinion that the mentality he displayed epitomized the sickness of the postmodernist spirit. Thus, Anna Tilroe wrote in the *Volkskrant* that Dokoupil's extremism was a pose: 'the artist as rebel' – but exclusively within the art world, without further consequences. 'The international icons Dokoupil makes are in fact kitsch images, not ordinary kitsch, but, as he says, consummate kitsch. (...) Dokoupil strikes down everything considered important in art, sucks it up and with much bravura, shows that it was just a cadaver all the time. All this to the accompaniment of loud applause from those who had already abandoned their belief in the idealism of the avant garde. (...) Art which will ascribe to art no single reference beyond itself is in this way unmasked and exposed as an empty husk over which, roaring with laughter, he sets his principle of crudeness: the consummate sham.'²¹

In *HP* magazine, Jhim Lamoree sounded a similar note of criticism.²² Dokoupil was a 'nihilistic poseur,' who shopped around in the warehouse of modern art history, relishing his bravura role of '*I am the greatest!*' and produced 'consummate kitsch', 'an extreme exaggeration', a 'consistently maintained running gag'. Tilroe and Lamoree both agreed that Dokoupil was a barometer for the condition of modern art: 'If he serves any purpose it is in the striking way that he gives form to the cynicism that characterizes parts of the art world', writes Tilroe, and Lamoree: 'Dokoupil thematises in an intelligent fashion the artificial character of visual art and the nihilistic situation in which this art finds itself through his skilful playing of the game of *Umwertung aller Werte* (revaluing all values)'.

True or false The gimmick quotient of Dokoupil's solo exhibition in Groningen did indeed seem high. One series of works was entitled *Die verzweifelte Suche nach einem neuen Menschenbild* (The Despairing Search for a New Image of Humanity), another series, *Die Entstehung der Scheisse* (The Genesis of Shit). He also showed a series called *Partners*: terry towelling with zips and buttons sewn on, in a pattern clearly reminiscent of the female genitalia. Child's play, so to speak.²³ But the diversity of styles and allusions was so great that even the most sympathetic critic could only

Wilfried D. Dickhoff in conversation with J.G. Dokoupil, 'Das letzte Abenteuer der Menschheit' ('The final adventure of humanity'), *Wolkenkratzer Art Journal* (Nov.-Dec. 1983) 7, pp. 6-10

Anna Tilroe, 'Kitsch in 't kwadraat is nep in 't kwadraat',

('Consummate kitsch is consummate sham'), *de Volkskrant* 26.4.1985

Jhim Lamoree, 'De slechte

schilderijen van Jiri Dokoupil. Een grootmeester in uiterlijkheden' ('The bad paintings of Jiri Dokoupil,

A grand master in appearances') *HP* 13.4.1985, pp.49-50

was great interest in Picabia at that time. (Conversation with Van Adrichem, 21.3.2002)

sigh: 'His disguises are amusing, but when will the real Dokoupil stand up?'²⁴

Lien Heyting, 'Brutale vermommings van schilder Dokoupil', ('The cheeky disguises of the painter Dokoupil'), NRC Handelsblad 23.4.1985

Strangely enough, Dokoupil's own remarks flatly contradicted the image of him presented by the critics. Speaking to Arjen Kok in *Metropolis M* he said, 'cynicism and irony leave me totally cold'.²⁵ Arjen Kok, 'Georg Jiri Dokoupil' (interview), *Metropolis M* 6 (May - June 1985) 2, pp. 32-34 It was precisely the impossible themes - a mother and child, for example - which presented him with a challenge to overcome the trivial and insubstantial: 'I always try to achieve the most extreme identification possible with an idea or subject. That means that nothing separates us, there is no ironic distance. And I find that unbelievably difficult.' His quest for 'the international icon' wasn't just - or solely at least - motivated by a desire to become the greatest contemporary Popstar of the visual arts. (At that time he even had plans to mount a huge 'Pop Art'



exhibition with real popular art, by Mel Ramos and Salvador Dalí among others). It was also connected with his background. In 1968 his parents fled from Czechoslovakia when the Russians put an end to the Prague Spring. As a fourteen year old Dokoupil arrived in Germany, uprooted from his language and culture and robbed of what had till then been a carefree childhood. For him drawing was a means of discovering the 'new world', and as a foreigner to develop a certain relationship with it. In that relationship the *Sehnsucht* for his youth, for Czechoslovakia, and the 'central European culture' played an important role. This was also intimated in the *Wolkenkratzer* interview

with Dickhoff, when Dokoupil acknowledged that in his art he was seeking a pleasure in simplicity: 'the attempt therefore, to encounter naive nature in its entirety and to paint it as if it were unoccupied territory. That is an enormous wish'.²⁶ See note 20 But it was the unavoidable *consciousness* of the *Besetzungen* (occupied territory – a significant choice of words) that stood in the way of an unequivocal fulfilment of that longing. It was the fate of the involuntary emigré. How to unite the two poles, of childhood happiness on the one side with the extremely complex, difficult to understand language on this side of the border? With his stylistic references, Dokoupil was in fact undertaking a series of journeys of semiotic exploration in the Western image systems.²⁷ Jan van Adrichem, 21.3.2002 By taking the emotional implication of language signs as literally as possible – so that dripping paint signified 'crying' and was not deployed as a means of decoration as it was by the neo-expressionists – he wanted to inspire Western art with a Central-European spirit. 'I've often played with the thought that my biological imperative is to spread the ideas of the east here in the west. Perhaps there is something in my genes, that compels me to say something here,' he told Arjen Kok.²⁸ See note 25

The Greater Living Room It must have been the spring of 1987 when Bart van de Ven, owner of The Living Room gallery, received a phone call from Tenerife in the middle of the night. Rob Scholte was calling to introduce his good friend Dokoupil to Van de Ven: *he wants to exhibit with you, take him seriously*. The phone was passed to Dokoupil. But Van de Ven said no. He didn't want to play the errand boy for an artist who was by now attracting international attention. Moreover, collectors would rather buy Dokoupil's work from the artist's foreign galleries than from him. He'd rather stick with his stable of Dutch artists, a lesson learned from the art & project gallerists that he'd taken to heart. And besides, he considered Dokoupil's work 'rather shallow. So experimental, too free, so much hot air; I don't care for it.' In this Van de Ven formulated the opinion of Dokoupil held by part of the Dutch art world at that time.²⁹ Conversation with Bart van de Ven, 7.4.2002 Hurt, Dokoupil found another outlet for exhibiting his work in the Netherlands: Gallery Swart.³⁰

Riekje Swart also remembers that Dokoupil first opted for the Living Room, and that he felt insulted about being turned down (telephone conversation with Riekje Swart, 3.4.2002).
But how had Dokoupil actually met up with Scholte and, for that matter, The Living Room? For that we need to go back to 1984.

Swart mounted a first solo exhibition of his drawings in the spring of 1987
In that year Van de Ven had organised an exhibition of his artists in the alternative artist space, Im Klapperhof, in Cologne. Artists had taken the empty buildings of the old factory site into use — Dahn and Dokoupil also had their studios there at the time – and the associated alternative gallery had become a centre for the new

young art. The Living Room exhibition in May 1984 was entitled *Stufen der Anregung, eine Selektion van aktuelle Kunst aus Holland* (Stages of incitement, a selection of Dutch modern art). The exhibition attracted few visitors but this didn't detract from its success. Everything was followed closely from the Netherlands. Bert Jansen went to view the show and wrote in *Metropolis M* that the 'hunger for images,' the wild painting of neo-expressionism was over. Rather the Dutch had opted for a new sobriety in pure forms.³¹
The exhibiting artists were Martin van Vreden, Frank van den Broeck, Rob Scholte, Peer Veneman and Harald Vlugt and Aldert Mantje, who operated as a duo, Bert Jansen, 'Stufen der Anregung', Metropolis M 5 (July-August 1984) 3, pp.46-47
 Rob Scholte exhibited five cool-looking paintings, including, *Bespotting door twee potten* (Ridicule by two Dykes) (1983) and *Nachtlicht* (Night Light) (1984).

The telephone rang at Scholte's home, recalls his then-girlfriend, Diana Stigter. Dokoupil had bought five works and wanted Scholte to come to Cologne to collect the money in cash.³² Conversation with Diana Stigter, 11.4.2002 A new friendship was born. Dokoupil later explained to Arjen Kok why he had bought Scholte's work.³³ Spring 1985, see note 25 In Scholte he recognised an intelligent artist who could discern the trends in the visual arts and take up a position, 'it was an important moment for me when I saw that'. Moreover, Scholte's impersonal, anti-expressionist style was coupled to a trove of images that appealed to him - so much so that it inspired new work. 'That painting by Rob Scholte, Philips' 'Nightlight', that more or less led me to, and also influenced me in, putting together a Pop Art exhibition with images of BASF, Nivea and so on. The exhibition will be titled 'Corporations and Products' (...)'.

And indeed, Dokoupil's solo exhibition of that name opened at Paul Maenz's gallery in Cologne on April 26, 1984. The graceful ceramic statuettes of brand names gained a sceptical reception in the Netherlands. 'There's an overwrought demand around every new series produced by the artist as a result of a carefully engineered scarcity. (...) Like no other Dokoupil is conscious of the fact that the muse is up for hire and that the artist has a part to play in the art market game, which - as we know - is governed not only by the politics of art but also the politics of the market. (...) At the opening of 'Corporations & Products' around three-quarters of the works had already been sold. As such the logo that was conspicuously absent from the show was Martijn van Nieuwenhuyzen, 'De muze is veil' ('The muse is corrupt'), Metropolis M 6 (July-Aug. 1985) 3, p.53 DOKOUPIL GmbH,' Martijn van Nieuwenhuyzen wrote.³⁴ Thus, even his oldest Dutch friends had come to view Dokoupil with a degree of suspicion in the light of the post-modern hype and booming business. As a consequence the life-sized OMO-image that Dokoupil had made for the *Sonsbeek 86* exhibition was summarily dismissed as post-modern drollery.

For Scholte, meanwhile, the association with Dokoupil was bearing fruit. Partly thanks

to Dokoupil he was admitted into the stable of Paul Maenz and Dokoupil also introduced him to the collector Ranbir Singh who was busy assembling an important collection of modern art. An international art career beckoned. Martin van Vreden also benefited from the new contact. On Tenerife, one of Dokoupil's residences, Dokoupil had persuaded a local gallery owner to exhibit his international coterie. Van Vreden was one of the exhibitors.³⁵ Conversation with Martin van Vreden, 8.3.2002 In the 1980s Galeria Leyendecker in Santa Cruz steadily acquired a growing reputation.

The high point of the Dokoupil-Scholte alliance came with their joint art project in Amsterdam in the *Century 87* exhibition. The exhibition was staged in a string of unusual locations throughout Amsterdam and Scholte and Dokoupil had chosen a very well-known unknown spot: a brothel in the red light district. With upholstery and inscriptions they made a postmodern cabinet of mirrors titled *La Vie en Rose*.

The exhibition took the philosophy of Lyotard as its starting point. Arie Graafland opined somewhat sourly in the catalogue: 'Dokoupil's production lacks any form of development or formulation of a problem, (...) 'Corporations & Products' will probably be followed by a series of clever-clever nose-y exhibition *Het postmoderne aan kinderen verklaard* (the postmodern explained to parkers. And that'll be grist to the mill of the art critics who in turn will have the opportunity to expound on the unmistakable sexual connotations of children) in Maastricht's Bonnefantenmuseum. For this exhibition he literally took the nose: 'Something that he incidentally went on to do himself; exhibition catalogue *Het postmoderne aan kinderen verklaard*, Maastricht (Bonnefantenmuseum)/Antwerp (Museum van Hedendaagse Kunst) 1988, p.50 and note 6, p.53
the post-modern philosopher Lyotard by the nose, rendering it in the form of a crystal reconstruction.³⁶

Scholte and Dokoupil stayed in contact with one another until 1989. Scholte was a frequent guest of Dokoupil on Tenerife and Ibiza, on one occasion staying several months.³⁷ In 1987 Scholte and Diana Stigter stayed for almost six months in one of Dokoupil's houses on Tenerife, where Scholte worked on an exhibition held later that year at Galeria Leyendecker. During this time Dokoupil purchased at least three more of Scholte's paintings (Fata morgana, Het geheim van de dichter - Dal* and Carnaval, all 1987). See the exhibition catalogue Rob Scholte, *How to Star*, Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) undated (1988), chapter 'Tenerife', pp. 105-107 However, during the course of 1988, Dokoupil became increasingly fascinated with another Dutch friend, the painter Peter Klashorst.

After Nature There was general amazement when Dokoupil mounted an exhibition of naturalistic drawings at Riekje Swart's in 1989. Rob Malasch of national daily *Het Parool* thought it a 'return to the compulsory academy class: painting and/or drawing from Nature'.³⁸ Rob Malasch, 'Op zoek naar dingen die een lijn kwaliteit geven' ('In search of things that imbue a line with quality'), *Het Parool* 13.5.1989, p.4 Was this the artist's latest marketing strategy? Not such a silly question in view of the fact that the once-booming art market had suddenly collapsed. For an artist whose antennae were so well attuned to what was going on, it appeared almost logical to 'in all modesty' turn back to nature whilst at the same time again setting the artistic agenda.

But whatever the case, Dokoupil denied that there was any question of artful manoeuvring. Talking to *HP* magazine's Pamela Koevoets, he said that he had found a new challenge in drawing and painting after nature, because it involved honing one's direct perception.³⁹ Pamela Koevoets, 'Tegen de ironie. In gesprek met Jiri Georg Dokoupil, de koploper van het nieuw-oude schilderen', ('Against irony. In conversation with Jiri Georg Dokoupil, leading light of the new traditionalist painting'), *HP* 2.12.1989, pp.72-75

If people had really taken him at his word, someone might have asked him just why

he was looking for a new challenge. Dokoupil had changed style and approach so often that it was apparently assumed that this was just his latest, temporary, whim. But there was in fact a lot more to it. Dokoupil told Francesco Rivas, who spent three days with him in the summer of 1988, that that summer he'd had an artistic crisis: 'I could, of course, continue indefinitely to produce new series of 'artistic objects', but I had no wish to continue along that path. (...) The problem that confronted me at that moment was that the large majority of images that interest me, the images that I really love, I am only capable of formulating them as painting, that is, *they are painting*. That's something I refused to admit before. In short I came to the conclusion that, above all, I am a painter'.⁴⁰ Francesco Rivas, 'Climbing the stairway once more (Three days with Jiri G. Dokoupil)', exhibition catalogue Jiri Georg Dokoupil, Madrid (Fundación Caja de Pensiones) 1989, pp. 15-23; original text Spanish/English 'allows me to work not only with my head, but also with my heart, my stomach, my balls ... with the whole body. And what my body asks me for now is to paint from nature, to paint with models ...'

Thus, the breakthrough came in the summer of 1988. That summer Peter Klashorst stayed with Dokoupil on Tenerife, and when Klashorst made the news six months later with his *After nature* paintings, he told *HP* exactly what had happened. 'It happened during the summer. I was sitting with my colleague Dokoupil on Tenerife waiting for Rob Scholte to arrive, and when he didn't come, we began one evening to draw each other's heads. It was such a trip, we were so taken up by the art of observation, of looking at things, that from then on we only painted apples, vases and nudes'.⁴¹ G.J. Dröge, 'Peter Klashorst', art section HP 18.12.1989, p. 27. Dokoupil confirmed this account (telephone conversation 16.4.2002)

It was a liberating discovery: in one instant they saw how they could escape the snare of postmodernism. (Lyotard's nose had thus also been an end point.) For both Dokoupil and Klashorst had by now had more than enough of 'the to them seemingly ever more ridiculous battle around the original idea, the unique and its copyright' Wim de Jong citing Klashorst, 'Art needs to get outside again. Klas, Halli, Dom and the Donkers brothers want to surprise Paris again with an apple', de Volkskrant 15.2.1991 and 'the phenomenon whereby the art work increasingly functioned as an illustration for the brilliance of art criticism'.⁴²

In the Netherlands Klashorst converted a number of fellow artists, including Bart Domburg, with whom he founded the *After Nature* group. They painted models and still lives in their shared studio and went on regular trips to the village of Ruigoord near Amsterdam to paint in the open air. In the autumn of 1989 *After Nature* was launched with much publicity in three galleries.⁴³ Rob Jurka, Hans Gieles and Torch, Amsterdam, 9.9-15.10.1989

Soot While Dokoupil joined the *After Nature* boys every now and then and indeed painted with them,⁴⁴ Paul Steenhuis, 'De nieuwe Romantici' ('The New Romantics'), Vrij Nederland 2.9.1989, pp. 21-25 he never exhibited with them. Not even when, in 1990, he was given the opportunity to put together an exhibition as guest curator at Rotterdam's

Witte de With art centre. That exhibition was entitled *Die zehn Künstler an die ich am 3. Mai 1990 um 19.00 Uhr gedacht habe* (The ten artists I thought of on 3 May 1990 at 1900 hours) and that turned out to be a varied international company of predominantly naturalistic painters such as Roberto Cabot, Robert Greene and Stepanek & Maslin.⁴⁵ As well as David Deutsch, Otto Mühl, Andres Serrano, Joan Nelson, Antonín Strizek and Victor Pivovarov. The exhibition was held from 13.10 to 25.11.1990 in Witte de With Had he simply not thought of Klashorst and the After Nature boys?

In the catalogue Dokoupil gave the following statement about his choice of artists:

'The works assembled here keep me occupied. Some of them have caused me sleepless nights. There's a couple of which I am jealous because I didn't make them myself.' Apparently that didn't apply to the After Nature members; ultimately the result wasn't gripping enough. Initially Dokoupil had welcomed the return of drawing and painting from nature, 'rather a helpless dumb academicism than the predominantly conceptual academicism of modern art,' he believed.⁴⁶ But Dokoupil was himself already a few steps further down the road because he'd soon encountered a problem that needed tackling: *impressionism*. In late 1988 he'd said the following on the subject: 'Impressionism was the last authentic painting based on nature. (...) The impressionists developed a precise *point of view*, a *distance* in accordance with their intentions. (...) Their style was powerful, but, in the long run, style turns into an illness. The problem that I face now is to define the contemporary point of view in relation to nature. Is it still possible today to do something interesting based on the direct observation of a plant or a fruit-bowl? I think so, but nature is so complex, so changeable, and the volume of information we control today so large that, when we finally manage to liberate ourselves from all our prejudices, and situate ourselves on the margin of the History of Art, positioning ourselves there in the middle, alone, we feel impotent, like a little animal, lost ... Everything changes from moment to moment and the ideal thing would be, I think, to be able to paint in a different way each moment. The important thing is to find a totally contemporary formula that serves us as a synthesis, that allows us to work on a model to develop something different. That's what I'm trying to do...'⁴⁷ Recorded by Rivas, see note 40

Some months later Dokoupil found his answer. One fine evening Roberto Cabot, the painter with whom he'd been friends for a while, let him see what he was up to – they were sitting in Dokoupil's house in Madrid where Cabot also had a studio: as a form of primer he'd blackened a canvas with a candle. It was a Renaissance technique aimed at enhancing the unity between the colours in the layer of oils. But Dokoupil had already stopped listening — he went immediately to his studio, hung a canvas

above his head from the ceiling, climbed a stepladder with a burning candle and began work on his first soot painting.⁴⁸

Dokoupil, 'Klassische Kerzenbilder' ('Classic candle pictures'), exhibition catalogue Jiri George Dokoupil, Blick ins 21. Jahrhundert, Hannover (Kestner Gesellschaft) 2002

Traces of the ephemeral In his earlier work Dokoupil had repeatedly taken a style, theme or imagery and interpreted it *literally*. Now, too, he succeeded in making impressionism, the painting of light, tangible. Using an overhead projector he projected a photograph on his canvas — 'modern' light — subsequently capturing the image using old-fashioned light, the candle, in 'shadow', light-refuse, soot. 'A wonderful technique' he told Paul Maenz, 'It delivers even the slightest detail with an unbelievable perfection. The way the soot 'prints' itself, that's like a piece of nature.'⁴⁹

Maenz 1993, p. 74, see note 4

This discovery wasn't to be Dokoupil's last Eureka moment. In the early 1990s he invented new techniques to enable him to render reality ever more closely — for him the essence of his project. He printed images of fruit using their own juice, baby clothes in mother's milk and everyday objects in water. Heating the canvas over an electric ring made it discolour so that the images became visible. Car tyres were immersed in paint and initially rolled over but later tossed onto the canvas. For Dokoupil, these were his first 'therapeutic' paintings, because for the first time he allowed the creation of the image to be determined by random forces: 'They force me to accept things I don't know. I throw the tyres onto the canvas and wait for a constellation I do not yet know.'⁵⁰

Ibid., p.75

Dokoupil was to experiment further with chance and the ephemeral: by blowing bubbles. Small bubbles and huge soapy bubbles heavy with pigment floated onto the canvas, leaving paint imprints — seemingly simple but a difficult *painting* technique that Dokoupil increasingly mastered and refined. The recent pigment paintings, begun in 1999, form a major contrast with his soap-bubble work, resulting as they do above all from great physical exertion. After the image has been mapped out, the canvases are doused in water and rubbed face down over the floor before being manhandled and battered with implements such as staves, paint-scrapers and chisels. Flowers, bull-fighting arenas and skulls, emerging from a battered palimpsest of thickly applied paint, so beautiful they almost hurt your eyes. *Consummate kitsch* — finally Dokoupil has succeeded. 'I want to communicate a feeling of richness of life', he once said.⁵¹

Pamela Koevoets, see note 39

Full circle Dokoupil's new clouds drifted largely unnoticed by the Dutch art scene as it was in the 1990s. Here the air was obscured by a thick blanket of cloud from

which the new angels descended. They were to swell into a huge army of international video and performance artists, *airport* artists. Just when Dokoupil was forced to admit to himself that he was a painter, painting – that slow, earthly, material medium – was pronounced passé.

During the early 1990s Dokoupil still mounted a number of exhibitions here and there in the Netherlands, but the response was lukewarm, as if the enthusiasm and interest of critics and public alike had evaporated. Janneke Wesseling was of the opinion that Dokoupil's selection for the Witte de With group exhibition exuded Janneke Wesseling, 'De wetten van ui en ananas. Jiri Dokoupil toont vijf jonge landschapsschilders', ('The laws of onion and pineapple. Jiri Dokoupil shows five young landscape painters'), NRC Handelsblad 26.10.1990 [The headline is inaccurate; there were 10 exhibitors]; Pietje Tegenbosch, 'Jiri Dokoupil brengt een ode aan het gevoel', ('Jiri Dokoupil offers up an ode to feeling'), de Volkskrant 19.10.1990 'the stuffy atmosphere of a bourgeois self-congratulatory insider culture'. Only Pietje Tegenbosch, who knew Dokoupil personally, characterised the exhibition as 'an ode to feeling'.⁵²

Riekje Swart put on an exhibition of Dokoupil's drawings at the Van Gogh Museum in 1991 and also showed his work at her own gallery that year. Renée Steenbergen defended him in the *Van Gogh Bulletin*: 'His nudes have been widely criticised for their "reactionary" character: these days there seems to be nothing so shocking as creating genuine art.'⁵³ But with such a defence the war was far from being won, that was abundantly clear. 'Are Dokoupil's nudes in imitation of Matisse as exciting as the nudes of Matisse himself?' Din Pieters countered in *NRC*. 'I don't think so. (...) [He] doesn't succeed in communicating the same sensation of 'luxe, calme et volupté' (...) to the viewer.'⁵⁴ The drawings, life studies of which some were after masters such as Renoir and Matisse, were unspectacular. That they were by Dokoupil, the leading image strategist of the post-modern decennium, was the most spectacular thing about them, and at the same time the most disappointing. There was no future in *after nature* painting. The Nineties saw a return to the art of the 1970s: conceptual art, performance art and video – those forms that had so bored Haks ten years before.

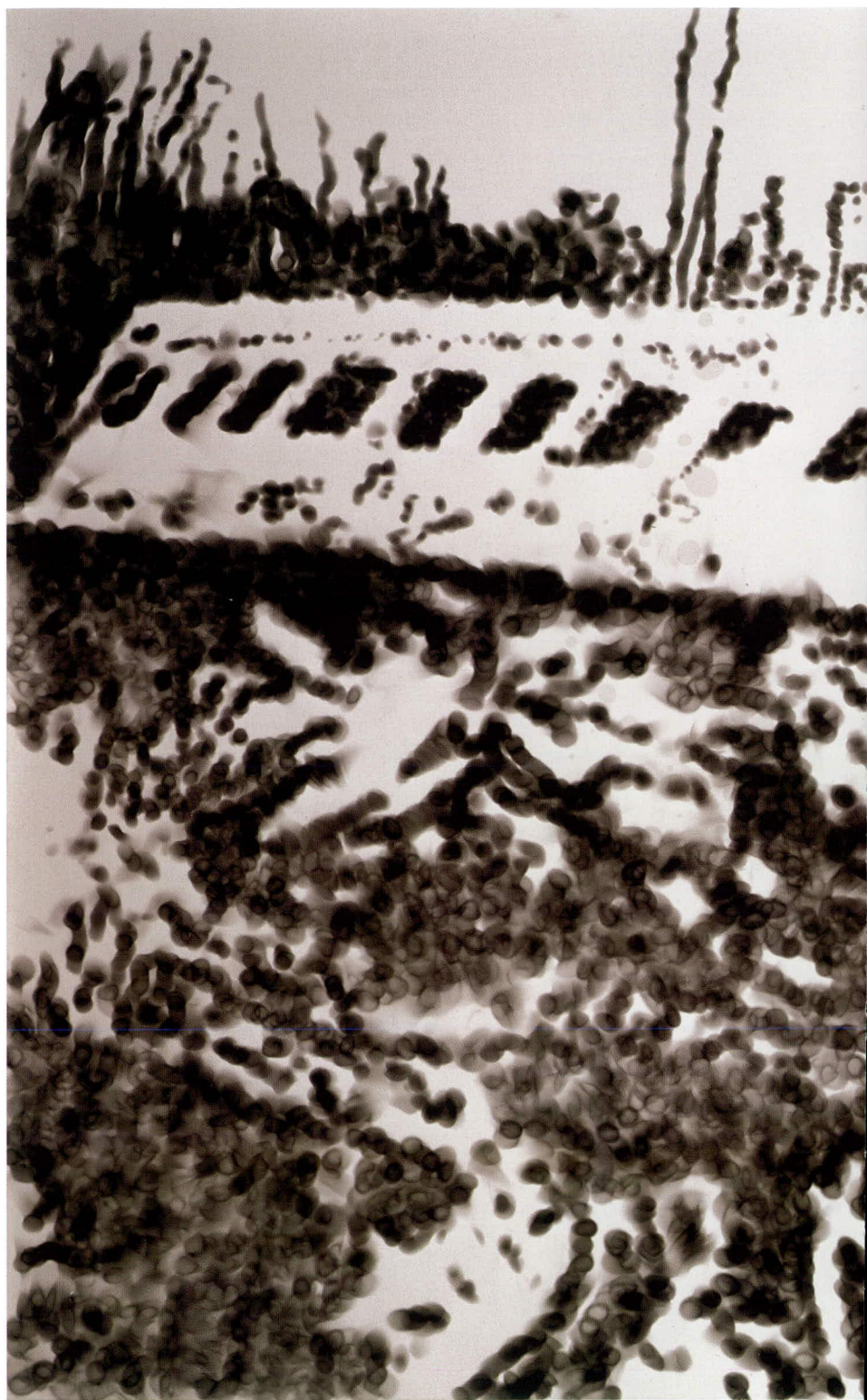
Dokoupil's work was only shown sporadically in the Netherlands in the early 1990s. After her presentations of 1991, Riekje Swart stopped showing him. The 1992 exhibition of the car tyre paintings in Galerie Aschenbach was a one-off that went virtually unnoticed. A contributing factor was that Dokoupil's work had since become too expensive for the Dutch market. As Swart remarked, it was really pointless to represent Dokoupil in the Netherlands as buyers with a real interest visited the galleries representing him abroad, who were given first pick of his work. So it was that Dokoupil disappeared from the Dutch art scene after 1994. He began

to be forgotten. And thus the Dutch came to think that Dokoupil had simply disappeared into thin air, just as the fierce postmodernist debates that raged in the 1980s simply slipped from memory. That as a perceived champion of post-modern art in those years Dokoupil always vehemently opposed the ironic and the fake perhaps finally rings true in the light of his later development. 'I believe, art, that is the final highest expression of hope', he had declared in 1983.⁵⁵ Dokoupil embarked on that adventure.



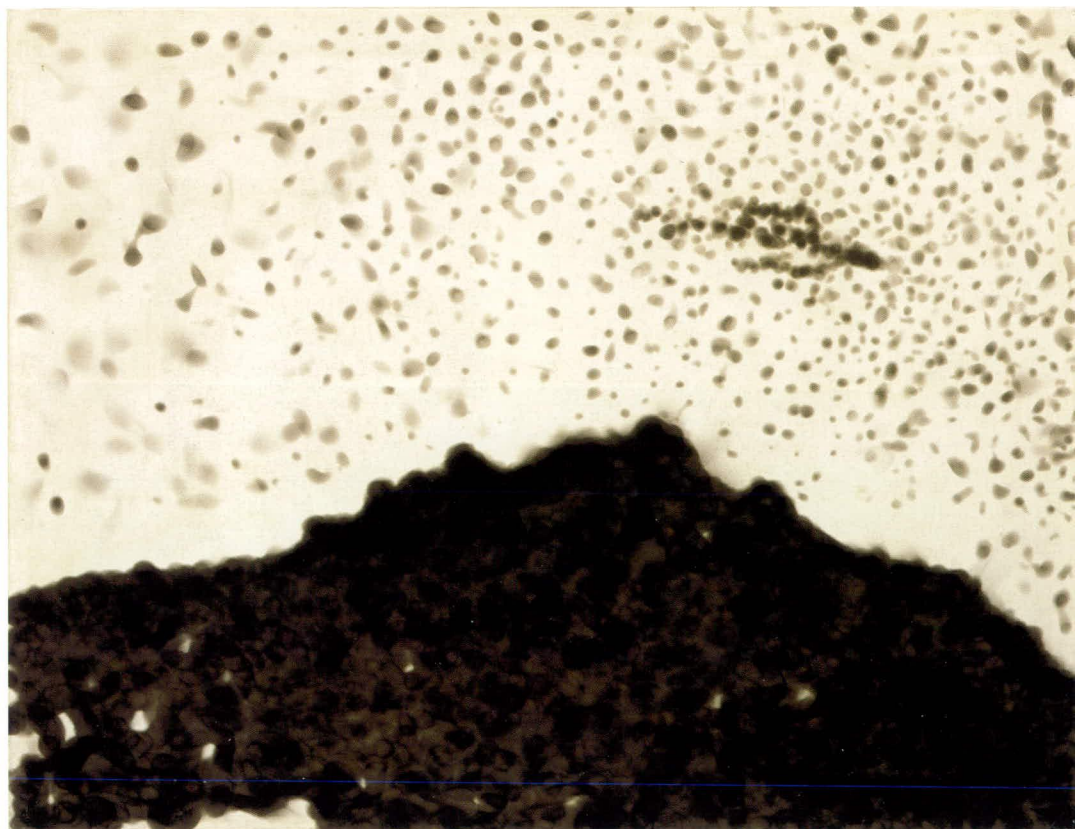


Het beeldvlak van een pigmentschilderij wordt over de vloer gewreven, Praag, feb. 2002, foto Marja Bosma
pigment painting rubbed face down against the floor, Prague, Feb. 2002, photo Marja Bosma





Zugunglück in Sibirien, 1989, roet op doek, 130 x 162 cm, particuliere collectie
Train accident in Siberia, 1989, soot on canvas, private collection



Zonder titel, 1989, roet op doek, 65 x 81 cm, collectie Martin van Vreden

Untitled, 1989, soot on canvas, collection Martin van Vreden



Augusto Pinochet, 1990, roet op doek, 100 x 81 cm, particuliere collectie
Augusto Pinochet, 1990, soot on canvas, private collection



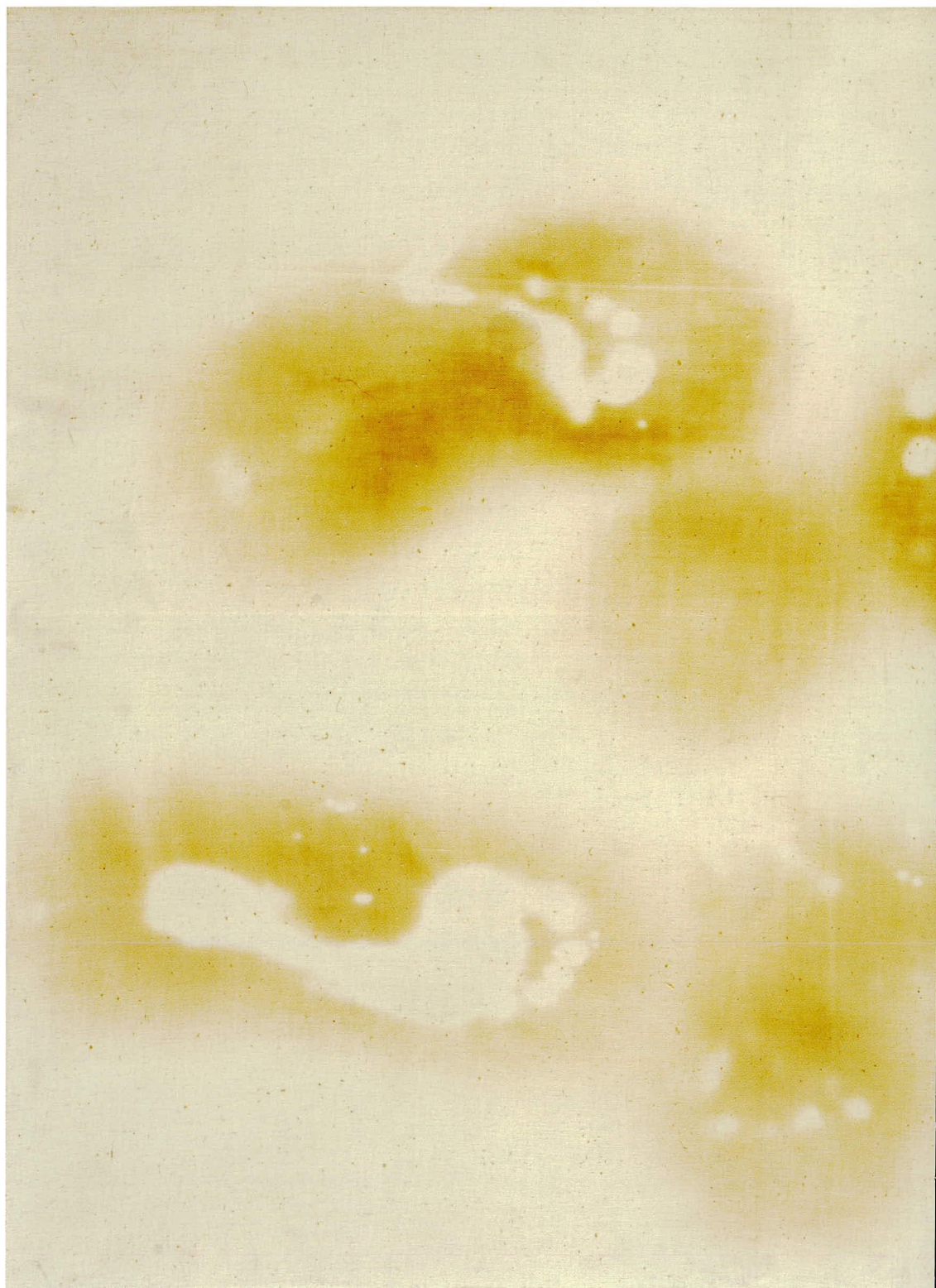


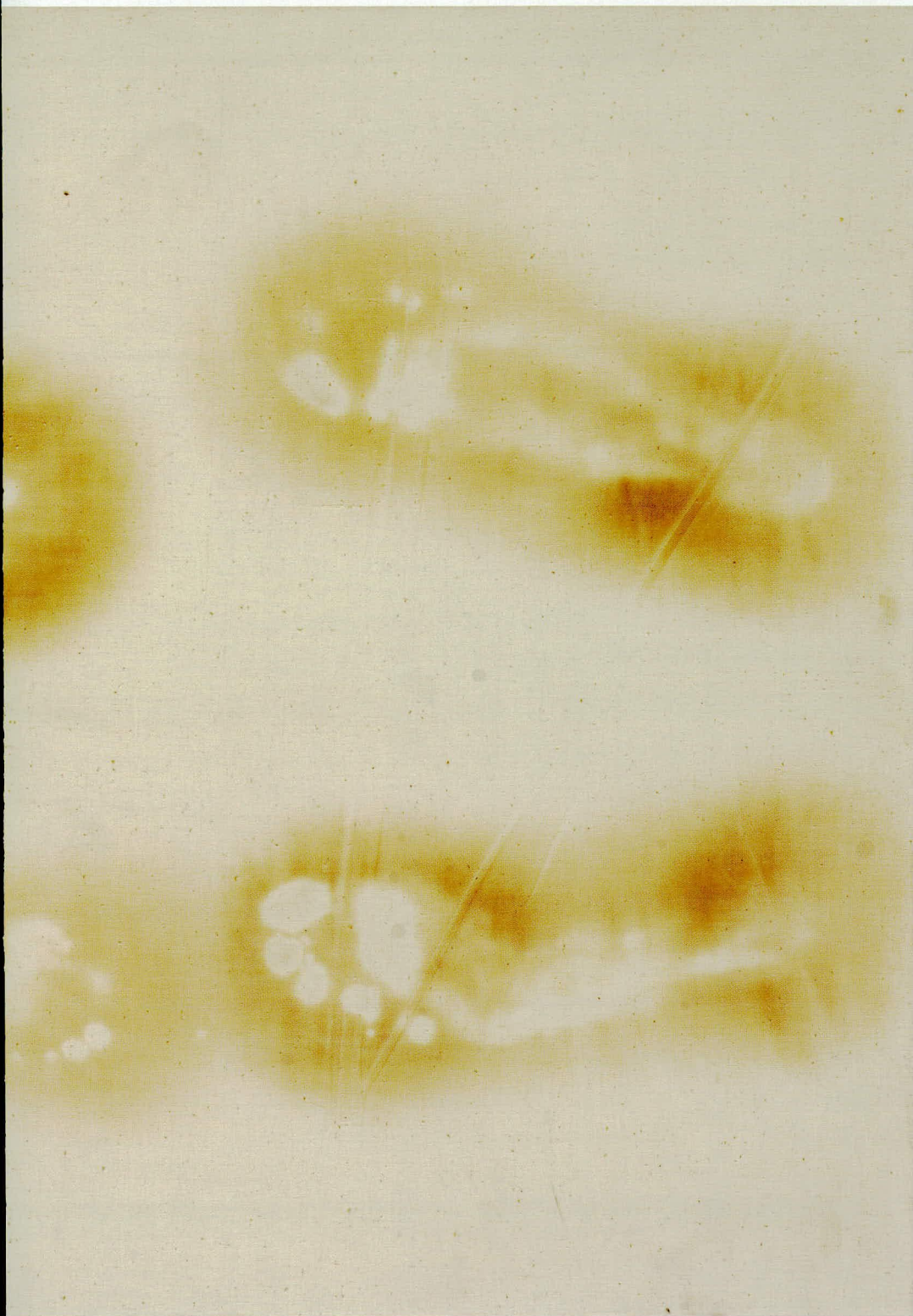
Kinderunterwäsche, 1990, moedermelk op doek, 61 x 50 cm, particuliere collectie
Children's underwear, 1990, mother's milk on canvas, private collection





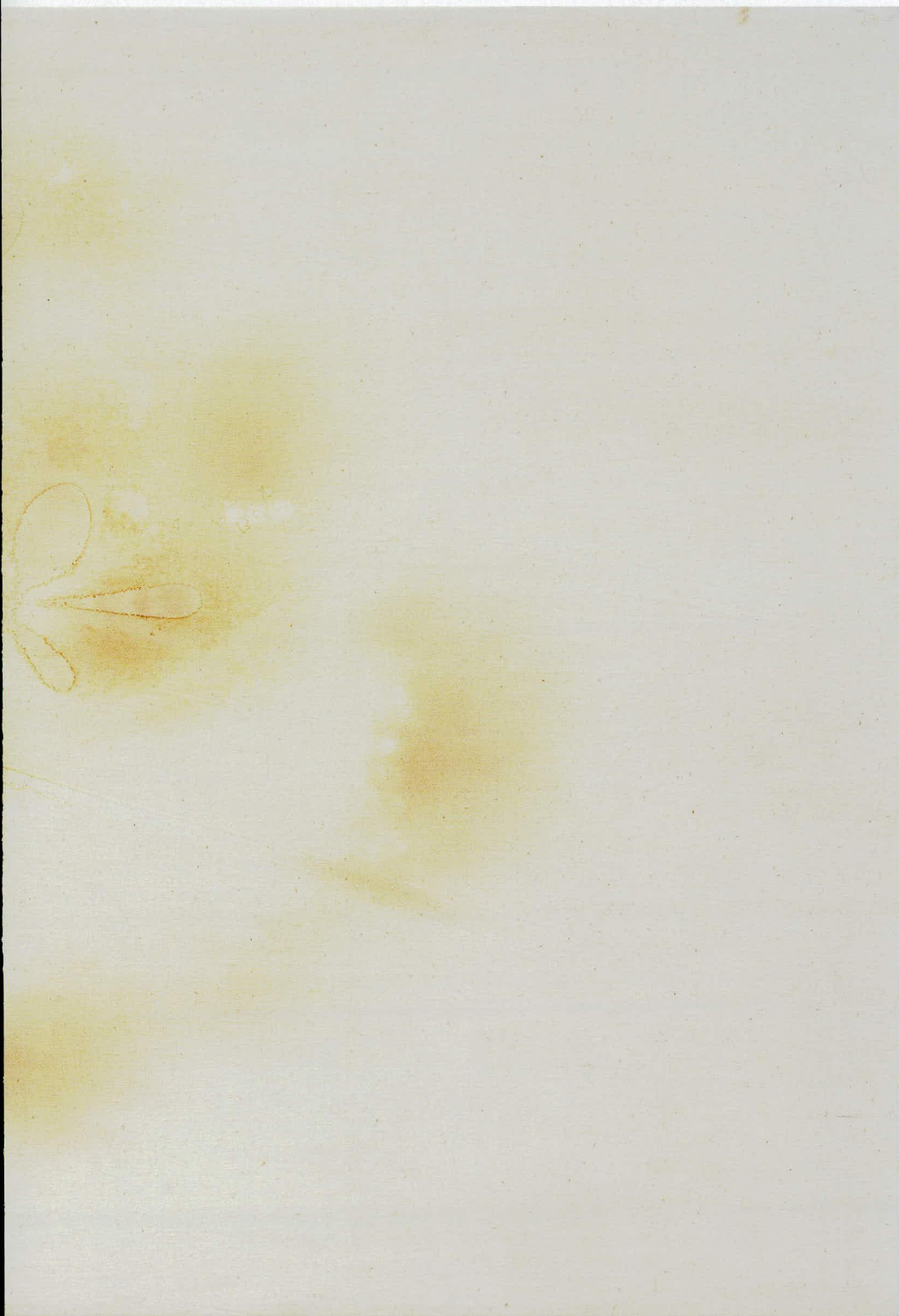
Der kleine Ikarus, 1990, moedermelk op doek, 50 x 61 cm, particuliere collectie, Spanje
Little Icarus, 1990, mother's milk on canvas, private collection, Spain





Begegnung (ausserirdisch), 1990, water en vuur op doek, 70 x 100 cm, particuliere collectie
Extraterrestrial Meeting, 1990, water and fire on canvas, private collection



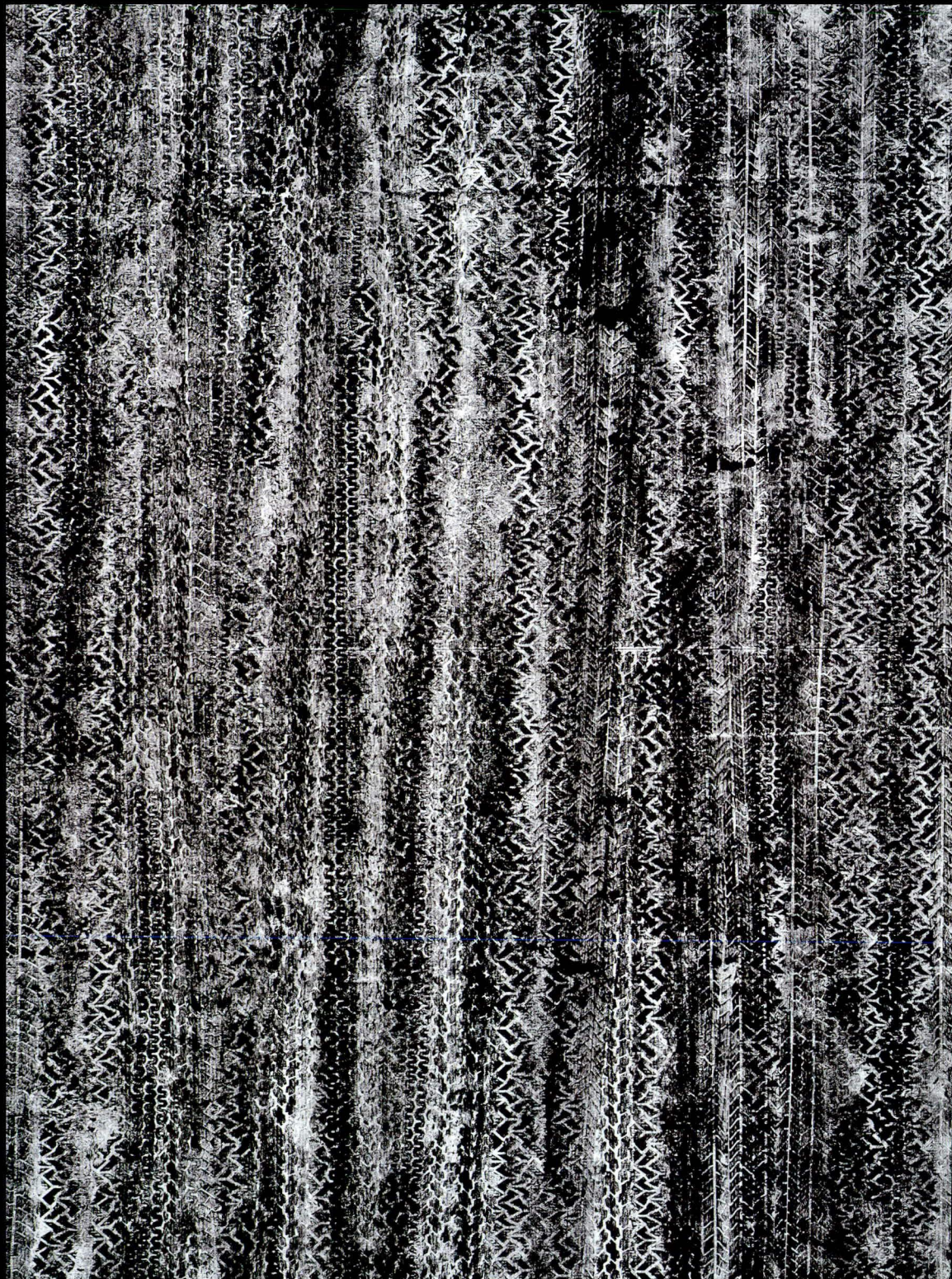


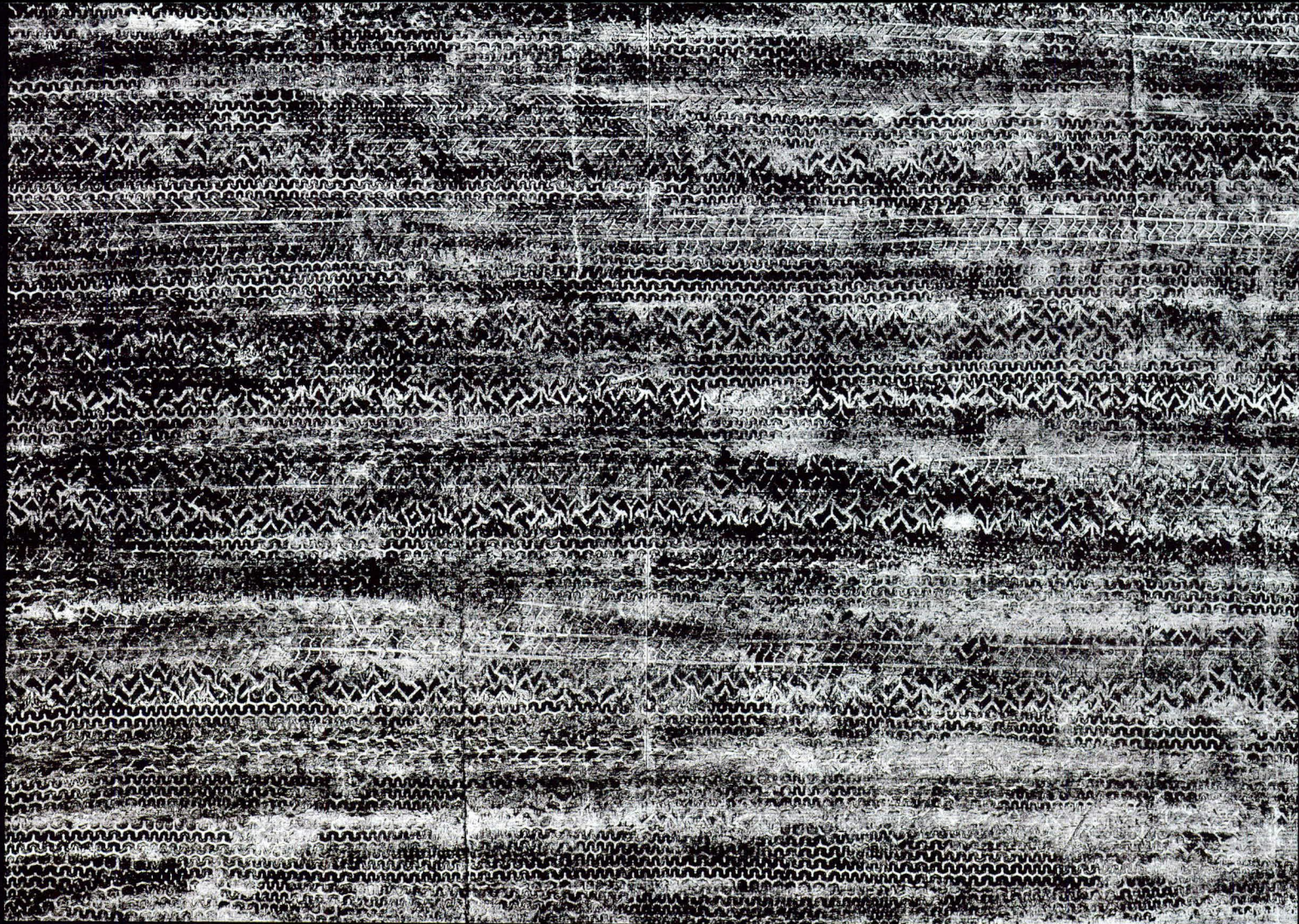
8 Löffel II (Löffel Konstellation) (ausserirdische Malerei), 1991, water en vuur op doek, 77 x 113 cm, particuliere collectie
8 Spoons II (Spoon Constellation) (Extraterrestrial painting), 1991, water and fire on canvas, private collection





Neun Flaschen, 1991, water op doek, 68 x 125 cm, particuliere collectie
Nine bottles, 1991, water on canvas, private collection





Schwarze Wand, 1991, acryl op doek, 292 x 420 cm, particuliere collectie
Black Wall 1001 acryl op canvas, private collection





Reifenbild gelb-grün, 1991, acryl op doek, 265 x 415 cm, particuliere collectie
Tyre painting yellow-green, 1991, acrylic on canvas, private collection





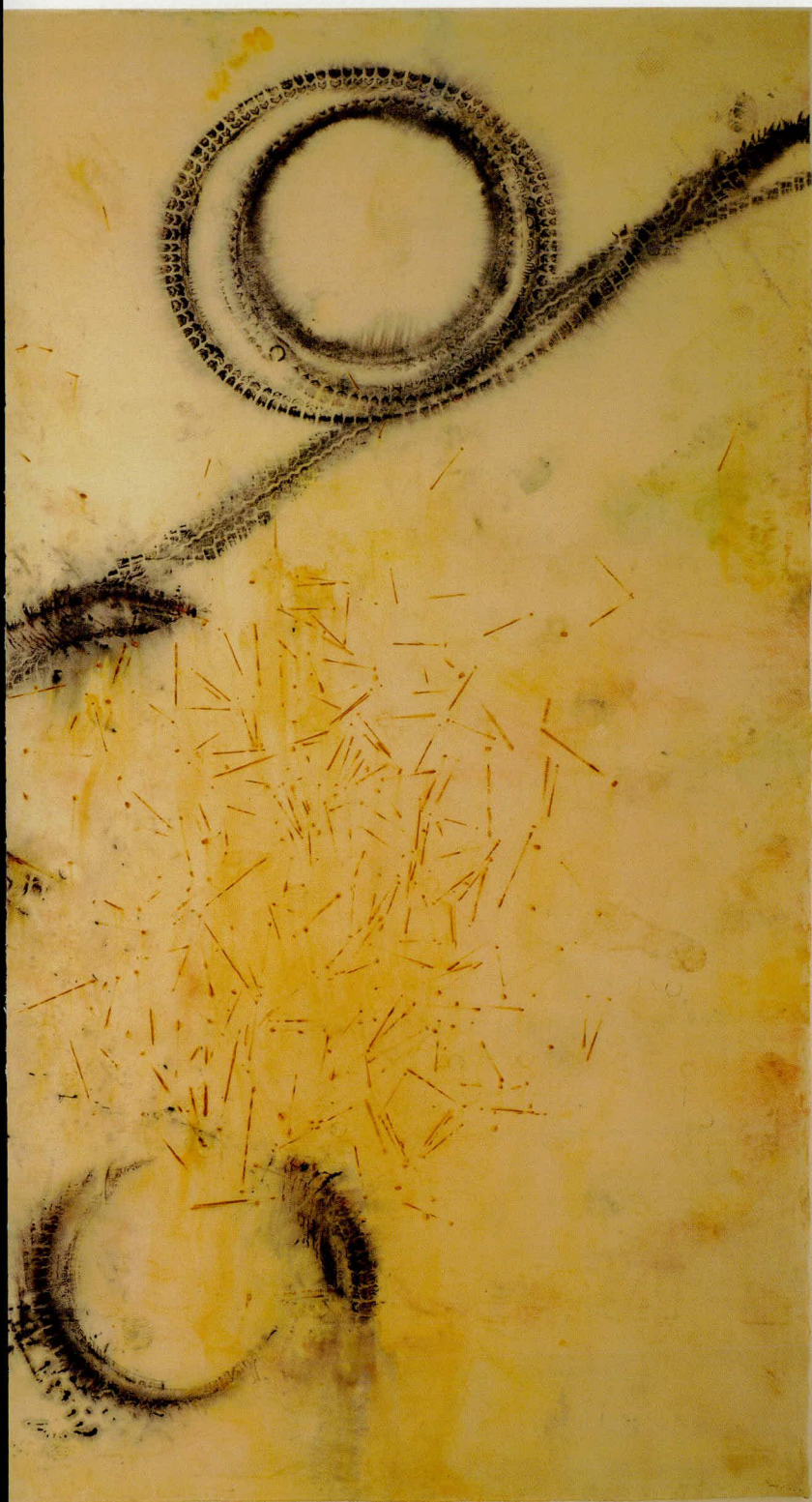
The Wedding, 1991, acryl op doek, 294,6 x 452 cm, particuliere collectie, Wenen
The Wedding, 1991, acrylic on canvas, private collection, Vienna



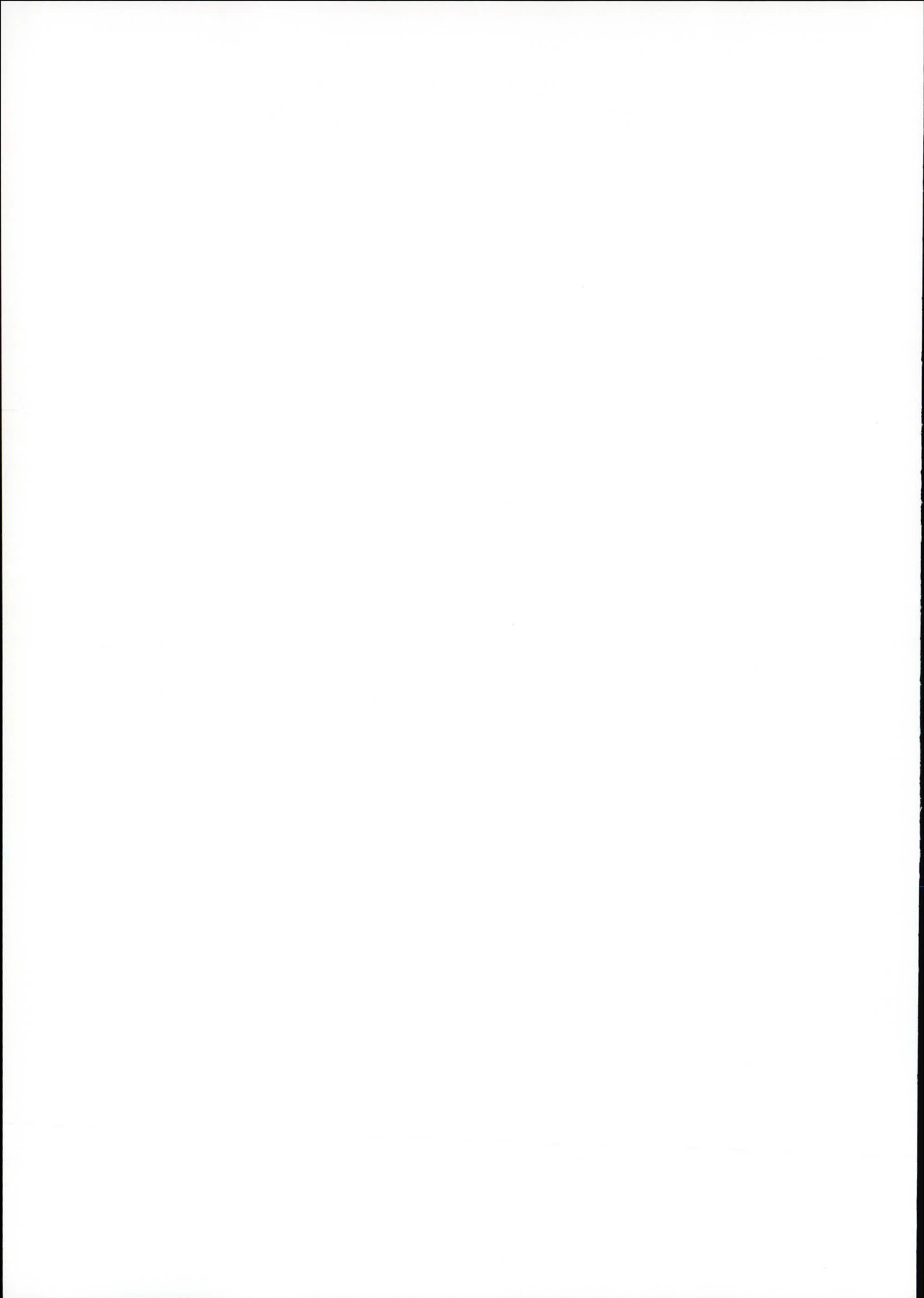


Michelin, 1992, acryl op doek, 320 x 307 cm, particuliere collectie
Michelin, 1992, acrylic on canvas, private collection





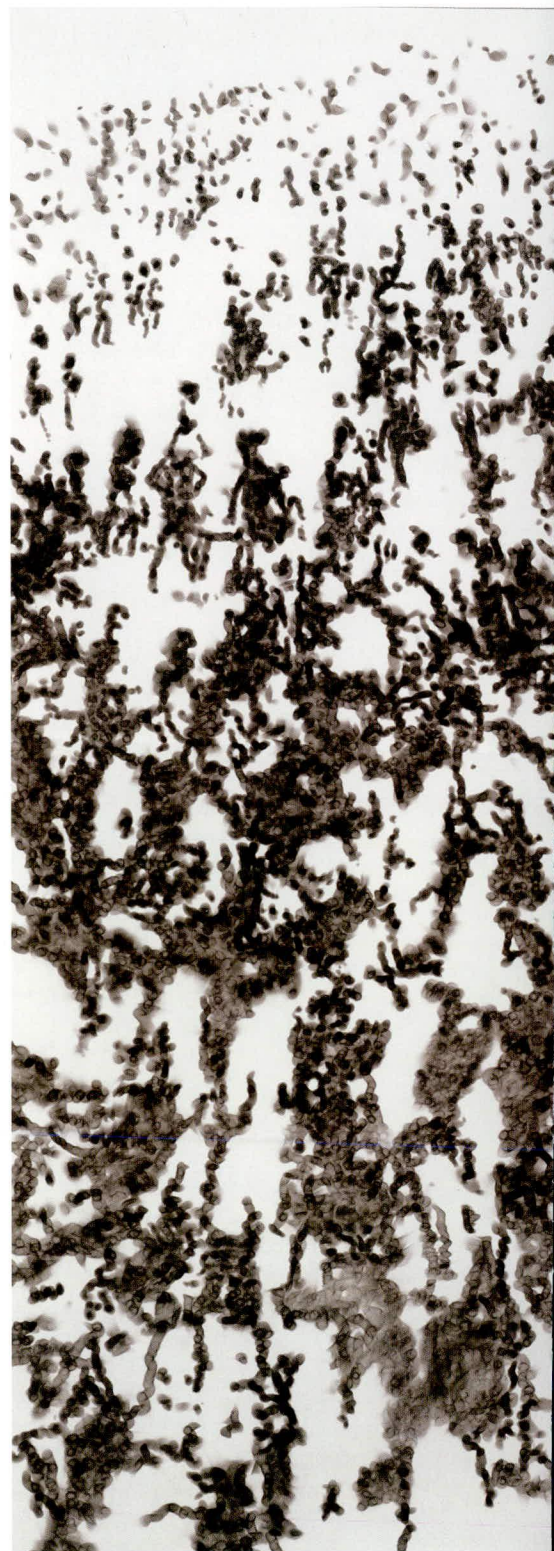
The Perfect Click, 1992, acryl en roest op doek, 290 x 355 cm, particuliere collectie, Zürich
The Perfect Click, 1992, acrylic and rust on canvas, private collection, Zurich





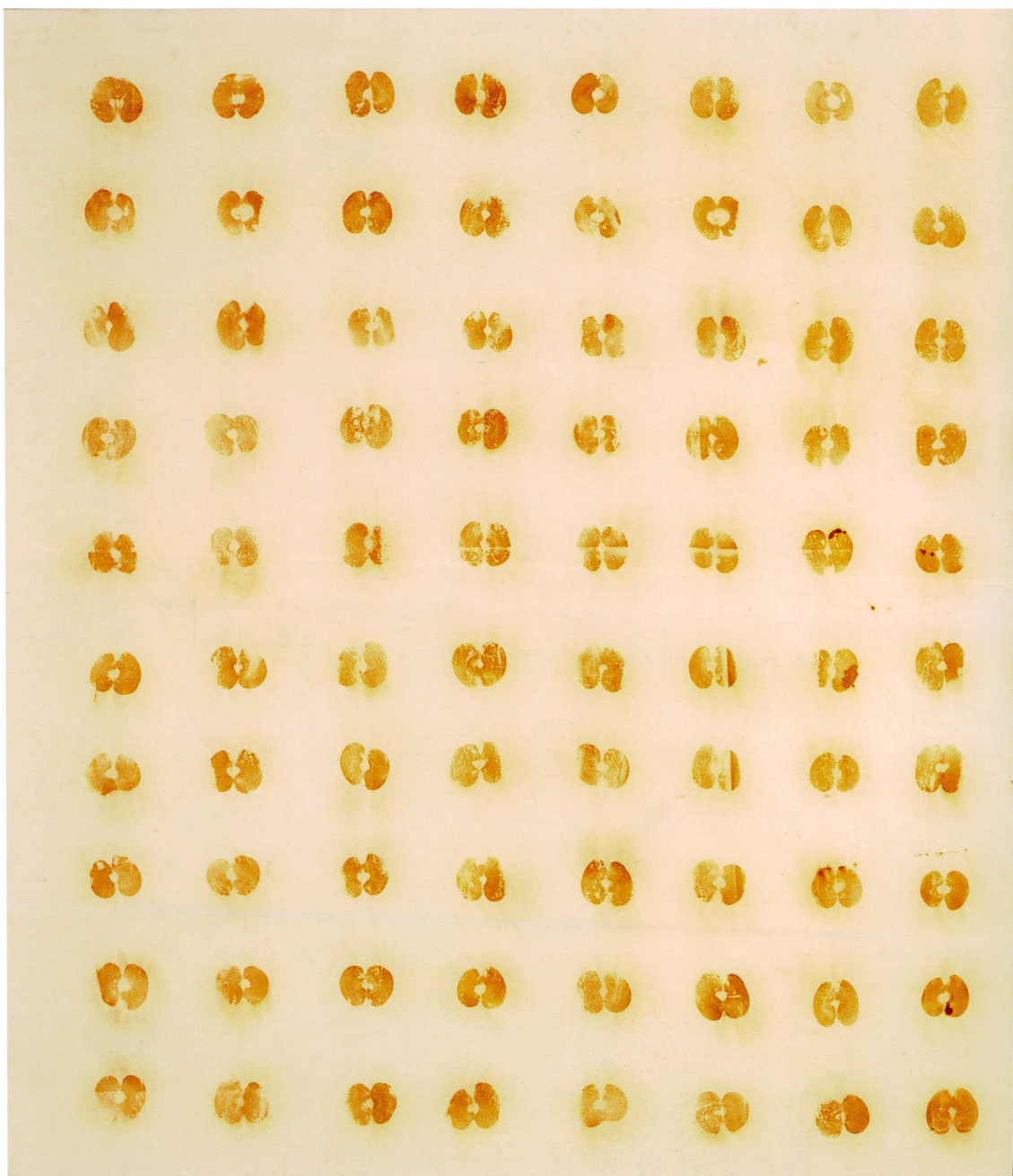
Lourdes and Domingo I, 1992, roet op doek, 124 x 93 cm, particuliere collectie, Hamburg

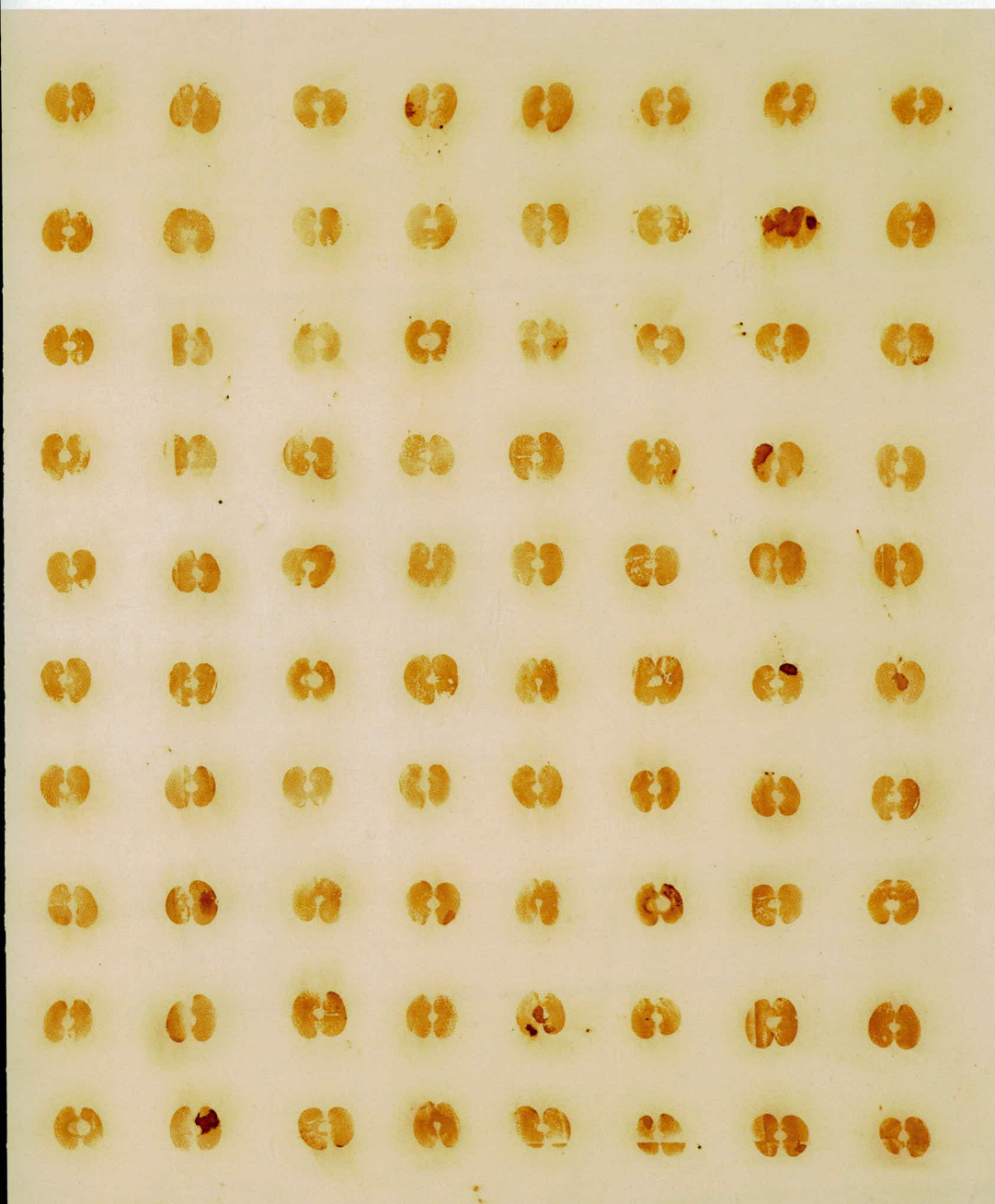
Lourdes and Domingo I, 1992, soot on canvas, private collection, Hamburg





Badende X, 1992, roet en gesso op doek, 287 x 314 cm, particuliere collectie
Bathers X, 1992, soot and gesso on canvas, private collection





170 Äpfel, 1992, vruchtensap op doek, 210 x 350 cm, particuliere collectie, Sevilla
170 Apples, 1992, fruit juice on canvas, private collection, Sevilla





14 Orangen, 1991, brons, 20 x 25 x 25 cm, particuliere collectie, Stuttgart
14 Oranges, 1991, bronze, private collection, Stuttgart



Zehn Zwetschgen, 1993, brons, 9 x 9 x 43 cm, particuliere collectie, Stuttgart

Ten plums, 1993, bronze, private collection, Stuttgart

Appelmicrofoon, 1991, brons, 140 x 20 x 20 cm, collectie H. Gieles / F. Boeske, Amsterdam

Apple microphone, 1991, bronze, collection H. Gieles / F. Boeske, Amsterdam





Mixed Fruits, 1994, brons, 59 x 28 x 27 cm, Collectie Andersen, München
Mixed Fruits, 1994, bronze, Collection Andersen, Munich





Illegal Immigrant - coming to Germany, 1993, roet op doek, 127 x 147 cm, particuliere collectie
Illegal Immigrant - coming to Germany, 1993, soot on canvas, private collection

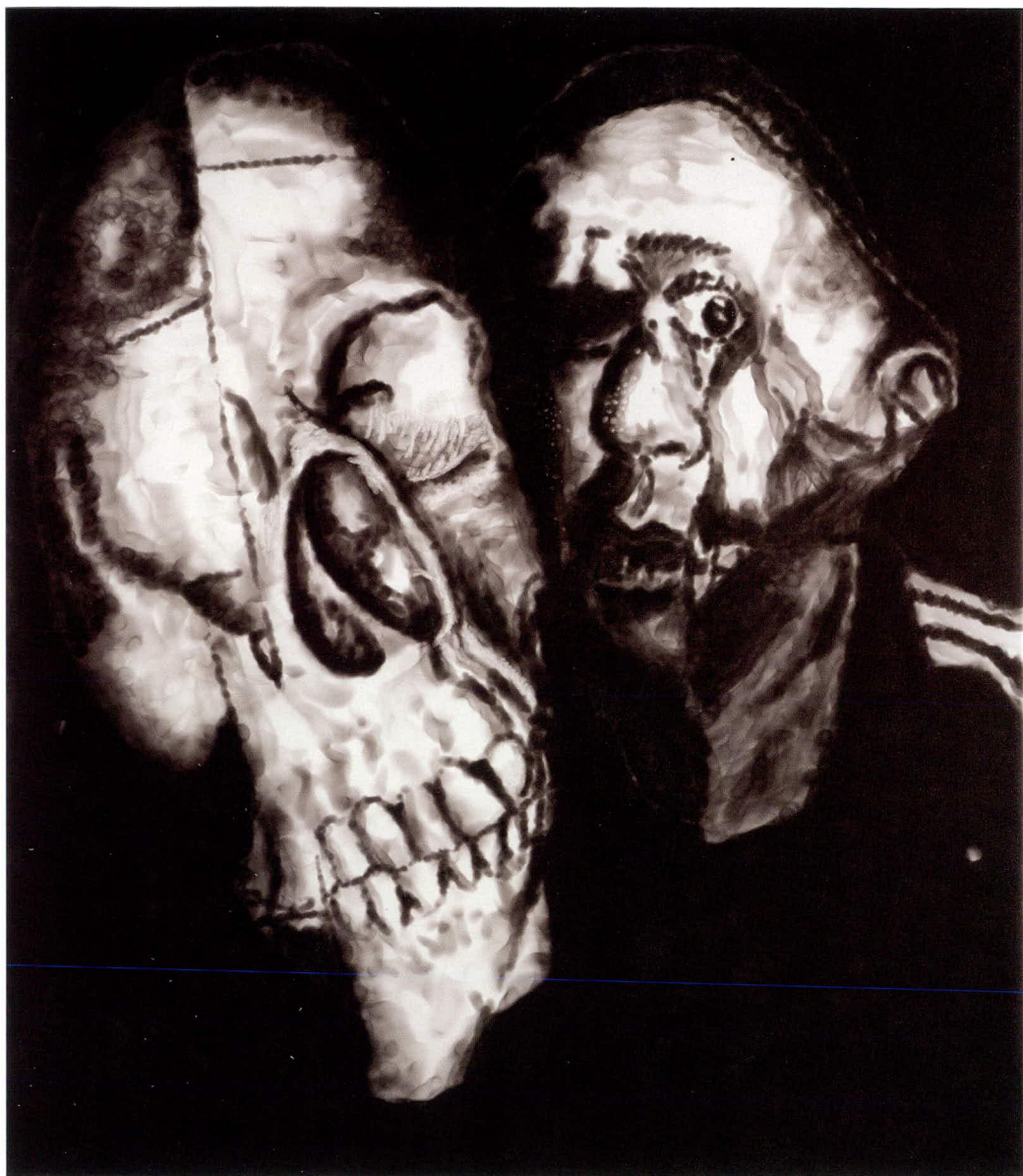




Julia unter der Dusche, 1999 (Arrugadisch), roet op doek, 140 x 100 cm, particuliere collectie
Julia in the shower, 1999 (Arrugadic), soot on canvas, private collection



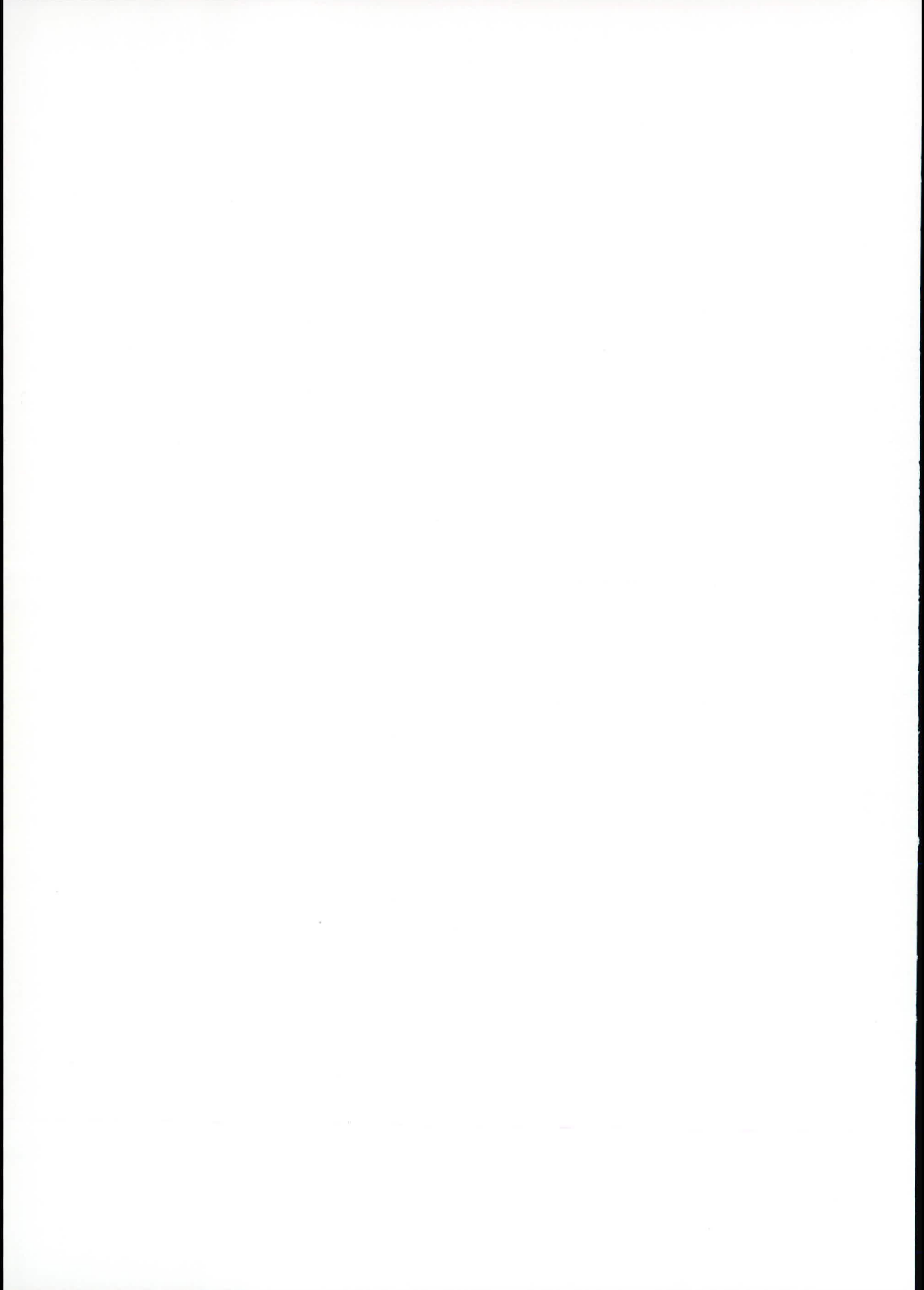
Gabriella, 1996-97 (Arrugadisch), roet op doek, 117 x 60 cm, particuliere collectie
Gabriella, 1996-97 (Arrugadic), soot on canvas, private collection



Selbstportrait mit Schädel (Arrugadisch), 2000, roet op doek, 120 x 100 cm, particuliere collectie, Wenen
Selfportrait with skull (Arrugadisch), 2000, soot on canvas, private collection, Vienna



Junger Leopard, 2001, roet op doek, 70 x 100 cm, particuliere collectie
Young Leopard, 2001, soot on canvas, private collection





Napoleon, 2000 (Arrugadisch), roet op doek, 130 x 97 cm, particuliere collectie, Geneve
Napoleon, 2000 (Arrugadic), soot on canvas, private collection, Geneva

De studio
koos Dalstra

I. Madrid

Februari 1989. Jiri is naar Madrid getrokken, omdat de kunst hier - eind van de jaren tachtig - een soort voorlopige top heeft bereikt. Een bruisend nachtleven. Vierentwintiguurs-economie in Spanje. ARCO, de belangrijkste Spaanse kunstbeurs met vele internationale kunstenaars. Kippenberger en de gebroeders Oehlen hangen rond in hoofdkroeg Le Coq achter Avenida Gran Via.

De Calle Atoche, waar Jiri woont, is beneden nog breed en zonnig. De berg op richting Plaza Espana, wordt ze steeds nauwer en donkerder, tot helemaal boven, waar het hoerenbuurtje begint. Daar, hartje oude binnenstad, woont Jiri in een enorm deftig oud huis. De studio lijkt op die te Keulen en op Tenerife, waar Georg zojuist vandaan komt. Met zijn houten vloer is hij groter en donkerder dan de eerdere locaties. Voor de rest hetzelfde. Ruim. Leeg. Enkele lous quinze stoeltjes met blauw en goud, een canapee, plus een tafeltje. Dat is het.

Jiri wil alleen nog naar de natuur werken. Hij geeft les in modeltekenen aan de academie van Madrid. Je hebt het zelfportret, het portret, het landschap en een moderne mixvorm. Georg had op Tenerife een *after nature* statement geschreven met de bevriende Argentijnse schilder Roberto Cabot. Gewoon met potlood op een stuk pakpapier voor brood. Matisse en Picasso waren nu de voorbeelden. De heldere lijn. Een denkende hand. Leven en ademen.

We zitten in de botanische tuin van het Prado naar de schaduw te kijken. Kunst moet terug naar de roots van het modernisme. Het impressionisme met de ondergrond van paars en oranje. Als je goed kijkt, bestaat er geen zwart. Het is paars of oranje. Na lang turen zie ik het. Verdomd. Hoe kan dat? Zwart bestaat niet. Het is een illusie. Jiri geeft af op de computerkunst, die de theorie van het schilderen beheerst.

Georg is helemaal in After Nature gegaan. Hij heeft er herrie over gemaakt met zijn Keulse galeriehouder Paul Maenz, die deze move niet ziet zitten en afdoet als reactionaire bullshit, kitsch en effectbejag, een doodlopende straat. Ik maak er een nieuwe thema-serie van, zegt Jiri: de 7 dagen van de week. Zeven dagen. Een volledige verzameling, een complete schepping.

Volgens Jiri stort het kaartenhuis van de verzonnen kunstwereld in elkaar en komt

er een andere tijd. De wereld verandert snel door Gorbachov's gedrag. Via glasnost en perestrojka rommelt het achter het ijzeren gordijn. De muur gaat vallen. Georg is niet stuk te krijgen. Vanaf nu gaat hij zijn hele leven alleen nog maar After Nature schilderen. De Jezusmalerei van Keulen en sterrenbeelden van Tenerife zijn passé. Weg met de theologie en het bijgeloof. Vanaf nu alleen nog maar moedermelk, citroensap, babykleertjes.

Ik begrijp vooralsnog weinig van Jiri's experimenteerdrijf. De wedergeboorte van het schilderen als episodische bevlieging. Fascinerend, maar hoe houd je dat vol? Hoezo de afdruk van babykleertjes op linnen? Waarom ijle contouren van vingers, waarom de dunne schroeirand van een strijkijzer? Wat is de drive? Gewoon het leven zelf, zegt Jiri. Vorm en inhoud variëren. Telkens een ander motief met een bijpassende stijl. Ik wil het patroon van de materie direct op het doek brengen.

Door Cabot kwam Jiri op het spoor van een nieuwe techniek, het schilderen met roet. Georg maakt *Kerzenbilder*. Hij doet het procedé voor. Als bij een rituele séance bestijgt de kunstenaar met een brandende kaars een flink formaat keukentrap. Aan het plafond hangt een opgespannen doek in perfect horizontale stand. Face down. Op het canvas wordt een plaatje van onderen af via spiegels geprojecteerd. Jiri tekent de geprojecteerde voorstelling met zijn kaars nog eens opnieuw in zwart uit. Ditmaal is het een plaatje van een opgeheven arm tijdens een kunstveiling van de zonnebloemen van Van Gogh bij Christie's in New York. De opgeheven arm schildert de opgeheven arm. 'Eine weisse Hand, die greift ins nichts', zegt Dokoupil. In de afgeplakte nevenstudio spuit assistent Carlos de doeken in met een fixeerspray, die als regen verticaal moet neerdalen op het linnen van de doeken die nu horizontaal op de vloer liggen. Face up.

Candle-paintings wordt een constante in mijn werk zegt Jiri. Ik voel het. Dit is pas het begin. Tegen de wand staat een roetschilderij van een file voor Madrid. Een zwarte copie van een zonnebloem. De opgeheven arm van een putschende kolonel in het Spaanse parlement. Allemaal zwart.

Georg heeft haast en vraagt me om een paar dagen op het huis te passen. Hij gaat een week met Lourdes, zijn nieuwe vriendin, terug naar Tenerife. Voor alles is Georg een vitalist, voor wie leven en werk natuurlijk verbonden zijn.

Je kunt hier weer werken, zegt Jiri. In de ijskast staat een krat champagne, lekker koel, tegen de hitte, maar *remember*, houd de luiken dicht. Hier is hier stoffig. En bam, de deur valt dicht.

II. Keulen

Hansaring, oktober 1991. Het kantoor van Reiner Opoku, Jiri's interim-manager. In het kantoor staan vreemde fruitsculpturen. Vijf, zes bananen boven op elkaar in brons. Sinaasappelen idem dito. Verder de bekende babykleertjes afgedrukt in moedermelk, het citroensap en het strijkijzer. Inmiddels is Domingo geboren, het zoontje van Dokoupil en Lourdes. De puzzel valt in elkaar, wanneer Georg zelf binnenkomt. Hij heeft net een show bij Witte de With gehad, waar ik hem trof.

'Kom mee naar mijn studio' zegt Jiri. 'Wat je daar in Rotterdam vertelde over die footprints bleef me bezighouden'. Ik had hem verteld van mijn shirtdesigns voor het merk Bohemia van de collectie c-i-international. Mijn vriendin liep in tennis-schoen-met- profiel over het linnen. Footprints. Voeten in verf afdrukken.

'Weet je', zegt Jiri, 'dat liet me niet los, dat lopen van jou. Jouw kunstverhaal van: *Art doesn't provide you with a car and chauffeur but tells you where to go*. Ik wilde daar iets tegenover stellen. Autobanden. Geen voetafdrukken, maar autobanden'. Ik ben zeer benieuwd.

We arriveren in een grote studio in een voormalige garage annex markthal. Hel verlicht door een enorme glazen overkapping. Een fabrieksmatige entourage, de uitstraling van een laboratorium, grote lappen linnen liggen op de vloer. Geheel stofvrij.

Assistenten met overalls met grote rollers op staken, staan klaar naast emmers met acrylverf in primaire kleuren. Tegen de muur staat een rek met autobanden in diverse soorten en maten met verschillende profielen.

Aan de muur hangen de eerste probeersels. Jiri is met een autoband over het doek gaan lopen, de autoband ernaast rollend, keurig heen en weer, strepen naast elkaar, zoals een os zijn vore trekt. Het ziet er braaf en academisch uit.

Jiri neemt een nieuwe band van een assistent over en wil weer braaf naast de band gaan lopen. 'Geef hier die band', zeg ik. Ik kan het niet aanzien en werp hem de band al stuiterend toe, als een soort basketbal. Hij lacht en gooit hem terug, waarbij die een vreemde draaiing maakt. We springen als twee paarden op elkaar in. Met zeer hilarisch en energiek resultaat.

Later, bij de whisky in Cafe Zentral, zegt Jiri: *Art provides you with a car and chauffeur but doesn't tell you where to go*. Ik ben het met hem eens. Het is lopen of rijden.

En we kiezen nu voor rijden. De constructieve doorbraak van After Nature naar

een ander niveau. Het direct opbrengen van de materie. Het schilderij is bewijsmateriaal, dat een theorie kan weerleggen of bevestigen. Welke dat is, daar moeten we achter komen.

Het gaat plotseling over de richting van de kunst. Welke kant gaat de kunst in de toekomst op? Vreemd. We zijn nu al vijf jaar sparring partners en redelijk competitief ingesteld. Op Tenerife zwommen we een kilometer of twee in de baai van Teresitas. Voor de hoge surfgolven en het duiken gingen we zwemmen in het zuiden van Tenerife bij de rode berg, de Montana Roja. We waren lid van de sportschoolgym Olympia in Santa Cruz. Elke morgen hieven, fietsten we, drukten op, strekten onze buik. Het ging om een heroïsche houding ten aanzien van de natuur. Veerkracht.

Bij het afscheid gaf Georg me een doek mee. Na de Reifenbilder komen de Seifenbilder, zei Jiri. We zouden elkaar lange tijd niet zien. Maar onze schildersactie was revolutionair, daarvan waren we overtuigd. Hoe kon hij daar weer controle over krijgen?

III. Berlijn

Herfst 1999. Ik rijd per trein de besneeuwde stad binnen om half zeven 's morgens. Reusachtige Baustellen uitgelicht door enorme halogeenbakken. Een wasteland waar straks de Bundestag zal komen. Dan naar voormalig Oost-Berlijn ten noorden van de Spree. Dokoupil woont exact op de grens van de wijken Prenslauerberg en Mitte. Ik steek de Rosa Luxemburg-Platz over. De studio is gelegen op de tweede verdieping van een robuust historisch Jugendstilpand met Hinterhof. Met balkon aan de straat, dat uitkijkt op Kaffee Burger. De kogelinslagen van de Russische kalasnikovs zitten nog in de kalk. Het pand is provisorisch gerestaureerd.

Het weerzien. De omhelzing. Georg laat me de ruime studio zien. Zoals altijd: leeg. Nieuw gemaakt. Een goede atmosfeer.

Bij het ontbijt komen de tongen los. We hebben elkaar zeer lang niet gezien.

Op weg naar de studio vraagt Jiri me waarom we zoveel lachen? Ik ben het vergeten.

Georg haalt een blaadje uit de borstzak van zijn hemd en leest een spreuk van Confucius: vertel me wat, en ik zal het vergeten. Laat het zien en ik herinner het me. Doe het en ik begrijp het.

Jiri is onder de indruk van Peter Sloterdijk's nieuwe boek over 'de sferen'. De theorie over de bolmensen. Omdat we op een bol leven is dit de hoofdvorm van ons bestaan. Het geeft ons een indruk van de vluchtigheid van het bestaan. Niets is blijvend. Verhalen spatten als een zeepbel uit elkaar. De bollen doen het, zeg maar. De bol is rond. Deze vorm bepaalt de structuur van ons denken. Niets is recht. Alles komt terug, wanneer je maar ver of lang genoeg doorgaat.

Georg blijft staan en wijst me op een scheur in de muur: o ja, nog wat. Uitvinden betekent om de hele wereld te zien in termen van een probleem, waarmee je bezig bent. De oplossing ligt niet ver weg, maar is onmiddellijk bij de hand zegt Jiri.

In een hoek bij de tussenwand de opstelling voor de roetschilderijen. Het doek hangt weer precies horizontaal aan het plafond. Ditmaal aan kettingen. Verder alleen een pingpongtafel, videobeam en de bekende canapee plus stoeltjes. Ik heb nu een Russische wereldkampioen pingpong als trainer en sparring partner, zegt Jiri en danst op en neer.

De lampen van de videobeam zijn kapot. Ik ga nieuwe halen. Wanneer ik terugkom is Chistina gearriveerd, Jiri's nieuwe vlam van achttien jaar, die op de Realschule zit. Georg nodigt modellen uit bij hem te komen douchen, waarbij hij dan foto's maakt. Die blaast hij op het copieerapparaat in de keuken op. Dan verfrommelt hij ze en maakt opnieuw een copie. Die copie projecteert hij dan voor een roetschilderij. Zo ontstond de serie Duschbilder. Christina kwam het eindresultaat bekijken. Ze vond het kunstwerk niet mooi. Had betere beelden van haarzelf gezien.

Op weg naar café Schwarzen Raben legt Jiri ons uit dat zijn constante terugkeer naar de Kerzenbilder over de afgelopen tien jaar te maken heeft met zijn roots. Het is volledig intuïtief, zegt Jiri. Je moet naar je roots kijken.

Ik laat me door Georg overhalen om een Kerzenbild te maken. Het moet een zelfportret zijn, een verfrommelde copie van de foto in mijn paspoort. Het is heel simpel, zegt Jiri. Je pakt een kaars en snuit de brandende pit met een speciaal schaarje, zodat de vlam lekker droog brandt. Je moet alleen wel zorgen dat je niet in je eigen schaduw gaat staan. Plus: langzaam bewegen. De vlam is het penseel. Het is fascinerend. Op een bepaald moment komt het beeld los van de realiteit.

IV. Praag

Herfst 2001. Dokoupil herhaalt aan de telefoon dat hij direct aan de Wenzelsplatz woont, centraler kan het niet. Ik sta voor de deur. Een oud geel pand, typisch een Dokoupil-locatie met een oud trappenhuis erin. Het doet meteen weer denken aan de Calle Atoche in Madrid en de Schönhauser Allee in Berlijn. Er is geen bel. Alleen een code. Buiten rond het Nationaal Museum staan tanks met gewapende wachten. Ook rond de zender Freies Europa; volgens Jiri uit angst voor terroristische aanslagen, men zou het ruitersstandbeeld van de nationale held Wenzel de lucht in willen jagen.

De meditatie voor deze dag gaat over geloof, hoop en liefde. Het verleden is een droom, die je overal meeneemt, waar je ook bent. Het heden is de inslag van de bliksem, die je overal mee naartoe neemt, waar je ook heen gaat. De toekomst is een wolk, die je overal tegenkomt en je hoop geeft.

Ik logeer in een klein hoekje van een enorme lege ruimte, een stoffige verlaten drukkerij, die Georg voor een klein bedrag als extra studio huurt. Het is warm, centraal en licht. Ik kom een krantenknipsel uit 1989 tegen. Alles is vies en oud is en zit onder het stof. In no time heb je vieze handen. Je kleren worden vaal. Georg laat me een catalogus van zijn werk uit 1993 zien. Veel Reifenbilder. Terwijl we in Keulen alleen maar primaire kleuren ter beschikking hadden, zijn er daarna talloze grote kleurenformaten ontstaan.

Georgs vrienden melden zich: Minnesota-Joe, viking qua uiterlijk, rond en zeer scherp, en Jozef, Jiri's oudste vriend, zwarte glitterogen en snel van de tongriem gesneden, die net als Jiri de CSSR ontvluchtte. We gaan naar een restaurant. Daar worden grote glazen bier aangerukt en kaaskroketjes en spareribs verschijnen op tafel. Een ruw mannelijk gesprek ontwikkelt zich. Klinken met de zware glazen.

Later op de avond valt een boertig schreeuwende Soldat Schwejk uit een naburig dorp binnen. Hij voert het hoogste woord over allerlei dames, wier hart hij vandaag had kunnen veroveren, ware het niet dat de Jägermeister hem daarvan weerhield. 'Welcome to the Czech Republic' roept hij en zet een theemuts op zijn hoofd. Op dat moment arriveren uit het niets drie duidelijk vrije meiden. Slordig gekleed met nauwsluitende broeken en in wulps contactpose. De dames schuiven aan.

Jiri begint over het Boheemse woud, de verborgen houtskoolbranderij. De Praagse experimenteerdrijf en alchemie van keizer Rudolf II uit de zestiende eeuw, de allereerste

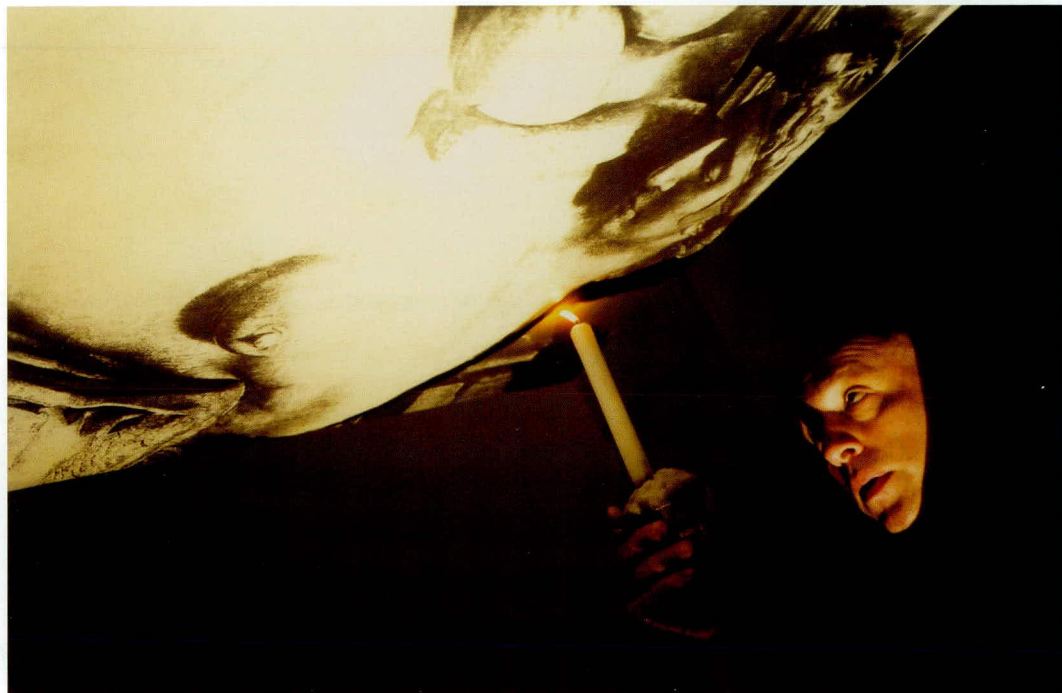
gepassioneerde artcollector. Zelfs de oude meesters prepareerden hun doeken met roet, roept Jiri uit.

De ladies beginnen te lachen. Het ijs is gebroken, wanneer Dokoupil begint over de Duschbilder en de zeepbellen van Sloterdijk. Elke wolk is een weg, zegt Jiri.

Op dat moment arriveert de kellner met een bord patat. Jiri pakt een frietje. Kijk, zegt Jiri, deze friet heeft geen schil meer. Ik werk aan een serie statements voor een nieuwe theorie. De theorie van het arrugadismo, naar pappa arrugado= de aardappel gekookt in de schil: ruwe bolster, blanke pit. En of de dames zin hebben om in de op te knappen studio eens te komen douchen.

Dokoupil heeft blijkbaar succes en zit te stralen. Dan prikt hij een friet aan zijn vorkje.

Ich mag nichts dass nicht perfekt is, zegt Jiri.



Dokoupil werkt aan een roetschilderij, foto Thomas Waller
Making a soot painting, photo Thomas Waller



According to Jiri the house of cards that is the art world is about to collapse and a new era is about to dawn. Thanks to Gorbachov's actions, the world is rapidly changing. With glasnost and perestroika, things are stirring behind the iron curtain. The Wall is going to fall. Georg won't be put off. From now on he is going to dedicate the rest of his life to painting *After Nature*. The Jesusmalerei of Cologne and the constellations of Tenerife are passe.

Away with theology and superstition. From now on, only mother's milk, lemon juice, baby clothes. As yet I understand little of Jiri's passion for experiment. The rebirth of painting as an episodic impulse. Fascinating, but how to keep it up? Why the imprint of baby clothes on linen? Why the wispy contours of fingers, why the thin branding edge of an iron? What is the driving force? Life itself, says Jiri simply. Form and content vary. Each time a different motif, in an appropriate style. I want to impose the pattern of the material directly onto the canvas.

Through Cabot, Jiri came across another technique: painting with soot. Georg makes *Kerzenbilder*. He demonstrates the procedure. As if in a ritualistic seance the artist mounts a large stepladder holding a burning candle. A tightly stretched canvas is angled perfectly horizontally from the ceiling. Face down. A slide is projected onto it from below, using mirrors. Jiri traces over the projected display in black with his candle. This time it's an image of a raised arm, photographed at the auction of Van Gogh's *Sunflowers* at Christie's in New York. The upraised arm paints the upraised arm. 'A white hand, that grabs at nothing,' says Dokoupil. In the taped-off side studio, assistant Carlos sprays the canvases with fixer, which has to fall vertically like rain onto the canvases that now lie horizontal on the floor. Face up. Candle-paintings are now a constant in my work, says Jiri. I feel it. This is just the beginning.

Against the wall stands a soot painting of a traffic jam outside Madrid. The black head of a sunflower. The upraised arm of one of the Colonels during the putsch in the Spanish parliament. All of them black.

Georg is in a hurry and asks me to look after the house for a couple of days. He's going back to Tenerife for a week with his new girlfriend, Lourdes. Above all, Georg is a vitalist, for whom life and work are naturally bound together.



Coming to you, 2001, inkt en zeepsop op doek, 140 x 450 cm, particuliere collectie
Coming to you, 2001, ink and soap sud on canvas, private collection



I Madrid

February 1989. Jiri has moved to Madrid as the art here – in the late 1980s – seems to have reached a zenith for the time being. The nightlife is wild. Spain: a twenty-four hour economy. ARCO, the most important Spanish art fair with lots of international artists. Kippenberger and the Oehlen brothers hang around in the main bar Le Coq behind the Avenida Gran Via.

At its foot, the Calle Atoche, where Jiri lives, is broad and sunny. Going up the hill towards the Plaza Espana it becomes narrower and darker, until the very top where the red light district begins. There, in the heart of the old town, Jiri lives in an enormous stately old house. The studio looks like the ones in Cologne and in Tenerife, where Georg has just come from. With its wooden floor it is bigger and darker than its predecessors. Apart from that, it's the same. Spacious. Empty. A few Louis Quinze chairs in blue and gold, a sofa plus a table. That's it.

Jiri only wants to work from life. He gives lessons in life drawing at the Madrid academy. You've got the self-portrait, the portrait, the landscape and a modern mixed form. On Tenerife Georg wrote an *after nature* statement together with his friend, the Argentinean painter Roberto Cabot. With just a pencil on a piece of paper used for wrapping bread. Matisse and Picasso were now the examples. The clear line. A thinking hand. Living and breathing.

We are sitting in the botanical gardens of the Prado looking at the shadow. Art has to return to the roots of modernism. Impressionism with its base of purple and orange. If you look hard, black does not exist. It is purple or orange. After much squinting I see it. Amazing. How is that possible? Black does not exist. It's an illusion. Jiri rails against computer art that dominates the theory of painting.

Georg is totally immersed in After Nature. He has had a row about it with his Cologne gallery owner, Paul Maenz, who doesn't believe in this move and dismisses it as reactionary bullshit, kitsch and sensationalist, a dead end street. I'm making a new themed series from it says Jiri: the 7 days of the week. Seven days. A full collection, a complete creation.

You can get back to work here, says Jiri. There's a crate of champagne in the fridge, nice and cool in the heat, but remember, keep the blinds shut. It's dusty here. And bam, the door slams.

II Cologne

Hansaring, October 1991. The office of Reiner Opoku, Jiri's interim manager. Strange fruit sculptures stand there. Five, six bananas on top of each other in bronze. Oranges, ditto. Alongside them, the familiar baby clothes imprinted in mother's milk, the lemon juice and the iron. In the interim Dokoupil and Lourdes have had a son, Domingo. The puzzle is solved when Georg himself enters. He's just had a show at Witte de With where we met.

'Come to my studio,' says Jiri. 'I've been thinking about what you said in Rotterdam about the footprints.' I'd told him about my shirt designs for the Bohemia label of the c-i-international collection. My girlfriend walked over the linen in tennis shoes with ridged soles. Footprints. Prints of feet in paint.

'You know what,' said Jiri, 'I haven't been able to forget it - your walking. Your artistic philosophy of: *Art doesn't provide you with a car and a chauffeur but tells you where to go.* I want to contradict it. Car tyres. Not prints of feet but car tyres.'

I am very curious.

We arrive in a large studio in a former garage annex markethall. Brightly lit through an enormous glass roof. A factory-like environment with a laboratory feel with huge sheets of linen lying on the floor. Totally dust free.

Assistants in overalls with large rollers on stakes stand ready next to buckets of acrylic paint in primary colours. Against the wall there is a rack of car tyres of different types and sizes sporting different treads.

The first try-outs line the walls. Jiri has walked with a car tyre over the sheets, rolling the tyre alongside, nice and neat, backwards and forwards, stripes next to each other, like an ox would plough a furrow. It looks very restrained and academic. Jiri takes a new tyre from an assistant and prepares to walk nicely alongside it once more. 'Give me the tyre,' I say. I can't bear to watch and throw him the tyre bouncing, like a basketball. He laughs and throws it back, whereby it makes a curious arc. We leap towards one another like a pair of horses. With hilarious and energetic results.

Later, over a whisky in Cafe Zentral, Jiri says: *Art provides you with a car and chauffeur but doesn't tell you where to go.* I agree with him. It's walking or driving. And we've now chosen to drive. The constructive breakthrough of After Nature to another level. The direct application of the material. The painting as evidence, that a theory can refute or confirm. Which it is to be we have yet to discover.

Suddenly the direction of art is the topic. What is art's future direction? Strange. We've been sparring partners for five years now and are reasonably competitive. On Tenerife we swam for a couple of kilometres in the Bay of Teresitas. For the big surf and the diving we swam in the south of Tenerife by the red mountain, the Montana Roja. We were members of the Olympia gym in Santa Cruz. Every morning we lifted weights, we cycled, did press ups, worked on our stomachs. We wanted to assume an heroic posture in the face of nature. Resilience.

At our farewell Georg gave me a sheet. After the Reifenbilder come the Seifenbilder, says Jiri. We were not to see each other again for a long time. But our painting exercise had been revolutionary, of that we were convinced. How could he regain control over it?

III Berlin

Autumn 1999. My train pulls into the snow-covered city at six thirty in the morning. Giant construction sites illuminated by enormous halogen lamps. A wasteland where shortly the Bundestag will rise. And then on to former East Berlin to the north of the Spree. Dokoupil lives exactly on the border of the Prenslauerberg and Mitte districts. I cross the Rosa Luxemburg-Platz. The studio is located on the second floor of a robust historic Jugendstil building with a Hinterhof. It has a balcony onto the street that looks out on the Kaffee Burger. The bullet holes from the Russian kalashnikovs are still in the plaster. The building has been restored in makeshift fashion.

The reacquaintance. The embrace. Georg shows me the spacious studio. As always: empty. Brand new. A good atmosphere.

At breakfast the talk begins to flow. We haven't seen each other for ages. On the way to the studio Jiri asks me why we always laugh so much. I'd forgotten. Georg pulls a page out of his breast pocket and reads a quotation from Confucius: tell me something, and I will forget it. Let me see it and I will remember it. Do it, and I will understand it.

Jiri is impressed by Peter Sloterdijk's new book about the 'spheres'. The theory of the ball people. Because we live on a globe, that is the primary form of our existence. It gives us an impression of the fleeting nature of existence. Nothing lasts. Stories pop like soap bubbles. The balls do it, so to speak. The ball is round. This form determines the structure of our thought. Nothing is straight. Everything returns, if you just go on far enough or long enough.

Georg stands still and points out a crack in the wall: oh yes, another thing. Discovery means seeing the whole world in terms of a problem, which keeps you busy. The solution is not far away: it is close at hand says Jiri.

In a corner by the partition wall the set-up for the soot painting. Once again the canvas has been suspended exactly parallel with the ceiling. This time it's suspended from chains. Apart from that, only a table-tennis table, a video projector and the familiar sofa plus chairs. I've got a Russian table-tennis world champion as trainer and sparring partner, says Jiri, dancing up and down. The bulbs for the video projector are broken. I go to get some new ones. When I return, Christina, Jiri's new eighteen year old flame who attends the Realschule, has arrived. Georg invites models to come and shower at his place and then photographs them. He blows up the image on the photocopier in the kitchen. He subsequently crumples them up before making a new copy. He then projects this copy for the soot painting. Hence the series Duschbilder. Christina has come to look at the final result. She doesn't like the artwork. She's seen better pictures of herself.

On the way to the cafe Schwarzen Raben, Jiri explains that his constant return to the Kerzenbilder over the past ten years has to do with his roots. It is completely intuitive, says Jiri. You have to look to your roots.

I let Georg convince me to make a Kerzenbild. It has to be a self-portrait, a crumpled copy of the photo in my passport. It's very simple says Jiri. You take a candle and snip the burning wick with a special pair of scissors so that the flame burns nice and dry. You only have to watch out that you don't stand in your own shadow. Plus: move slowly. The flame is the brush. It is fascinating. At a certain point the image becomes detached from reality.

IV Prague

Autumn 2001. Dokoupil repeats on the telephone that he lives right by the Wenzelsplatz, he couldn't be more central. I'm at the door. An old yellow building, a typically Dokoupil address with an old stairwell. It immediately conjures up images of the Calle Atoche in Madrid and the Schönhauser Allee in Berlin. There is no bell, only a code. Outside, tanks and armed guards encircle the National Museum. The Freies Europa radio station is also surrounded; according to Jiri, this is for fear of a terrorist attack – some people want to blow up the equestrian statue of national hero Wenzel.

Today's meditation is on faith, hope and love. The past is a dream, which you always take with you wherever you are. The present is the bolt of lightning which always carries you wherever you go, the future is a cloud you encounter everywhere and which gives you hope.

I'm to sleep in a small corner of an enormous empty space, a dusty abandoned printer's that Georg rents as an extra studio for a small sum. I come across a newspaper cutting from 1989. Everything is dirty and old and covered in dust. In no time your hands are dirty and your clothes dirty and dull. Georg shows me a catalogue of his work from 1993. Lots of Reifenbilder. Whereas in Cologne we only had primary colours at our disposal, the subsequent works comprise innumerable large colour formats.

Georg's friends call. There's Minnesota-Joe, who looks like a Viking – round and very sharp – and Jozef, Jiri's oldest friend, with glittering black eyes and the gift of the gab, who, like Jiri, fled the CSSR. We go to a restaurant. Huge glasses of beer are dispatched and cheese croquets and spareribs appear on the table. A rough laddish conversation develops, punctuated by toasts with the heavy glasses.

Later in the evening a jokily shouting Good Soldier Schweik from a neighbouring village tumbles inside. He goes on and on about all the women whose hearts he would have won today if it weren't for the Jägermeister. 'Welcome to the Czech Republic' he shouts and dons a teacosy as a hat. At that moment three obviously single girls appear as if from nowhere. Badly dressed in tight fitting jeans and striking provocative poses. The ladies join us.

Jiri starts talking about the Bohemian forest, the illicit charcoal burners. Prague's

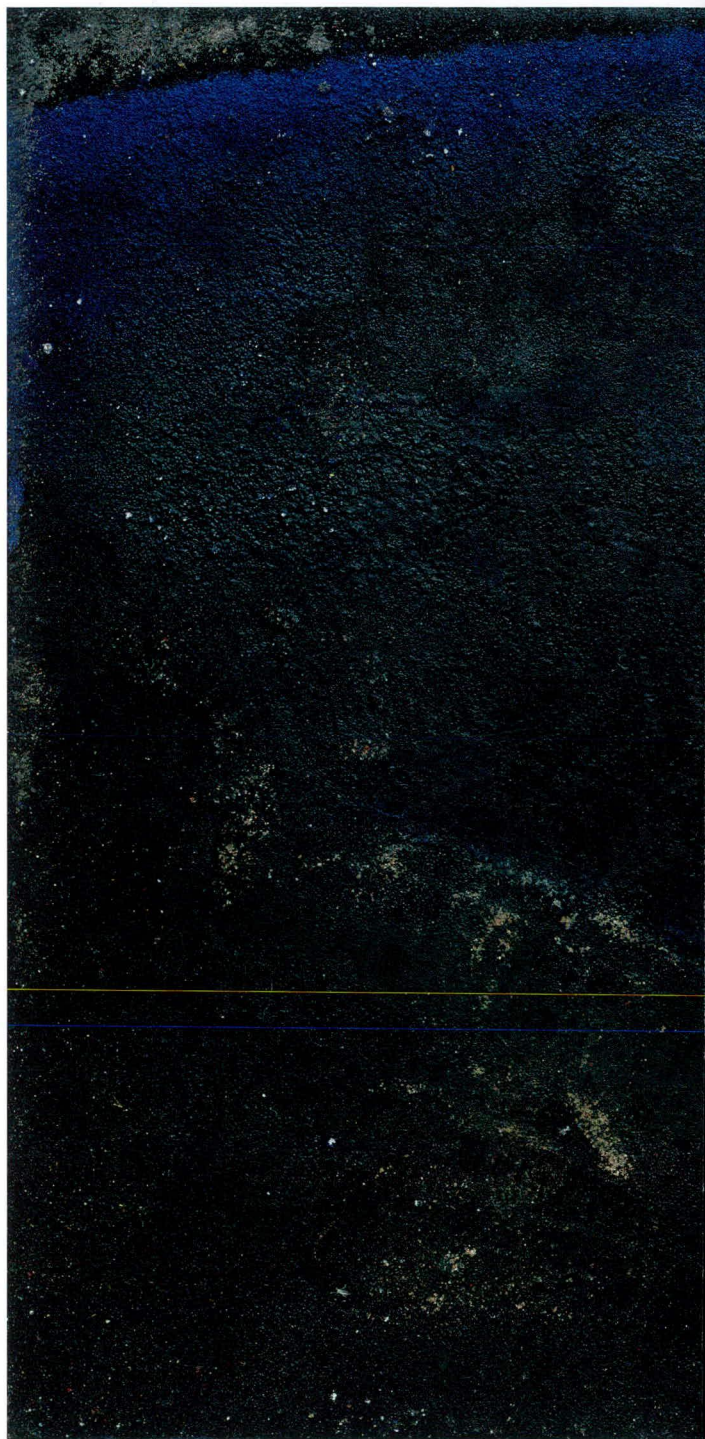
passion for experiment and the alchemy of emperor Rudolf II in the sixteenth century, the very first art lover and collector. Even the old masters prepared their canvases with soot, shouts Jiri.

The ladies begin to laugh. The ice is broken when Dokoupil begins talking about the Duschbilder and Sloterdijk's soap bubbles. Every cloud is a road, says Jiri.

At that moment the waiter arrives with a plate of fries. Jiri takes a chip. Look, says Jiri, this chip doesn't have a skin anymore. I work on a series of statements for a new theory. The theory of the arrugadismo, or rough diamond, named after pappa arrugado = the potato cooked in its jacket. And would the ladies like to come and take a shower in the to-be-refurbished studio?

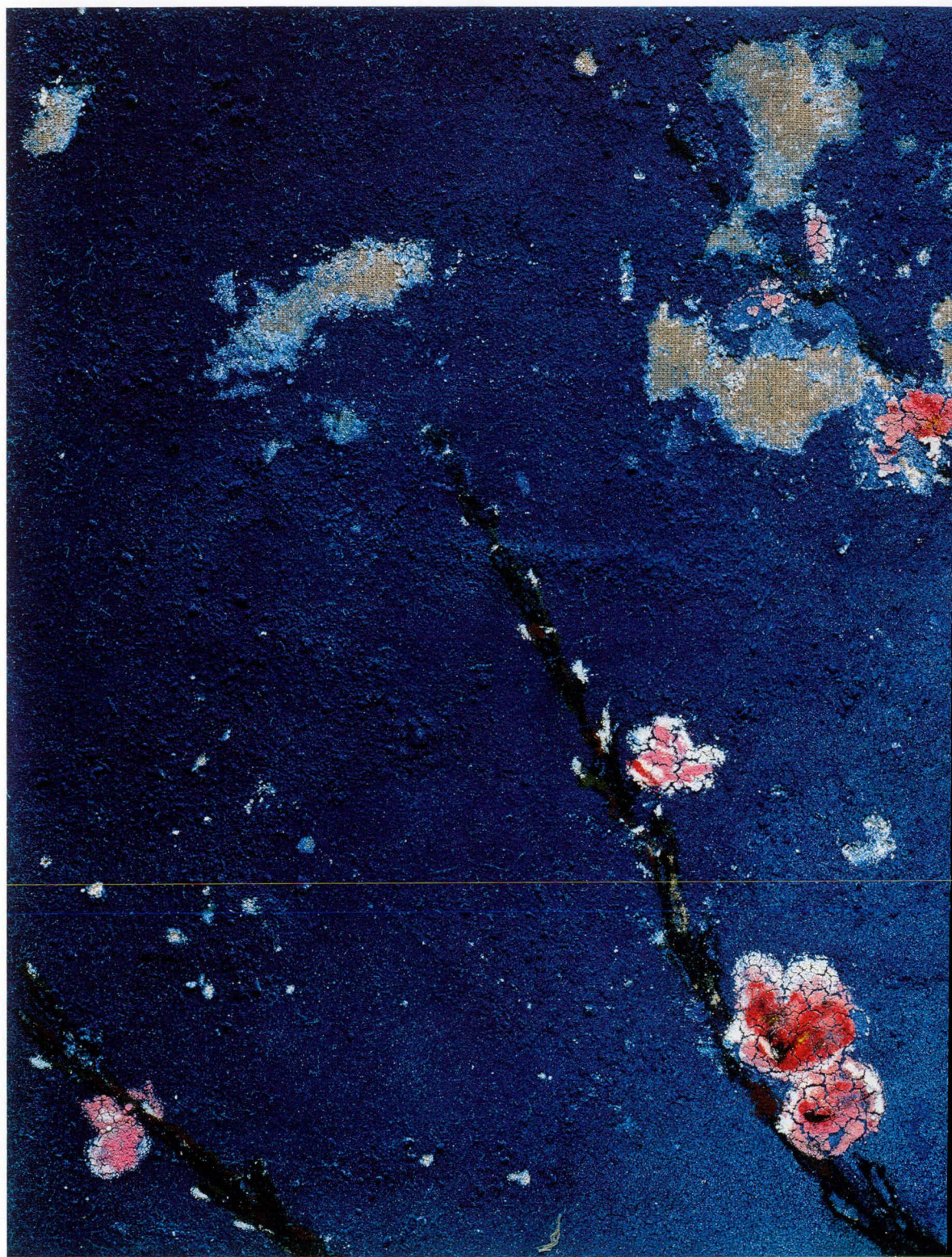
Apparently Dokoupil has met with success and he sits beaming. Then he stabs a chip with his fork.

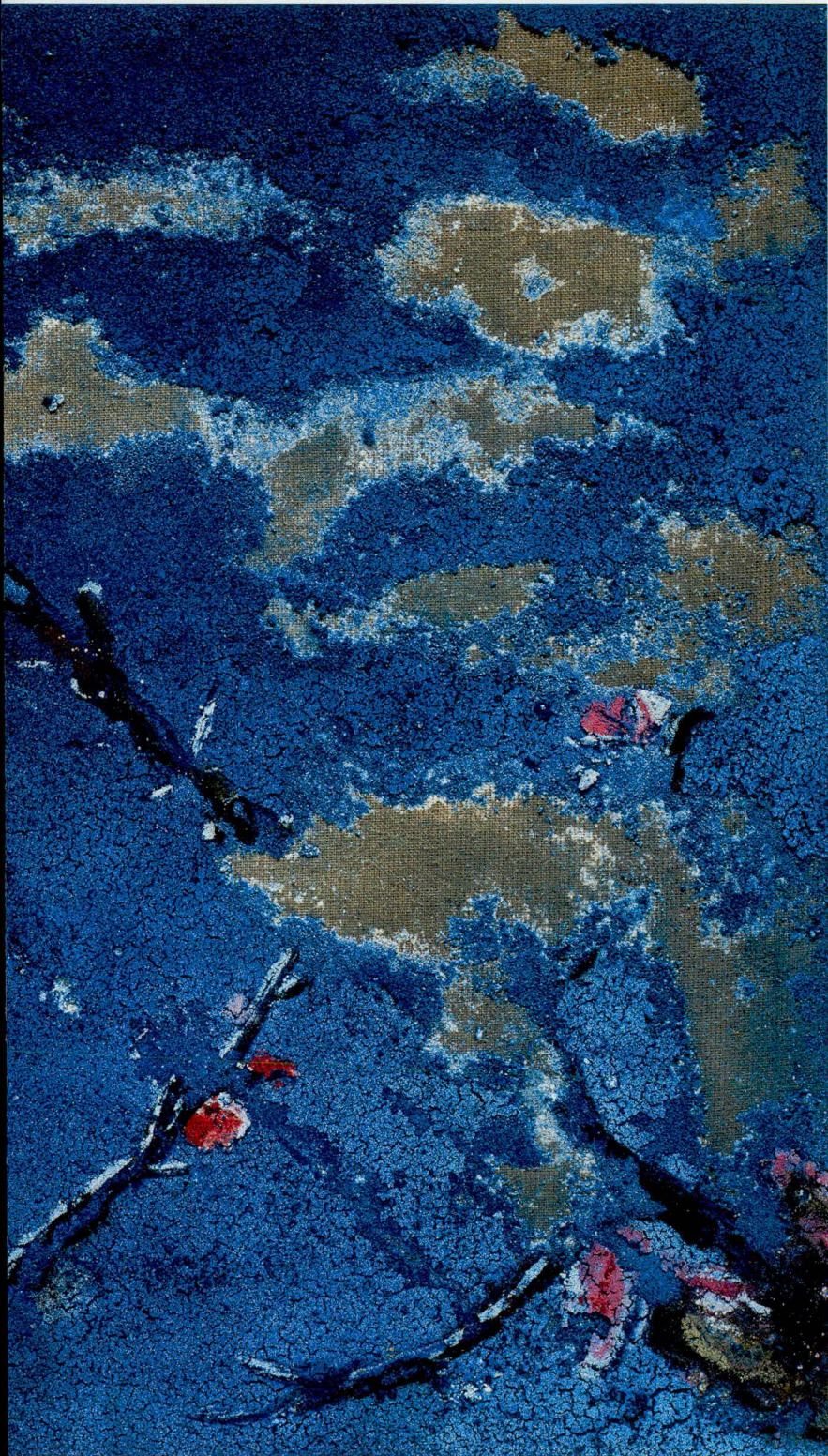
I don't like anything that's not perfect, says Jiri.



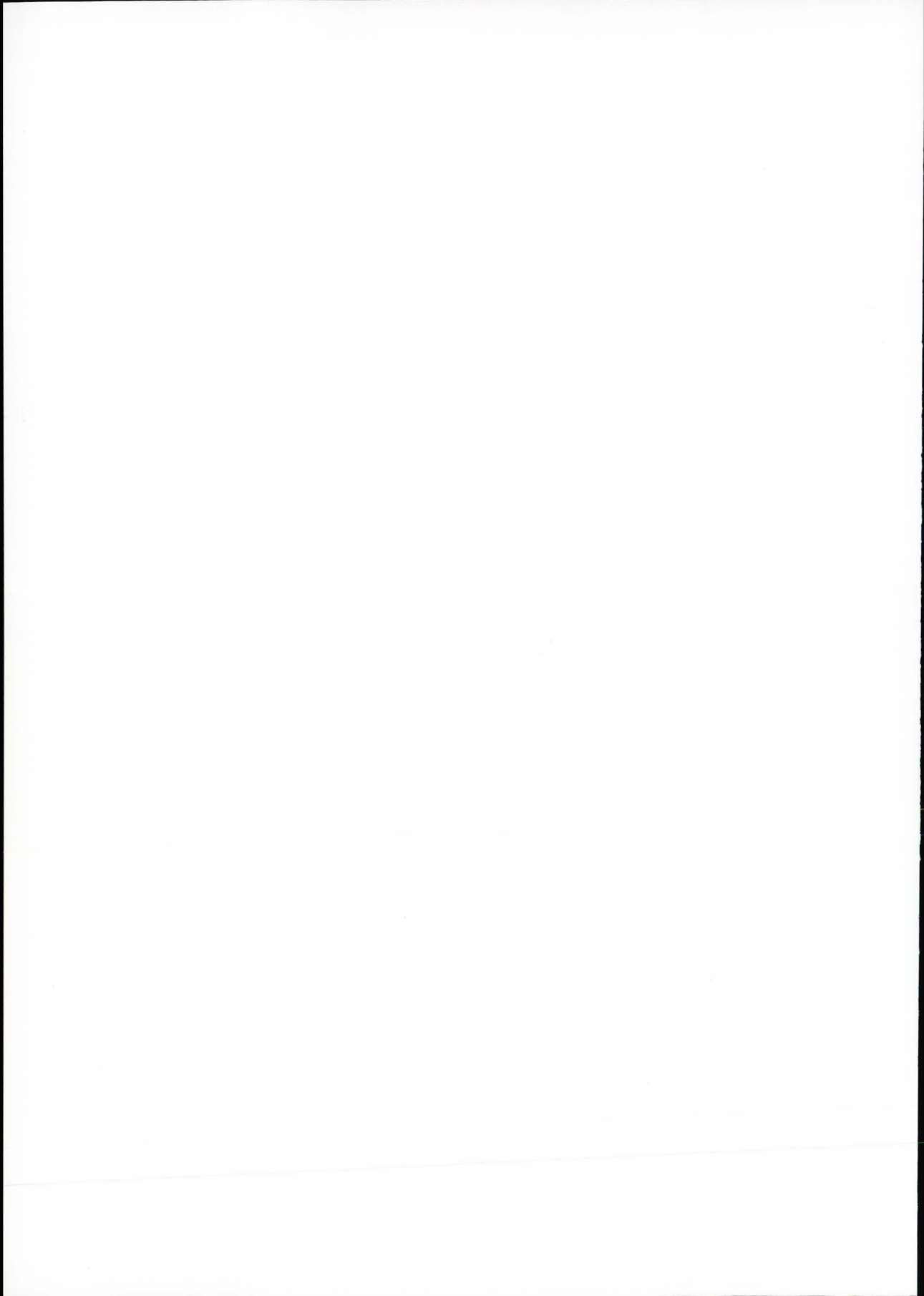


Blumen mit blauer Ecke, 1999, pigment op doek, 106 x 121 cm, particuliere collectie
Flowers with blue angle, 1999, pigment on canvas, private collection





Ausflug nach Berzocana, 1999, pigment op doek, 105 x 140 cm, particuliere collectie
Journey to Berzocana, 1999, pigment on canvas, private collection



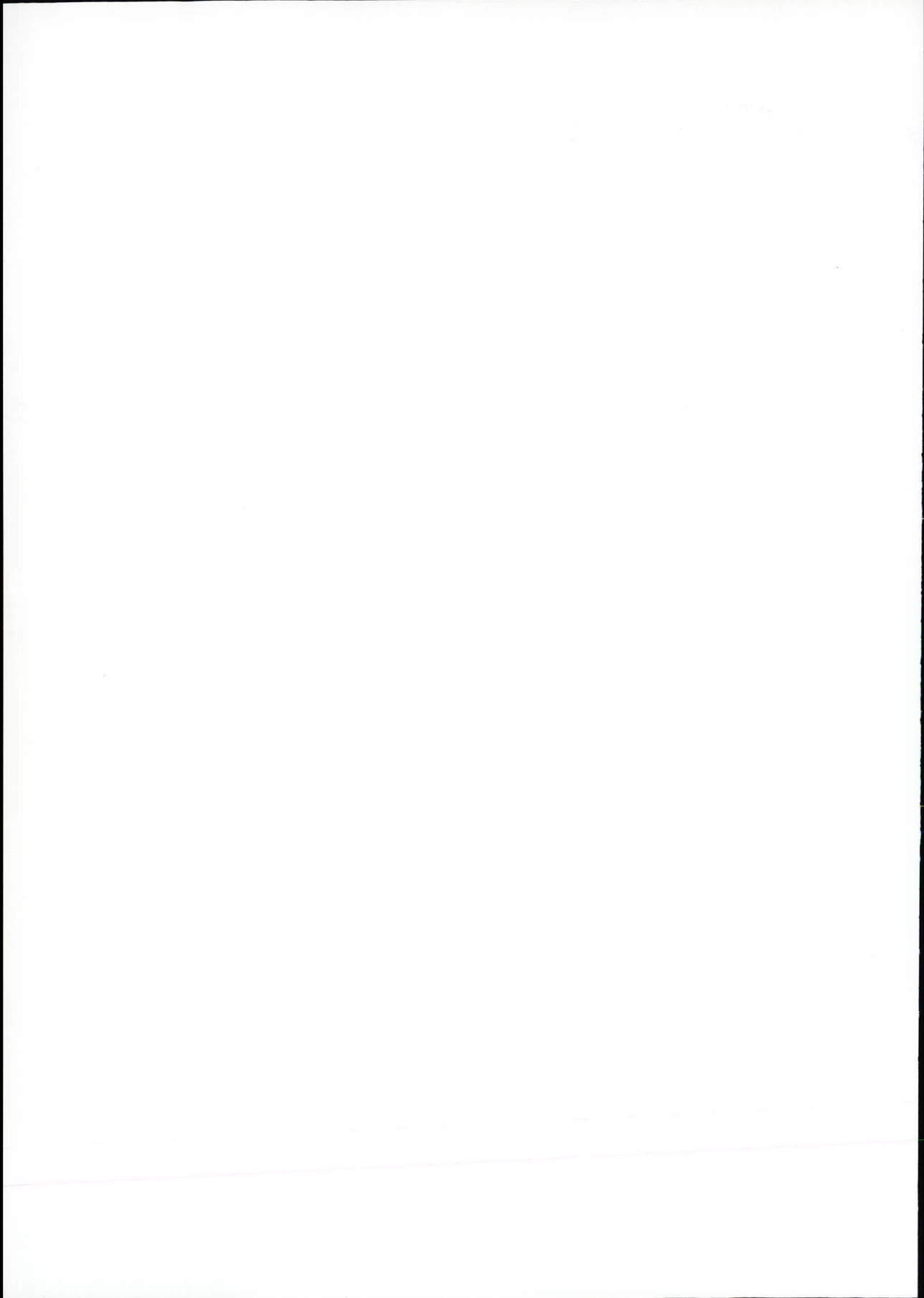


Astern, 1999, pigment op doek, 51 x 41 cm, Collectie Andersen, München
Asters, 1999, pigment on canvas, Collection Andersen, Munich





Blau und Rot (Azul y Rojo), 1999, pigment op doek, 110 x 130 cm, particuliere collectie
Blue and red (Azul y Rojo), 1999, pigment on canvas, private collection



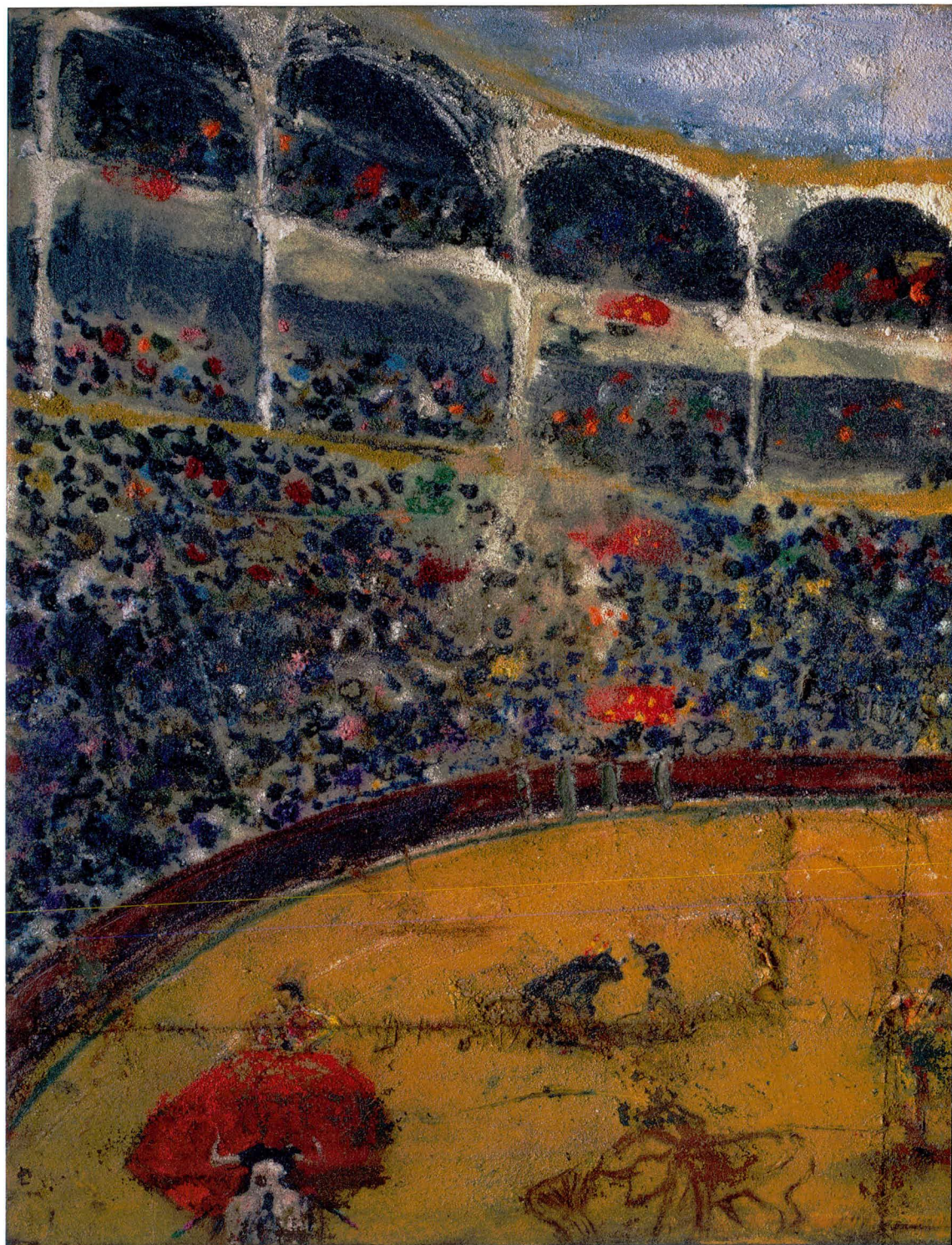


Arena, 1999, pigment op doek, 180 x 145 cm, particuliere collectie, Parijs
Arena, 1999, pigment on canvas, private collection, Paris



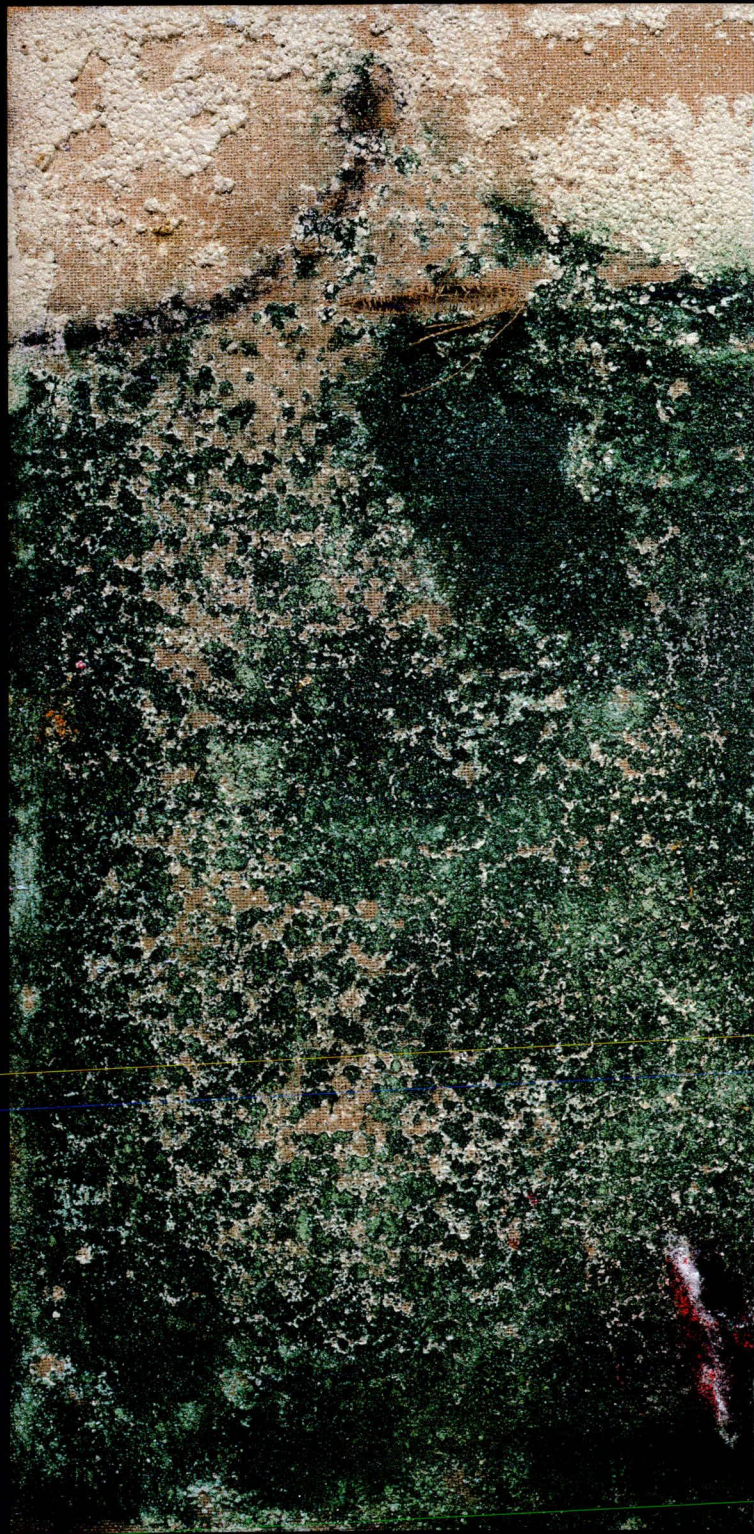


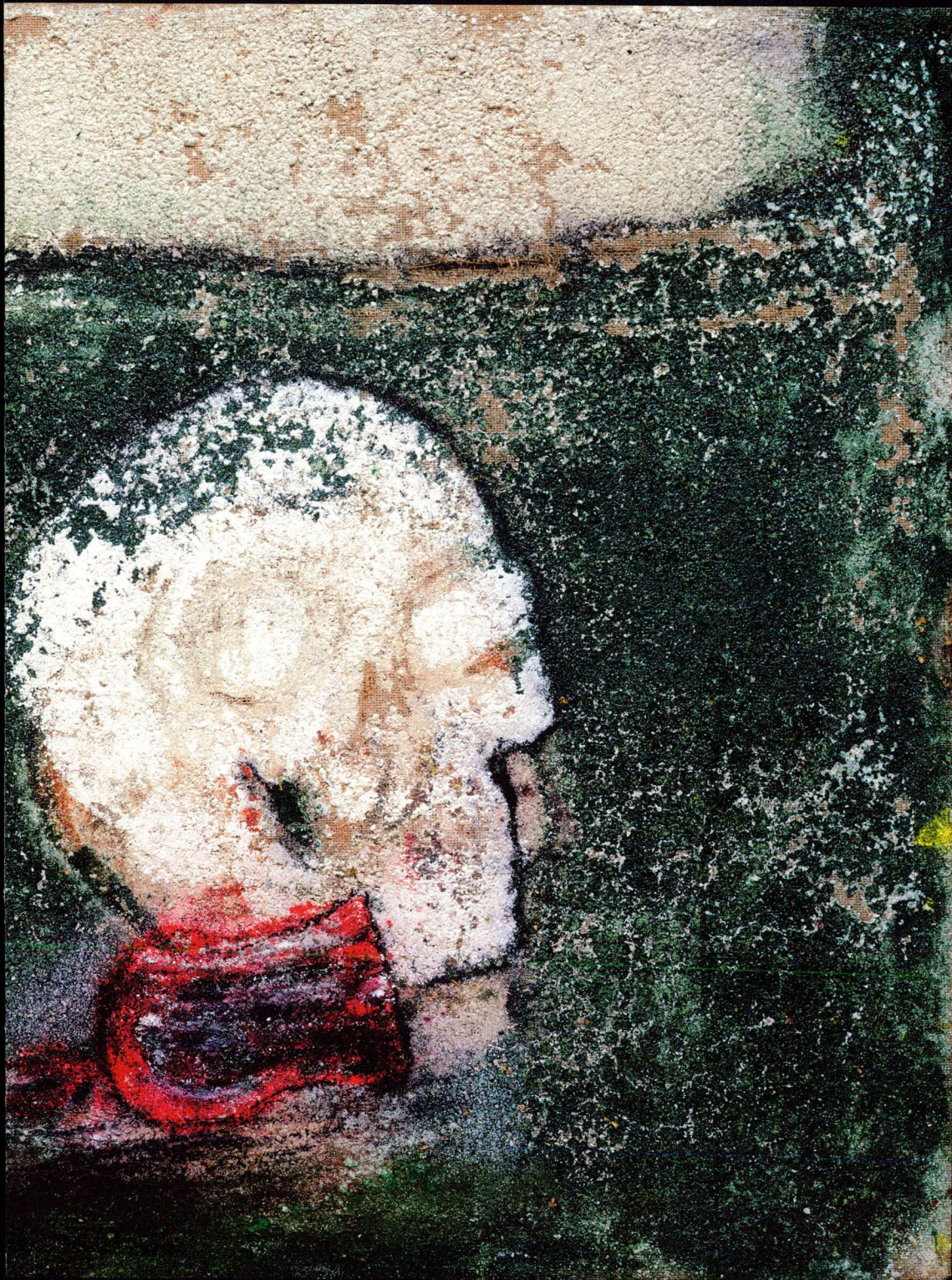
Der letzte Tag des Jahres 1999, 1999, pigment op doek, 105 x 140 cm, particuliere collectie
The last day of the year 1999, 1999, pigment on canvas, private collection





El primer Sueño del Matador loco, 2000, pigment op doek, 200 x 300 cm, collectie Fischbach, Los Angeles
The first dream of the crazy Matador, 2000, pigment on canvas, collection Fischbach, Los Angeles





Totenkopf mit Weinglas, 2000, pigment op frotté, 80 x 120 cm, collectie Fischbach, Los Angeles
Skull with wineglass, 2000, pigment on frotté, collection Fischbach, Los Angeles





Scratched skull, 2002, pigment op doek, 70 x 90 cm, particuliere collectie
Scratched skull. 2002 pigment on canvas, private collection



El Padre, 2001, pigment op doek, 100 x 120 cm, particuliere collectie
The Father, 2001, pigment on canvas, private collection



Pirat, 2002, pigment op doek, 70 x 75 cm, Courtesy Galerie Bruno Bisschofberger, Zürich
Pirate, 2002, pigment on canvas, Courtesy Galerie Bruno Bisschofberger, Zürich



Are you talking to me?, 2002, pigment op doek, 40 x 50 cm, particuliere collectie
Are you talking to me?, 2002, pigment on canvas, private collection

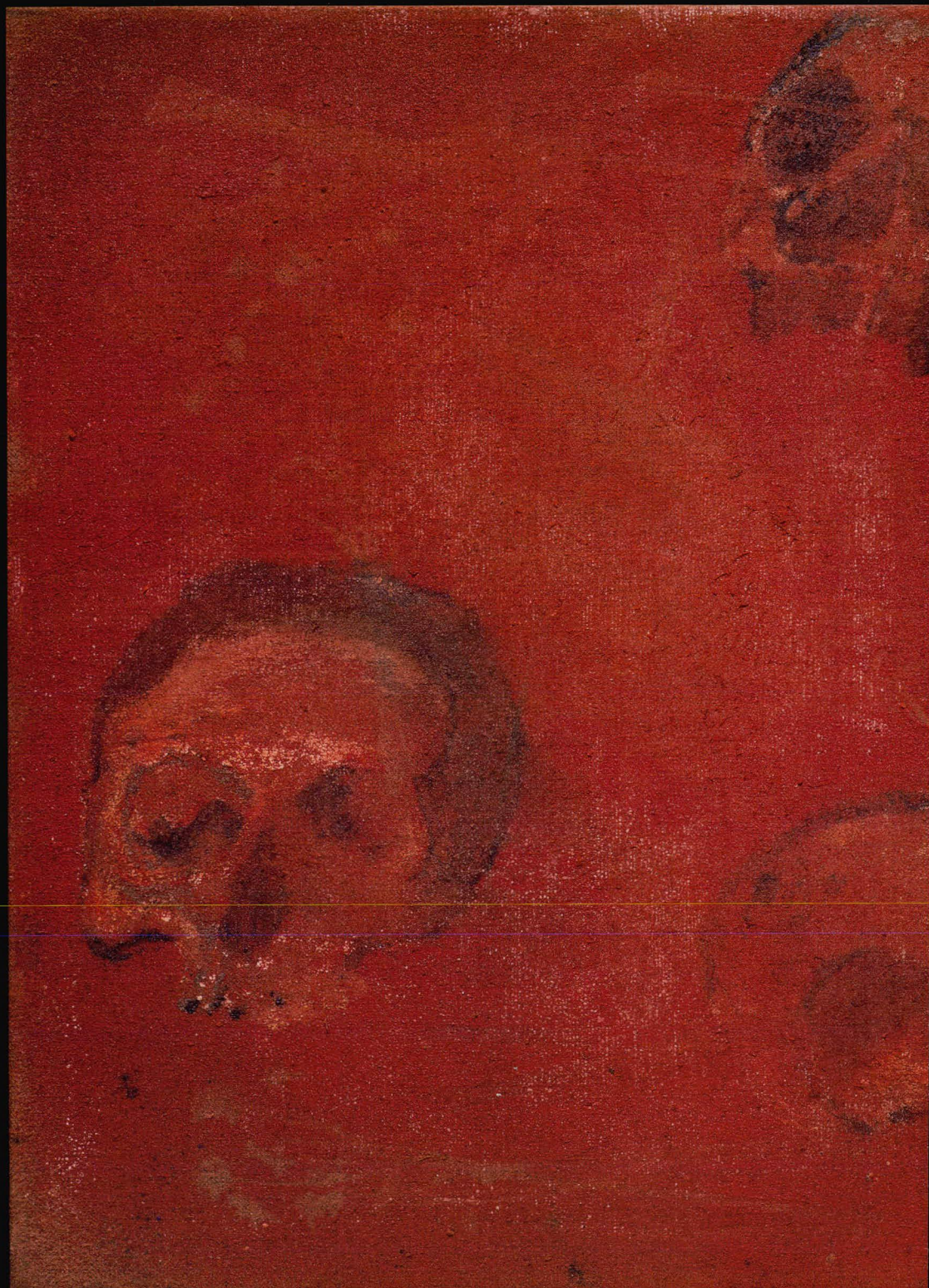


Alone, 2002, pigment op doek, 75 x 70 cm, Courtesy Galerie Bruno Bischofberger, Zürich

Alone, 2002, pigment on canvas, Courtesy Galerie Bruno Bischofberger, Zürich



Small Crowd, 2002, pigment op doek, 75 x 70 cm, particuliere collectie
Small Crowd, 2002, pigment on canvas, private collection





Cuadriga, 2002, pigment op doek, 90 x 125 cm, particuliere collectie
Cuadriga, 2002, pigment on canvas, private collection

jiri georg Dokoupil

Bruntal, Tsjechoslowakije 1954/*Bruntal, Czechoslovakia 1954*
woont en werkt in Praag, Madrid en Berlijn/*lives and works*
in Prague, Madrid and Berlin

- 1976-78 kunstopleidingen in Keulen, Frankfurt en New York
(Cooper Union, bij Hans Haacke)
art schools in Cologne, Frankfurt and New York
(Cooper Union, class of Hans Haacke)
- 1983-84 gastdocent aan de Kunstacademie van Düsseldorf
guest teacher at the Art Academy of Düsseldorf
- 1989 gastdocent bij de Circulo de Bellas Artes, Madrid
guest teacher at the Circulo de Bellas Artes, Madrid

solotentoonstellingen one-man exhibitions

- 1982 Galerie Paul Maenz, Keulen/*Cologne, Jiri Georg Dokoupil. Neue Kölner Schule*
Galerie 't Venster, Rotterdam, *Ein Pinsel* (met/*collaborations with* Walter Dahn)
Galerie Chantal Crousel, Paris, *Jiri Georg Dokoupil. Recent Works*
Galerie Helen van der Meij, Amsterdam, *Jiri Georg Dokoupil*
- 1983 Galerie Paul Maenz, Keulen/*Cologne, Portraits*
Galerie Six Friedrich, München/*Munich, Jiri Georg Dokoupil*
Produzentengalerie, Hamburg; Galerie Paul Maenz, Keulen/*Cologne; Six Friedrich, München / Munich, Ricki, Die Duschbilder* (met/*collaborations with* Walter Dahn)
Gallery Mary Boone, New York, *Jiri Georg Dokoupil*
Galerie Chantal Crousel, Parijs/*Paris, Mixtura Dokoupiliana*
- 1984 Galerie Schurr, Stuttgart; Groninger Museum, Groningen, *Dusch- & Afrikabilder* (met/*collaborations with* Walter Dahn)

- Galerie Paul Maenz, Keulen / [Cologne](#), *Therapeutische Bilder*
 Museum Folkwang, Essen, *Dokoupil. Arbeiten/Travaux/Works 1981-1984*
- 1985 Kunstmuseum Luzern; Groninger Museum, Groningen; *Espace
 Lyonnais d'Art*
 Contemporain, Lyon, *Dokoupil. Arbeiten/Travaux/Works 1981-1984*
 Galerie Crousel-Husenot, Parijs / [Paris](#), *Jiri Georg Dokoupil*
 Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, *Jiri Georg Dokoupil*
 Galerie Paul Maenz, Keulen / [Cologne](#), *Mülheimer Freiheit. Neue wilde
 Bilder* (met/ [collaborations with](#) Walter Dahn)
 Galerie Paul Maenz, Keulen / [Cologne](#); Gallery Paule Anglim,
 San Francisco; Gallery Asher / Faure, Los Angeles, *Corporations &
 Products*
 Galerie Vera Munro, Hamburg, *Jiri Georg Dokoupil* (met/ [collaborations
 with](#) Walter Dahn)
 Galerie Heinrich Erhardt, Frankfurt, *Jiri Georg Dokoupil*
 Gallery Leo Castelli, New York, *Jiri Georg Dokoupil*
- 1986 Galerie 121, Antwerpen / [Antwerp](#), *Jiri Georg Dokoupil*
 Galleria Marilena Bonomo, Bari, *Jiri Georg Dokoupil*
 Gallery Ileana Sonnabend, New York, *Jiri Georg Dokoupil*
- 1987 Galerie Paul Maenz, Keulen / [Cologne](#), *Christus-Bilder*
 Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, *Jiri Georg Dokoupil*
 Galerie Six Friedrich, München / [Munich](#), *Jiri Georg Dokoupil*
 Galerie Swart, Amsterdam, *Jiri Georg Dokoupil. 5 jaar tekeningen/
 5 Jahre Zeichnungen*
 Galerie Ingrid Dacic, Tübingen, *Zeichnungen 1987*
 Galleria Gio' Marconi, Milaan / [Milan](#), *Jiri Georg Dokoupil*
 Galerie Bruno Bischofberger, Zürich / [Zurich](#), *Zodiac*
- 1988 Galleria Marilena Bonomo, Bari, *Jiri Georg Dokoupil*

Galería Juana de Aizpuru, Madrid, *Jiri Georg Dokoupil*

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, *Jiri Georg Dokoupil*

- 1989 Fundación Caja des Pensiones, Madrid, *Jiri Georg Dokoupil*
Galleria Massimo Minini, Brescia, Dokoupil. *Drawings*, vol. I (door/
by Wilfried D. Dickhoff)
Galerie Nikolaus Sonne, Berlin, Dokoupil. *Drawings*, vol. II (door/
by Wilfried D. Dickhoff)
Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, Dokoupil. *Drawings*,
vol. III (door/by Jiri Georg Dokoupil)
Galleria Marilena Bonomo, Bari, Dokoupil. *Drawings*, vol. IV (door/
by Wilfried D. Dickhoff)
Galerie Swart, Amsterdam, *Dokoupil, tekeningen/drawings*
Galerie Beaubourg, Parijs/*Paris*, *Jiri Georg Dokoupil*
Gallery Robert Miller, New York, *Jiri Georg Dokoupil* (met/with
Leo Castelli en/*and* Ileana Sonnabend)
Palacete del Embarcadero, Santander, *Drawings* (met/with
Roberto Cabot)
Gallery Paul Kasmin, New York, *Drawings*
Gallery Akira Ikeda, Nagoya, *New Paintings*
Galería Juana de Aizpuru, Madrid, *Pinturas*
Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, *Jiri Georg Dokoupil*
(met/with Alighiero Boetti)
- 1990 Galerie Susanne Ottesen, Kopenhagen/*Copenhagen*, *Dokoupil*
Stuart Regen Gallery, Los Angeles, *Marina*
Robert Miller Gallery, New York, *Mother's Milk Paintings*
Gallery Edward Totah, London, *Fruit Paintings*
Gallery Paul Kasmin, New York, *Paintings*
Galerie Krinzing, Wenen/*Vienna*, *Candle Paintings 1990-1991*
Galerie Anders Tornberg, Lund, Dokoupil. *Drawings*, vol. V (door/
by Wilfried D. Dickhoff)
Galerie Karl Pfefferle, München/*Munich*, Dokoupil. *Drawings*, vol. VI
(door/by Wilfried D. Dickhoff)
Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, Dokoupil. *Drawings*, vol. VII (door/by
Wilfried D. Dickhoff)

- 1991 Galerie Samia Saouma, Parijs / [Paris](#), *Drawings*
 Galerie Krinzinger, Wenen / [Vienna](#), *Paintings and Bronzes*
 Galerie Krinzinger, Wenen / [Vienna](#), *Fruit Architecture*
 Galerie Isy Brachot, Brussel / [Brussels](#), *New Paintings*
 Office Reiner Opoku, Keulen / [Cologne](#), *Skulpturen und Obstbilder*
 Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, *Arquitectura de Frutas*
 My Name is Lolita Art, Valencia, Dokoupil. *Drawings*, vol. VIII (door/
[by](#) Jiri Georg Dokoupil)
 Galerie Swart, Amsterdam, *Jiri Georg Dokoupil, beelden en tekeningen*
 Horsens Kunstmuseum, Lund, *Dokoupil: Drawings 1980-1991*
- 1992 Kunsthalle, Kiel, *Dokoupil. Drawings 1980-1991*
 Robert Miller Gallery, New York, *Tyre paintings*
 Galerie Susanne Ottesen, Kopenhagen / [Copenhagen](#), *Tyre paintings*
 Tony Shafrazi Gallery, New York, *New Paintings*
 A.C. R. Kunstvermittlung, Eltville a.d. Rijn / [Eltville on the Rhine](#),
Fruitpaintings and Sculptures
 Galerie Karl Pfefferle, München / [Munich](#), *Reifenbilder*
 Galerie Kaess-Weiß, Stuttgart, *Reifenbilder*
 Casa de la Cultura, Santa Cruz de Tenerife, *Dokoupil. Drawings*
1980-1991
 Galerie Aschenbach, Amsterdam, *Tyre paintings*
 Galería Juana de Aizpuru, Madrid, *Cuadros de burbujas de jabón*
 Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, *Cuadros de burbujas*
de jabón
 Galerie am kleinen Markt, Mannheim, *Arbeiten auf Papier*
 Reiner Opoku, Keulen / [Cologne](#), *New Works by Jiri Georg Dokoupil*
- 1993 Gallery Deweer Art, Otegem, *Jiri Georg Dokoupil. Werke 1990-1992*
 Galleria Alessandra Bonomo, Rome, *Sculptures* (met / [with](#)
 Donald Baechler)
 Sala Amárica, Diputación Foral de Alava, Dokoupil. *Trabajos 1985-1993*
 Galerie Hübner & Thiel, Dresden, *Jiri Georg Dokoupil. Arbeiten auf Papier*
 Galerie Maximilian Krips, Keulen / [Cologne](#), *Drawings*
 Galerie van Esch, Eindhoven, *Jiri Georg Dokoupil. Works on Paper 1987-1992*

Galería Leydenecker, Santa Cruz de Tenerife, *Dokoupil*
 Galerie Ribbentrop A. C. R. Kunstvermittlung, Eltville a.d. Rijn /
Eltville on the Rhine, *Jiri Georg Dokoupil* (met / *with* Donald Baechler)
 Galerie Peters-Barenbrock, Braunschweig, *Jiri Georg Dokoupil*.
Zeichnungen (met / *with* Donald Baechler)
 Galerie Carstens, Berlin / *Berlin*, *Dokoupil*

- 1994 Gallery Tony Shafrazi, New York, *Jiri Georg Dokoupil. New Paintings*
 Galerie Ingrid Dacic, Tübingen, *Memory. Drawings*
 Galerie Hübner & Thiel, Dresden, *Feinde der Menschenrechte*
 Galerie Aschenbach, Amsterdam, *Dokoupil. Tekeningen en Sculpturen /*
Drawings and Sculptures
 Anders Tornberg Gallery, Lund, *Recycling Gerard Kever*
 Galerie Karl Pfefferle, München / *Munich*, *Jiri Georg Dokoupil. Paintings*
and Sculptures
- 1995 Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, *New Paintings*
 Yoan Guaita, Palma de Mallorca, *New Works*
 Maximilian Krips Galerie, Keulen / *Cologne*, *Recycling Gerard Kever*
- 1996 Art & Public, Geneve / *Geneva*, *Madonnas in Ecstasy*
 Horsens Kunstmuseum, Horsens; Gallery Rudolfinum, Praag / *Prague*,
Dokoupil
 Galería Juana de Aizpuru, Madrid, *Jiri Georg Dokoupil. Los cuadros verdes*
 Centre d'Art Contemporain de Fréjus, Fréjus, *Dokoupil*

- 1997 Galerie Juana de Aizpuru, Sevilla, Jiri Georg Dokoupil: *Los cuadros verdes*
 Galerie MXM, Praag/[Prague](#), *Dokoupil: Malá Retrospectiva 1982-1996*
 Galerie Caesar Ölmütz; 76 Galerie, Ostrau, *Jiri Georg Dokoupil*
 Galerie Karl Pfefferle, München/[Munich](#), *Jiri Georg Dokoupil: Grüne Bilder*
 Museum Weimar, Kabinett am Goetheplatz, Weimar, *Jiri Georg*
Dokoupil: Skizzen, Zeichnungen und Kollagen zum 'Ring des Nibelungen'
 Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wenen/[Vienna](#), *Jiri Georg*
Dokoupil. Something Strange and Fantastic
- 1998 Galerie Susanne Ottesen, Kopenhagen/[Copenhagen](#), *Dokoupil. 200*
Drawings
 Galleria Santo Ficara, Florence, *Jiri Georg Dokoupil: Follia Slava*
- 1999 Château de Chenonceau, Chenonceau, *Jiri Georg Dokoupil*
- 2000 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez,
 Madrid, *Jiri Georg Dokoupil*
 Galerie Bruno Bischofberger, Zürich/[Zurich](#), *Jiri Georg Dokoupil. New*
Works
- 2001 Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, *Jiri Georg Dokoupil*
- 2002 Fondazione Cassa di Risparmio, Bologna, *Jiri Dokoupil. Opere recenti*
 Galerie Susanne Ottesen, Kopenhagen/[Copenhagen](#), *Jiri Georg Dokoupil*
 Kestner Gesellschaft, Hannover, *Jiri Georg Dokoupil*

solo- en groepstentoonstellingen in Nederland one-man and group shows in the Netherlands

- 1981 (28.2-6.4): *Mülheimer Freiheit (Nieuwe Duitse Kunst 1)*, Groninger Museum (groeps/group)
- 1982 (15.1-17.2): *Ein Pinsel - Walter Dahn/J.G. Dokoupil*, Galerie 't Venster, Rotterdam
(april-mei): *mülheimer freiheit. tekeningen*, Galerie Swart, Amsterdam (groeps/group)
1982 (8.5-21.6): *12 Künstler aus Deutschland*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (na Kunsthalle Basel) (groeps/group)
- 1982-83 (18.12.1982- 26.1.1983): *Jiri Georg Dokoupil, 'Befehle des Barock'. Nieuw werk*, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam (solo)
- 1984 *The European Attack*, Galerie Barbara Farber, Amsterdam (groeps/group)
(14.4-3.6): *Dahn & Dokoupil, Dusch- & Afrikabilder*, Groninger Museum
- 1985 (6.4-12.5): *Dokoupil. Arbeiten/Travaux/Works 1981-1984*, Groninger Museum (ook: Museum Folkwang Essen, Kunstmuseum Luzern, Espace Lyonnais d'Art Contemporain Lyon) (solo)
Master Works on Paper, Galerie Barbara Farber, Amsterdam (groeps/group)
- 1986 (18.6-14.9): *Sonsbeek 86, Internationale Beelden Tentoonstelling/International Sculpture Exhibition*, Arnhem (groeps/group)
- 1987 (11.4-3.5): *Jiri Georg Dokoupil. 5 jaar tekeningen/5 Jahre Zeichnungen*, Galerie Swart, Amsterdam (solo)
(7.7-14.8): *Century 87, Kunst van nu ontmoet Amsterdams verleden/Today's Art face to face with Amsterdam's past*, Amsterdam, (installatie 'La Vie en Rose', samen met Rob Scholte/ installation 'La Vie en Rose', with Rob Scholte)
Beelden van Schilders, Museum Bommel-van Dam, Venlo (groeps/group)

1988 *Dahn, Dokoupil, Kunc*, Galerie Swart, Amsterdam

1988-89 (19.11.1988-3.2.1989): *Het postmoderne aan kinderen verklaard*,
Bonniefantemuseum, Maastricht (volgend/next: MUuseum van
Hedendaagse Kunst, Antwerpen) (groeps/group)

1989 (mei-4.6): *Dokoupil, tekeningen*, Galerie Swart, Amsterdam (solo)

1990 *Drawings*, Galerie Wanda Reiff, Maastricht (groeps/group)
(13.10-25.11): *Die zehn Künstler an die ich am 3. Mai 1990 um 19.00 Uhr
gedacht habe* (Jiri Georg Dokoupil als gastconservator/guest curator),
Witte de With, Rotterdam (groeps/group)

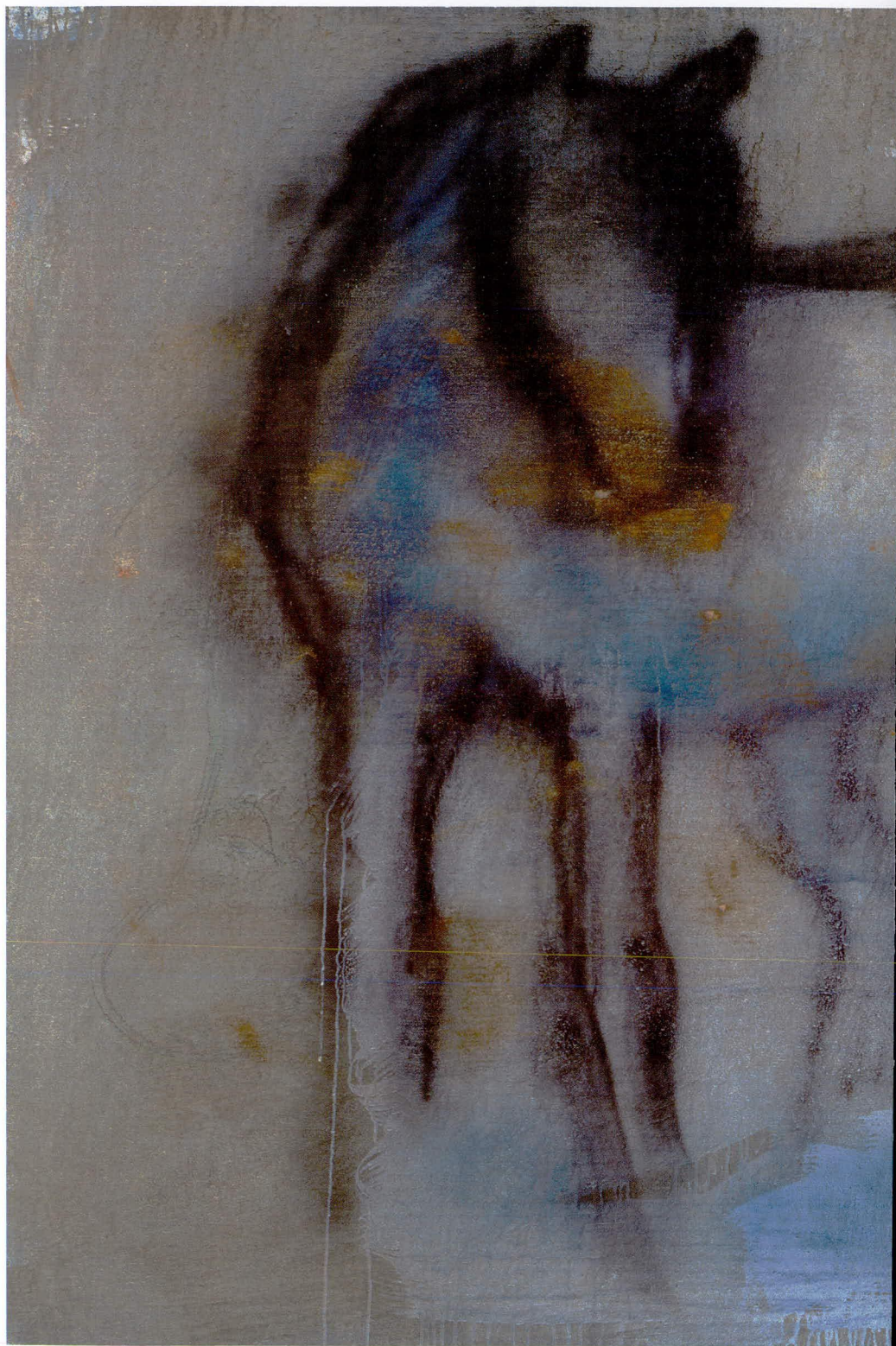
1990 *Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil*, Galerie Wanda Reiff,
Maastricht

1991 (sept.-12.10): *Dokoupil, beelden en tekeningen*, Galerie Swart, Amsterdam
(solo)
(20.9-24.11): *Il faut être de son temps. Tekeningen van Jiri Georg Dokoupil en
beelden van Joost van den Toorn*, Van Goghmuseum, Amsterdam

1992 *Dokoupil. Tyre paintings*, Galerie Aschenbach, Amsterdam (solo)
The Last Rose of Summer, Galerie Wanda Reiff, Amsterdam (groeps/
group)

1993 *Jiri Georg Dokoupil. Works on paper 1987-1992*, Galerie Van Esch,
Eindhoven (solo)

1994 (10.9-7.10): *Dokoupil. Tekeningen en Sculpturen/Drawings and Sculptures*,
Galerie Aschenbach, Amsterdam (solo)
Personal Heroes, Galerie de la Tour, Amsterdam (groeps/group)





Das rostblaue Pferd, 2002, spray op doek, 189 x 242 cm, particuliere collectie
The rust-blue horse, 2002, spray on canvas, private collection



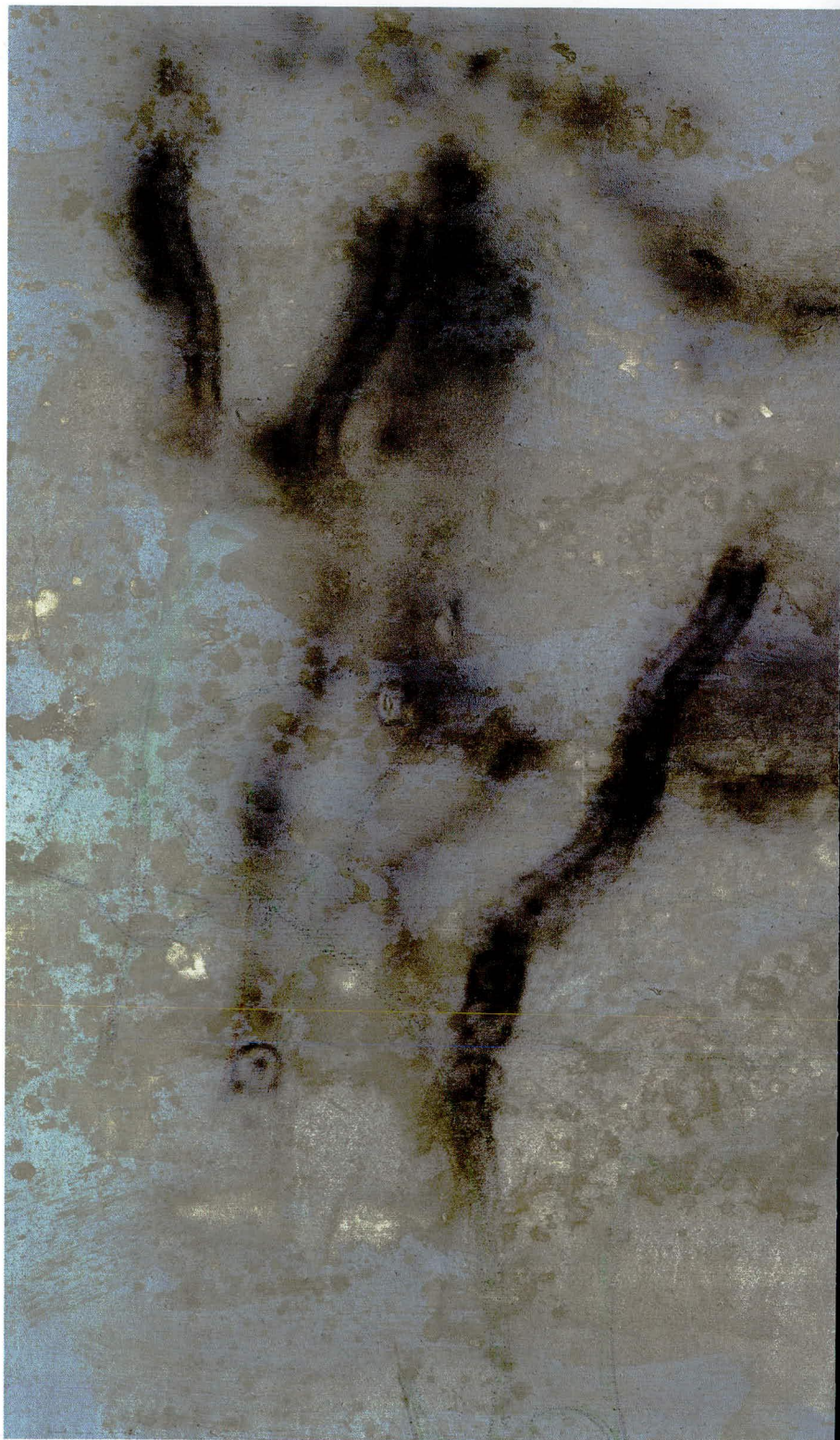


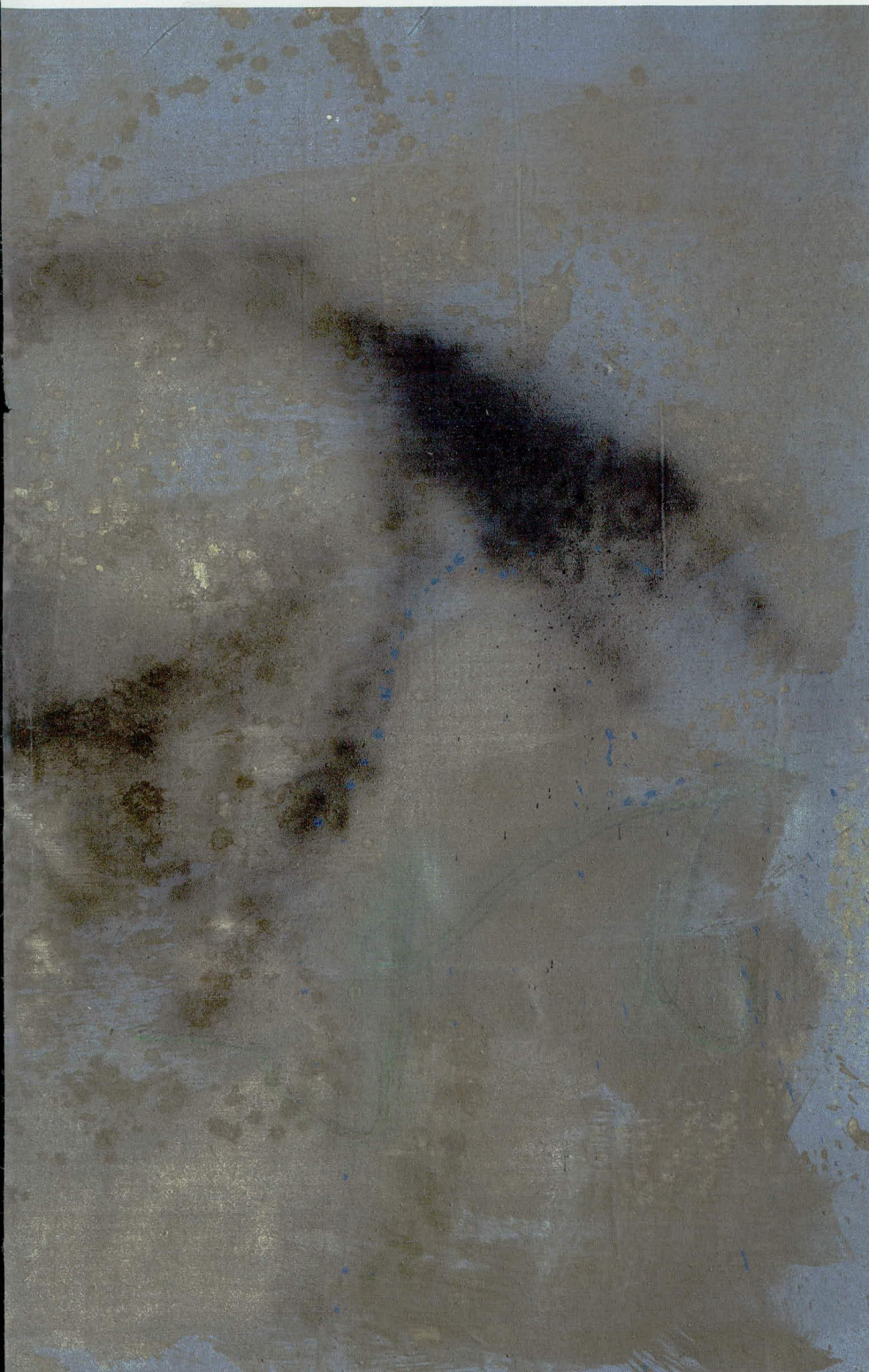
Dressur, 2002, spray op doek, 184 x 240 cm, particuliere collectie
Dressage, 2002, spray on canvas, private collection





Pferd aus Wolke, 2002, spray op doek, 184 x 233 cm, particuliere collectie
Horse out of cloud, 2002, spray on canvas, private collection





The coming Horse, 2002, spray op doek, 184 x 222 cm, particuliere collectie
The coming Horse, 2002, spray on canvas, private collection

jiri georg Dokoupil

elke wolk is een weg
every cloud is a way

redactie / editor

Marja Bosma

auteurs / authors

Marja Bosma, Dirk van Weelden, Koos Dalstra

vertaling / translation

Niall Martin, Amsterdam

fotoredactie / photo-editor

Sabine Terra

fotografie / photography

John Stoel, Haren (Gr.): pp. 38-39, 40-41, 51, 52, 53, 54, 55, 56-57

Bob Goedewaagen, Rotterdam: pp. 44-45, 46-47, 46-49, 50

Ernst Moritz, Den Haag / *The Hague*: pp. 59, 65, 68-69, 104, 134 'apple microphone'

Tom Haartsen, Amsterdam: pp. 62-63

alle andere werken / *all other works*: © Bruno Bischofberger, Meilen-Zürich

ontwerp / design

studio Anthon Beeke: Anthon Beeke, Ruben Steeman, Amsterdam

lithografie en druk / lithography and print

Grafisch Bedrijf Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam

uitgeverij / publisher

Centraal Museum

Postbus 2106

3500 GC Utrecht

tel. 00 31 30 2362 362

www.centraalmuseum.nl

ISBN: 90 73 285 895

copyright 2002 Centraal Museum, Utrecht en de auteurs / *and the authors*

Niets uit deze uitgave mag vervaelvoudigd en/of openbaar gemaakt worden zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. *No part of this book may be reproduced in any form without written permission of the publisher.*

C C
C C
C C
centraal
museum

jiri georg Dokoupil
elke wolk is een weg
every cloud is a way

Errata

Verkeerd afgebeeld zijn / **Printing errors:**

- pp. 40-41 *Musikanten*: spiegelverkeerd / **mirrored**
- pp. 102-103 *Zugunglück in Siberien*: spiegelverkeerd / **mirrored**
- pp. 116-117 *Schwarze Wand*: op zijn kop / **inverted**
- pp. 118-119 *Reisenbild gelb-grün*: op zijn kop en spiegelverkeerd
/ **inverted and mirrored**
- pp. 178-179 *El Primer Sueño del Matador loco*: spiegelverkeerd / **mirrored**

