

Je zou kunnen zeggen dat iemand die gaat kijken ook dingen gaat begrijpen; die laat zich niet meer bedotten ★ grote eenvoud van middelen ★ een studie van de wanorde, een anti-disciplinair onderzoek ★ neem ik de eenvoudige dingen van het leven en verhef ze tot kunst ★ het schilderen was zichzelf tot onderwerp geworden en langzamerhand ben ik ook mezelf steeds meer tot onderwerp geworden ★ het gaat niet zo van een beetje schilderachtige touch en dan violà het tableau ★ ik hield gewoon op, als ik moe was, ik vond op een gegeven ogenblik, ik heb lang genoeg gezaagd ★ neem ik de eenvoudige dingen van het leven over en verhef ze tot kunst ★ ik zou graag werk willen maken, wat zo vanzelfsprekend is als het ritmisch wuivend riet ★ in die tijd had ik ook de naam dat ik zo verschrikkelijk mooi zwart kon maken ★ ik weet nog dat ik dacht, toen ik het maakte, kan ik dat nou wel doen, vier bladen, één keer vouwen en dan zo in de hoek zetten ★ iedereen noemt zich weer schilder tegenwoordig; ik ook ja ★ om aldus te geraken tot een kunst die door een eigen wetmatigheid wordt bepaald ★ het gewone schilderen, daar zou ik in derdaad niet genoeg aan hebben ★ ik sluit de toevalligheden niet uit, een klodder die ernaast valt laat ik rustig liggen ★ de werkelijke werkelijkheid van materialen, van gelokaliseerde dingen in geïsoleerde duidelijkheid ★ 't lekker grasduinen in alle dingen die de maatschappij je bood ★ **Abstracte kunst uit de jaren zestig en zeventig ★ een keuze uit de verzameling van het Centraal Museum Utrecht** niet dat je met schilderijen de wereld kunt veranderen, dat is een overschatting ★ en daar kun je achteraf wel beschouwingen overhouden, maar die bekijk ik met de grootste argwaan ★ Je zou kunnen zeggen dat iemand die gaat k



**ABSTRACTE KUNST UIT DE
JAREN ZESTIG EN ZEVENTIG**

**EEN KEUZE UIT DE VERZAMELING
VAN HET CENTRAAL MUSEUM**

VOORWOORD

Van welke kant men het ook bekijkt, schoonheid dankt een kunstwerk altijd aan zijn abstracte kwaliteiten. Niet omdat er een landschap met molens op staat, maar om de wijze waarop de kunstenaar het landschap met molens heeft geschilderd, is een schilderij mooi – of lelijk –. Het is de verdienste van abstract werkende kunstenaars geweest, dat zij de esthetische beoordeling van kunstwerken hebben weten los te koppelen van de voorstelling: schoonheid bleek zonder het voertuig van de voorstelling ook te kunnen bestaan.

Het is ook de verdienste geweest van abstract werkende kunstenaars, dat zij de verschillende beeldende middelen van de kunstenaar tot terrein van systematisch onderzoek hebben gemaakt. De abstracte kunst is een logische ontwikkelingsfase van de beeldende kunst, die zich steeds verder blijkt te kunnen ontplooiën, op algemeen en op individueel niveau.

In deze catalogus, die een selectie omvat van kunstwerken uit de zestiger en zeventiger jaren in de collectie van het Centraal Museum, spreken de kunstenaars zoveel mogelijk voor zichzelf. Hun getuigenissen leveren, binnen het gebied van de abstracte kunst, een verrassend rijk geschakeerd beeld op van deels gelijkgerichte, deels totaal verschillende motieven en doeleinden.

Cato Cramer maakte de catalogus als stageproject in het kader van haar kunsthistorische studie. Met een aantal van deze kunstenaars heeft zij gesprekken gevoerd en/of gecorrespondeerd. Wanneer dat niet mogelijk was, is geput uit al eerder gepubliceerd materiaal, interviews op film en video.

Adeline M. Janssens

HET ONTSTAAN VAN DE ABSTRACTE KUNST

Wanneer men de schilder- en beeldhouwkunst van de laatste honderd jaar bekijkt, dan is wel het meest opvallende dat de kunst zich losgemaakt heeft van de zichtbare werkelijkheid. Dit in tegenstelling tot de kunst van tientallen eeuwen daarvoor; die is altijd figuratief geweest. Kunstenaars uit die tijd hebben altijd dingen uit de materiële wereld afgebeeld: mensen, dieren en landschappen bijvoorbeeld. Het is niet zo, dat kunstenaars alleen maar die dingen om de dingen zelf wilden laten zien, meestal verwezen zij met de zichtbare werkelijkheid naar een werkelijkheid, die achter of in de dingen zat; naar een ander niveau, een geestelijke werkelijkheid. Zo kan bijvoorbeeld een stilleven, waarin een schedel is afgebeeld naar de vergankelijkheid van het leven of een landschap naar de grootsheid van de natuur en de nietigheid van de mens verwijzen (afb. 1).

De overgang van een figuratieve naar een niet-figuratieve of abstracte kunst is niet geheel zonder slag of stoot verlopen en ook de discussies daarover zijn nogal hevig geweest. Er zijn veel theorieën ontwikkeld binnen de kunstgeschiedenis – en ook wel daarbuiten – over de vraag waarom kunstenaars de imitatie van de zichtbare werkelijkheid hebben losgelaten. Eén van de redenen van het ontstaan van die abstractie ligt waarschijnlijk binnen de kunst zelf.

Ongeveer vanaf de Renaissance (± 1450) hebben kunstenaars hun schilderijen zo gemaakt dat de beschouwer niet op het platte vlak keek, maar er als het ware in keek. Het schilderij functioneerde als een venster waardoor men naar binnen of naar buiten kon kijken. De methode om die blik op de wereld binnen zo'n schilderij te creëren is in de eeuwen na de Renaissance met veel gevoel voor raffinement en trucage gehanteerd. Aan het einde van de negentiende eeuw was de techniek om te imiteren – onder andere door het 'perspectief' schilderen – zover gekomen en waren alle mogelijkheden daartoe zo uitgekamd, dat kunstenaars naar andere mogelijkheden gingen zoeken.

Daar komt nog bij dat de fotografie, die zich vanaf 1830 ontwikkelde, bepaalde functies van de schilderkunst overnam. Portretten, stadsgezichten en andere exacte weergaves van de werkelijkheid konden net zo goed, ja zelfs "beter", door middel van de camera vastgelegd worden. Daardoor werd het voor schilders pas goed mogelijk zich los te maken van de noodzaak de zichtbare realiteit te imiteren.



2 L.F.G. van der Puy, Portret van een juweliersfamilie, 1776, inv.nr. 10242, bruikleen Dienst voor 's Rijks verspreide kunstvoorwerpen

Het afkeren van de materiële werkelijkheid is trouwens iets dat zich in die tijd niet alleen op het gebied van de kunst voerde. Ook in de wetenschap rezen er aan het einde van de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw twijfels over het tot dan toe vol vertrouwen gehanteerde empirisme, waarbij men meende de natuur en de natuurwetten te kunnen leren kennen door de materiële werkelijkheid te bestuderen. Zo ontstonden bijvoorbeeld de relativiteitstheorie van Einstein en de droominterpretatie van Freud. De eerste abstract werkende kunstenaar Kandinsky schrijft in 1913: "Een wetenschappelijke gebeurtenis ruimde de belangrijkste hindernissen uit de weg. Dat was de verdere deling van het atoom. Het splijten van het atoom was voor mijn gevoel het splijten van de hele wereld. Plotseling vielen de dikste muren. Alles werd onzeker, wankel en week (. . .). Ik had het gevoel dat de wetenschap vernietigd was".

Een andere belangrijke, meer maatschappelijke factor, die van invloed kan zijn geweest op de veranderingen binnen de kunst van de laatste honderd jaar is het feit dat de afstand tussen de kunstenaar en de koper van het kunstwerk steeds groter werd. In de Middeleeuwen was vooral de kerk een belang-



1 H.J.H. Rijkkelijkhuizen, Boomrijk landschap, ca 1815, inv.nr. 18550



3 O. van Rees, Gezicht op Frascati, 1906, inv.nr. 20166

rijke opdrachtgever van de kunstenaar. De kunst had in die tijd de functie religieuze denkbbeelden zichtbaar te maken. Vanaf de Renaissance zijn het naast de kerk, ook koningshuizen, adel en rijke burgers geweest, die de kunstenaar aan het werk hielden. Zij – en meestal niet de kunstenaars – bepaalden de inhoud van de kunst. Ze wilden dat daarin vooral het aanzien, dat zij zich verworven hadden, weerspiegeld werd en hun moraal tot uitdrukking kwam (afb. 2). In de negentiende eeuw nam het aantal belangstellenden voor de kunst enorm toe. De discussie over kunst, die tot dan toe binnenskamers gevoerd werd in de kleine kring van opdrachtgever, kunstkenner en kunstenaar, speelde zich nu in de openbaarheid af. Musea ontstonden uit particuliere collecties. Deze openbare verzamelingen werden voornamelijk door de overheid gefinancierd. De kunsthandel breidde zich uit en zo kwam er langzaam maar zeker een groot kunstproces op gang waaraan velen deelnamen. Door deze hele ontwikkeling kwam de kunstenaar eigenlijk steeds meer op zichzelf te staan. De directe confrontatie tussen opdrachtgever en kunstenaar was weggefallen.

De kunstenaar kan sindsdien – binnen bepaalde grenzen – de inhoud van zijn werk bepalen en in zekere zin is hij daarmee zijn eigen opdrachtgever geworden. Hij hoeft niet meer te voldoen aan eisen van buitenaf, maar hij heeft de vrijheid zijn kunst te ontwikkelen volgens zijn eigen artistieke inzichten. Globaal kan men zeggen dat aan het einde van de negentiende eeuw de kunst zich losgemaakt heeft van vele "sociale verplichtingen" en zich met eigen problemen bezig kan gaan houden.

Een veel geciteerde uitspraak in de kunstgeschiedenis is van de schilder Maurice Denis uit 1890: "Bedenk dat een schilderij voordat het een strijdros, een vrouwelijk naakt of iets anders voorstelt, in wezen een plat vlak is, dat bedekt is met kleuren, die volgens een bepaalde verhouding zijn gerangschikt". Met deze woorden maakte Denis eigenlijk al duidelijk wat de probleemstelling van de abstracte kunst van de twintigste eeuw zou worden: aspecten van de schilderkunst zoals vorm, kleur, ruimte, lijn en licht, die tot dan toe gebruikt waren om natuurgetrouwe weergaves te maken, konden zich losmaken van de reproductieve functie en uitdrukkingsmiddelen worden voor immateriële zaken of voor niets anders meer dan zichzelf.



4 J. Toorop, De Anarchie, 1895, inv.nr. 6381

De eerste stap naar een nieuwe kunstopvatting was het Impressionisme, ontstaan omstreeks 1875 in Frankrijk. Kunstenaars, die zich tegen de gevestigde academische traditie verzetten, gingen "moment-opnamen" schilderen. Niet de objecten zelf, maar de werking van het licht op de kleur ervan werd hun onderwerp. De manier waarop iets werd weergegeven kreeg een groter belang dan wát was uitgekozen om te schilderen (afb. 3).

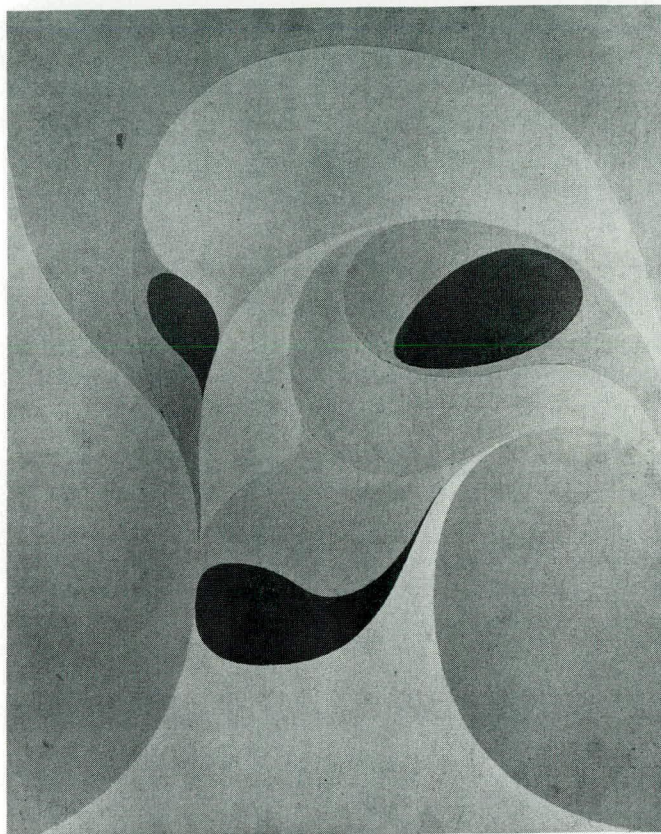
Voor het ontstaan van de abstracte kunst heeft verder het Symbolisme een grote rol gespeeld. De kunstenaars die hier toe behoorden hadden onder meer belangstelling voor geestelijke stromingen zoals theosofie. Van belang voor hen was het vormgeven van de ideeënwereld. In hun voorstellingen verwijst de afgebeelde zichtbare werkelijkheid naar de inhoud, d.w.z. abstracte begrippen (afb. 4).

Naast elkaar bestonden verschillende stromingen aan het begin van deze eeuw – behalve de ontwikkeling naar abstractie blijven er ook wel richtingen die vasthouden aan het afbeelden van herkenbare vormen uit de zichtbare wereld. In de abstracte kunst tekenen zich al vanaf het begin twee richtingen af. Eén waarbij de nadruk ligt op de persoonlijke expressieve vrijheid in gebruik van kleuren en vormen, aangeduid met lyri-

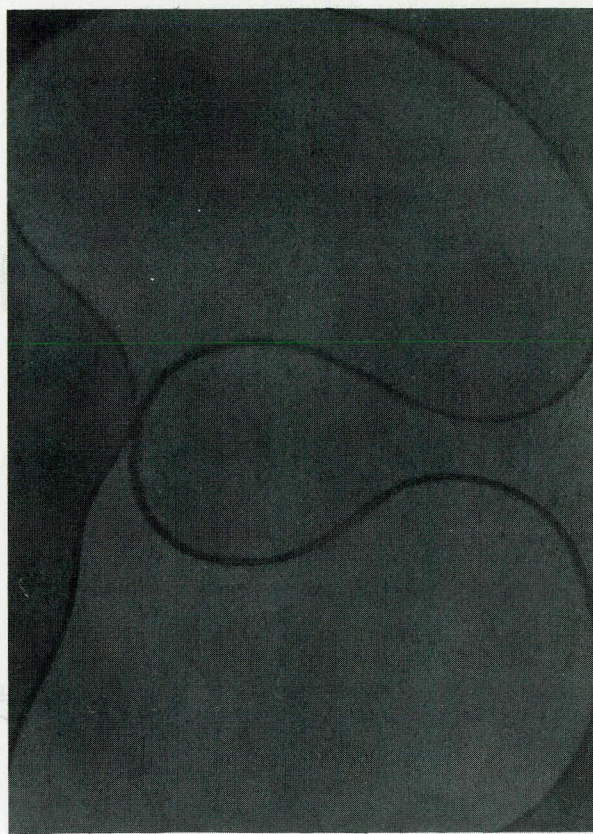
sche abstractie, en een richting waarbij de ordening van vormen en kleuren in lijnen en vlakken voorop staat: de geometrische abstractie. Het is niet altijd mogelijk een strenge scheiding tussen deze richtingen te maken; toch is het meestal zo dat één van beide aspecten in de abstracte kunst de meeste nadruk heeft.

Aan het begin van de lyrische abstractie staat Kandinsky, die in 1910 het eerste werk maakte waarin niets meer voorkomt, dat ontleend is aan de zichtbare werkelijkheid. Hij heeft zijn overtuiging, dat de enige toekomst voor de kunst de weergave van innerlijke gevoelens kan zijn, gepubliceerd in "Ueber das Geistige in der Kunst" (1912). Overigens is hij niet van mening dat de abstracte kunst hiertoe de enige manier zou zijn.

Het Centraal Museum bezit werken van nederlandse kunstenaars, die ook al vroeg – ongeveer in 1913 – lyrisch abstract werkten: Bendien, Van Deene, De Winter en Jacoba van Heemskerck (afb. 5, 6, 7 en 8). Van Deene schrijft in 1913 een verklaring naar aanleiding van een tentoonstelling, waar deze kunstenaars exposeerden: "Ten eerste ontbreekt de voorstelling, dat wil zeggen de afbeelding van vormen en kleuren ontleend aan natuurvoorwerpen of aan de natuur. Deze schilde-



5 J. Bendien, Peinture I, 1912, inv.nr. 19672



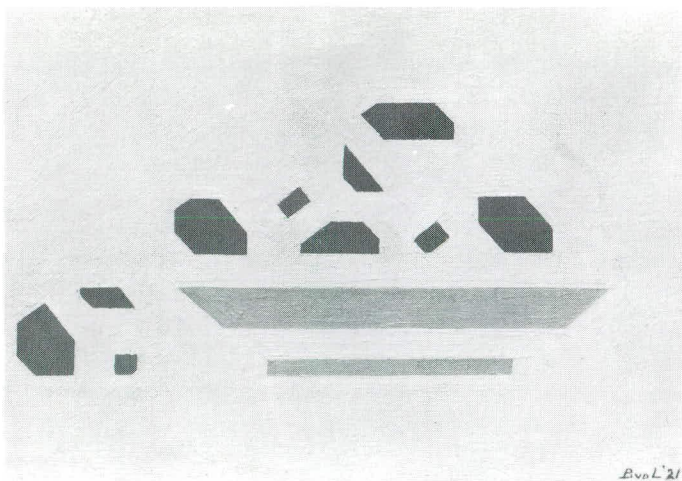
6 J.F. van Deene, Peinture II, 1913, inv.nr. 18132



7 J. de Winter, Aura van een egoïst, 1916, inv. nr. 13965



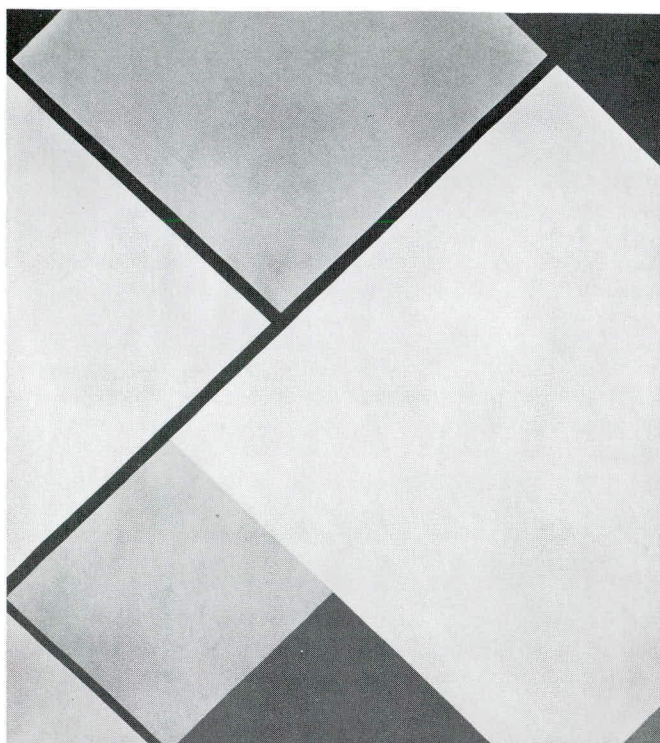
8 J. van Heemskerck, Compositie (Der Sturm), ca. 1916, inv.nr. 19747



10 B. v.d. Leck, Stilleven, 1921, inv.nr. 14547

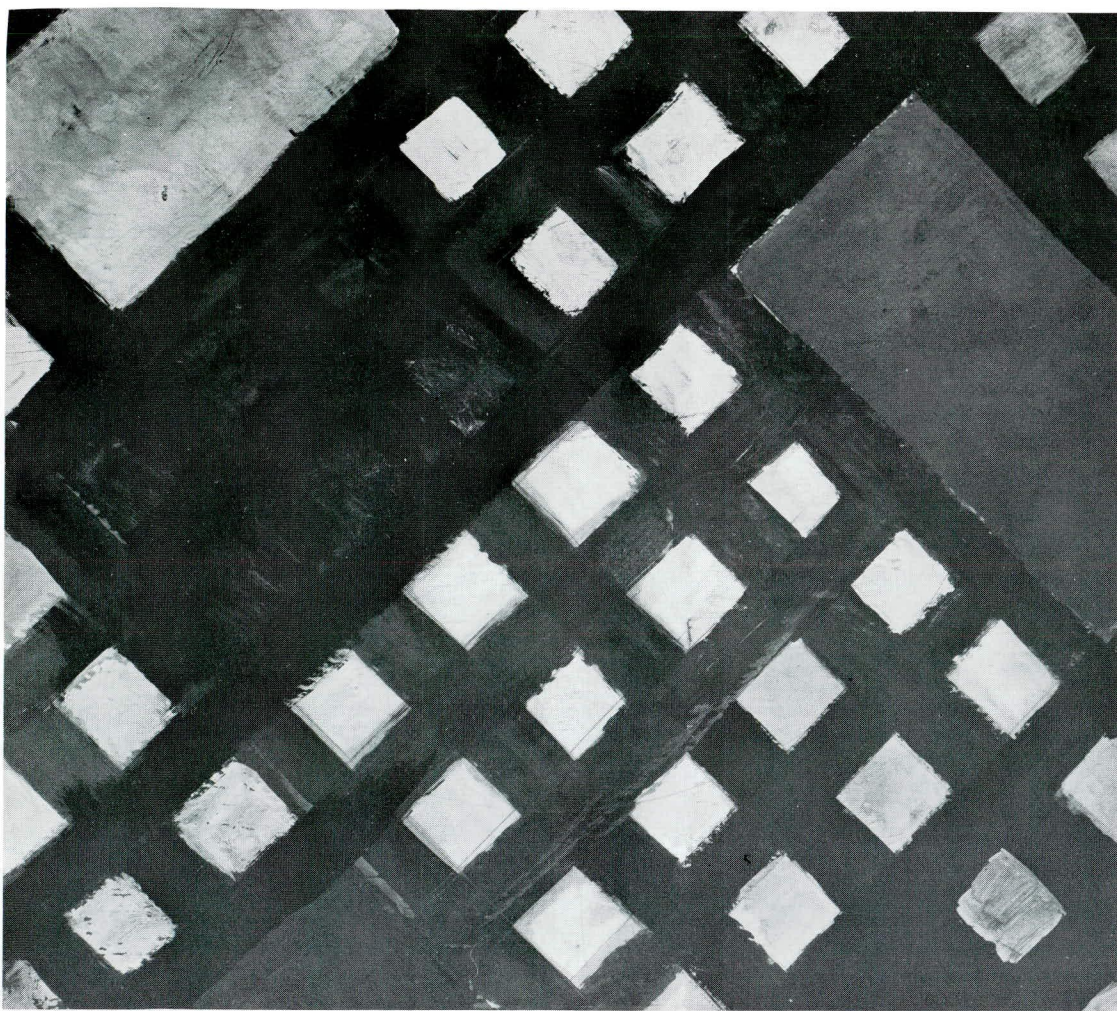
rijen stellen wel wat voor, maar alleen innerlijke dingen. Zij zijn: gevoelsleven uitgedrukt in kleur en lijn".

Belangrijk voor de geometrische abstractie is de oprichting in 1917 van de voornamelijk uit Nederlanders bestaande groep "De Stijl" geweest. Leden waren onder andere Mondriaan, Van der Leck, Domela Nieuwenhuis en Van Doesburg. Onder redactie van de laatste hebben zij van 1917 tot 1931 een tijdschrift "De Stijl" uitgegeven, waarin hun opvattingen over kunst uiteengezet werden. Zij wilden tot een "Nieuwe Beelding" komen, een universele kunst, die ontdaan is van alle individuele kenmerken en subjectieve emoties. Om dat te bereiken gebruikten zij in hun schilderkunst strakke, geometrische vormen, rechte, meestal horizontaal en verticaal gerichte lijnen en de kleur werd teruggebracht tot de primaire kleuren: rood, geel en blauw en de niet-kleuren: wit, grijs en zwart. Het museum bezit werk van Van Doesburg, Van der Leck en Domela Nieuwenhuis (afb. 9, 10 en 11). In 1930 schrijft Van Doesburg een manifest, waarin eigenlijk de essentie van de



11 C. Domela Nieuwenhuis, Neoplastische compositie, 1925, inv.nr. 18450

kunst van de jaren zestig en zeventig besloten ligt: "Het schilderij moet geheel met zuivere beeldende elementen opgebouwd worden, d.w.z. met platte vlakken en kleuren. Een schilderij heeft geen andere betekenis dan "zichzelf", bij gevolg heeft het schilderij geen andere betekenis dan "zichzelf".



9 Th. van Doesburg, Contre-composition, 1924/25, inv.nr. 13207

DE ABSTRACTE KUNST VAN DE JAREN ZESTIG EN ZE-
VENTIG

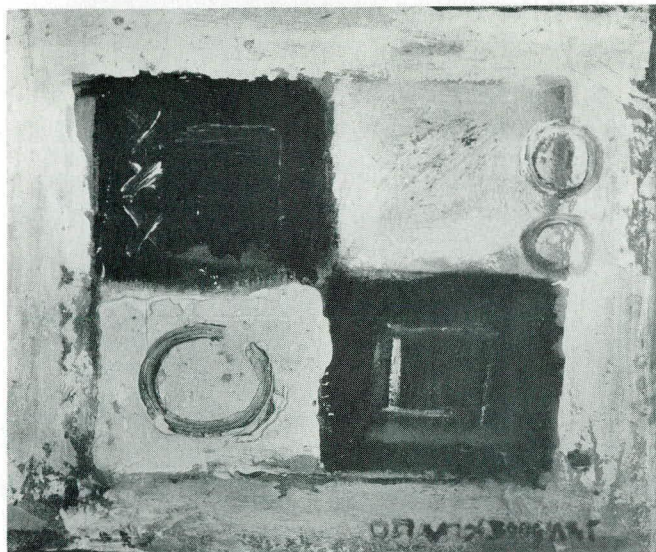
De voorafgaande algemene inleiding maakt duidelijk dat de abstracte kunst in deze catalogus niet op zichzelf staat, maar binnen een bepaalde traditie past. De abstracte kunst uit de jaren zestig en zeventig heeft in de loop der tijd zoveel etiketten opgeplakt gekregen zoals: materieel, informeel, abstract-geometrisch, elementair, analytisch en fundamenteel, dat er gemakkelijk het vermoeden kan ontstaan dat de ene kunstvorm niets meer met de andere te maken heeft. Toch is dat niet waar. Er is al sprake van een bepaalde traditie en ook nu nog zijn de keuzes en de problemen waarvoor de kunstenaars zich geplaatst zien vaak dezelfde. Wat zij gemeen hebben is dat hun werk – op een enkele uitzondering na – geen verwijzingen meer inhoudt naar zaken of dingen daarbuiten. Het is wat het is. Daardoor is de aandacht meer op aspecten binnen het kunstwerk zelf gericht: vorm, kleur, materiaal en de wijze van het ontstaan zijn onderwerp van het schilderen en beeldhouwen geworden.

Materie-schilderkunst: Bogart, Wagemaker

Bij de materie-schilderkunst ligt, zoals de naam het al zegt, de nadruk op het materiaal. Deze kunstvorm ontwikkelt zich in de tweede helft van de jaren vijftig op verschillende plaatsen in Europa en wordt gekenmerkt door dikke verlagen, vermengd met zand, krijt of andere materialen en door sobere aardkleuren. Het werk is minder fel en expressionistisch dan het werk uit de eraan voorafgaande Cobra-periode.

Bram Bogart is degene geweest die voor het eerst deze nieuwe materialen in Nederland gebruikte. Hij werkt met een stuc-co-achtig verfpasta, die hij maakt volgens een oude huisschildersmethode. De pasta brengt hij zeer dik aan en hij zet er calligrafische tekens in. In de jaren vijftig gebruikte hij aardkleuren; later worden het juist felle, primaire kleuren. Uit beide periodes heeft het Centraal Museum werk van hem (afb. 12).

Jaap Wagemaker, begonnen als Cobra-schilder, verwerkte in zijn schilderijen, reliëfs kan men beter zeggen, allerlei materiaal, zoals zand, leisteen en oude ijzeren onderdelen, die hij tot één geheel heeft samengevoegd. De materialen verliezen daardoor min of meer hun eigen identiteit en gaan op in de totale compositie. Wagemakers kleuren zijn sober: zwart, bruin en oker.



12 B. Bogart, Vlakken met tekens, 1952, inv.nr. 21553

Informele kunst/Nul: Armando, Schoonhoven, Peeters, Henderikse.

A-traditioneel materiaalgebruik is ook een kenmerk van het werk van een groep kunstenaars, die zich de "Informele groep" noemde. Deze groep, opgericht in 1957, werd gevormd door vijf kunstenaars: Armando, Schoonhoven, Peeters, Henderikse en Van Bohemen. Hun aantal bleef beperkt tot "vijf vingers van een hand om daarmee beter een vuist te maken". Er waren echter meer kunstenaars die in de trant van de "Informele groep" werkten.

De materialen die zij gebruikten waren bijvoorbeeld gips, pa-



13 J. Schoonhoven, "R 60-4", 1960, inv.nr. 20063

pier-maché en karton. De materie bepaalde in feite de vormen binnen een schilderij of reliëf. Traditionele, uitgebalan-ceerde composities ontbraken daardoor.

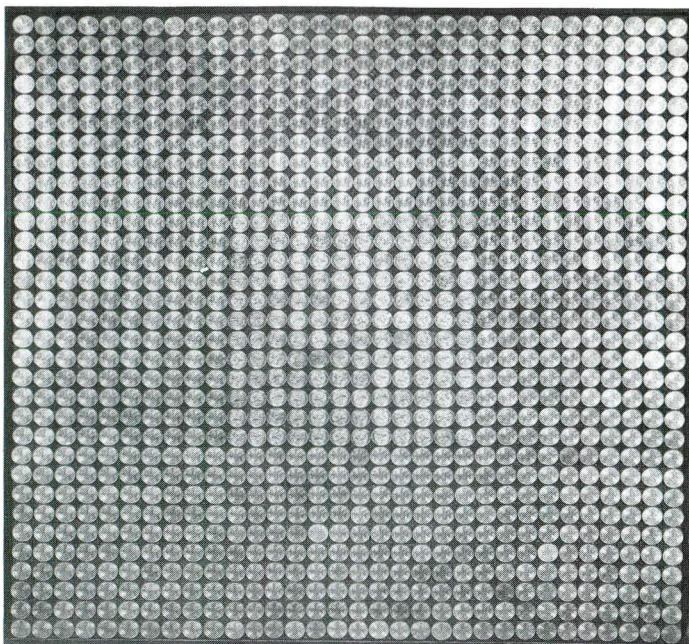
Met Wagemaker en Bogart hebben de Informelen, behalve het onorthodoxe materiaalgebruik, ook de reductie van de kleur gemeen. Vanaf 1960 voeren zij hun werken meestal in één kleur uit: zwart, wit of rood. Door die monochromie wordt de aandacht van de beschouwer verdeeld over het gehele werk. Het reliëf R60-4 van Jan Schoonhoven is een goed voorbeeld van een informeel werk (afb. 13).

In 1961 doopte de groep zich om tot "Nul" en deze naams-verandering ging gepaard met een verandering van de kunst zelf. Alleen Van Bohemen viel af, hij bleef op de informele wijze doorwerken. Het werk van Armando, Schoonhoven, Peeters en Henderikse werd onpersoonlijker. Nog duidelijker dan in hun informele periode zetten zij zich af tegen individuele emotionaliteit, zoals die tot uiting kwam bij bijvoorbeeld de Cobra-beweging. De Nulgroep (ook wel Zero genoemd) wilde "algemeen" en "anoniem" werken. Die veranderde houding werd ook duidelijk in de keuze van het materiaal. Dat werd industriëler, ontleend aan de massa-productie: staalplaten, plastic, munten en bouten; het werd zonder commentaar als geïsoleerde werkelijkheid getoond. Armando: "Ons principe was het isoleren van materiaal, het materiaal "an sich" laten zien, zonder dat je er iets mee deed – emotioneel".

Om het werk zo onpersoonlijk mogelijk te laten overkomen, werd het principe van de herhaling toegepast, bijvoorbeeld bij het muntenreliëf van Henderikse (afb. 14). Herhalingen van elementen die wat soort en vorm betreft identiek zijn, zorgen er samen met de monochromie voor dat er binnen het werk geen accenten op bepaalde gedeeltes komen te liggen. Het werk krijgt een geometrisch aanzien. Die geometrie is echter niet een doel op zichzelf en wordt ook niet echt systematisch toegepast. Het is een middel om de werkelijkheid zo onbe-commentarieerd mogelijk te laten zien.

Systematische kunst: Struycken, Dekkers

Struycken en Dekkers zijn kunstenaars die juist wel de geometrie en ook de systematiek binnen hun kunst hanteren. Beiden proberen zij, door het invoeren van wetmatigheden, werk te maken dat los staat van de willekeur van de intuïtie en de



14 J. Henderikse, Munten-reliëf, 1967, inv.nr. 20065

persoonlijke voorkeur van de kunstenaar. Zij kiezen, voordat ze gaan werken, een bepaald ordeningssysteem; tijdens het maken zelf worden geen nieuwe beslissingen over de beeld-ordening genomen. De ene fase volgt logischerwijze op de andere. Struycken en Dekkers vertegenwoordigen onder de in deze catalogus besproken kunstenaars eigenlijk het duidelijkst de geometrische-lineaire lijn.

Dekkers is sterk beïnvloed geweest door de ideeën van Mondriaan. Vanaf 1965 maakt hij monochrome, witte reliëfs, waarin hij eenvoudige vormen op systematische wijze verschuift, verkleint of verandert. Voor zijn reliëfs gebruikt hij bij voorkeur polyester als materiaal, omdat dit, meer dan bijvoorbeeld hout, zuiver en gaaf is en daardoor een zeker a-materieel karakter heeft. De visuele werking ontstaat, net zoals bij de reliëfs van Schoonhoven, voornamelijk door de schaduwen, die door hoogteverschillen veroorzaakt worden.

Sterker nog dan Dekkers gedaan heeft, houdt Struycken zich bezig met de wetmatige ordening in zijn werk. Daartoe heeft hij een analyse gemaakt van de factoren, die de visuele werkelijkheid van een beeld, en daarmee eigenlijk van alles wat zichtbaar is, bepalen. Deze beeldmiddelen, zoals hij ze zelf noemt, zijn tijd, vorm, kleur en materiaal en die zijn weer onderverdeeld. Kleur bijvoorbeeld in toon, helderheid en verzadiging. Door nu, bij het maken van kunst, die beeldmiddelen in een bepaalde wetmatige verhouding tot elkaar te brengen, creëert hij een regelmatige verschijningsvorm en voorkomt hij wanorde (afb. 15). Deze principes heeft hij ook toegepast in de gebouwde omgeving. Het museum bezit een serie van 32 zeefdrukken van hem "Plons", die gemaakt is met behulp van een computer, waar hij sinds 1968 mee werkt. Hierbij zijn drie van de vier beeldmiddelen constant. De kleur is het middel dat de veranderingen binnen het beeld brengt. Struycken analyseert dus vooraf de beeldende elementen en onderzoekt daarvan de gedragingen ten opzichte van elkaar.

Van der Heyden, Buurman

Ook van der Heyden doet een soort grondslagen-onderzoek van het beeld. Hij doet dat alleen niet systematisch zoals Struycken, maar intuïtief. De verschillende aspecten van een schilderij: vormgeving, compositie, kleur en formaat zijn het onderwerp van zijn schilderen geworden. In de periode van 1964 tot 1966 maakt hij veel schilderijen, waarbij de composities teruggebracht zijn tot enkelvoudige basisvormen. Op het laatst tot alleen maar een kruis, een omkadring van een leeg vlak of een zwart-wit deling van het doek. In 1966 stopt hij het schilderen met verf en kwast. Zijn onderzoekingen gaan door, maar met andere middelen, zoals bijvoorbeeld video, film en taal.

Enigszins verwant met het werk van Van der Heyden is dat van Kees Buurman. Eenvoudige, geometrische vormen: cirkels, vierkanten, horizontale of verticale banen bepalen zijn grafiek. Zijn druktechniek is voornamelijk monotypisch, dat

wil zeggen dat hij zó werkt dat slechts één afdruk mogelijk is. Net zo als bij Van der Heyden is zijn werkwijze eerder intuïtief dan rationeel te noemen.

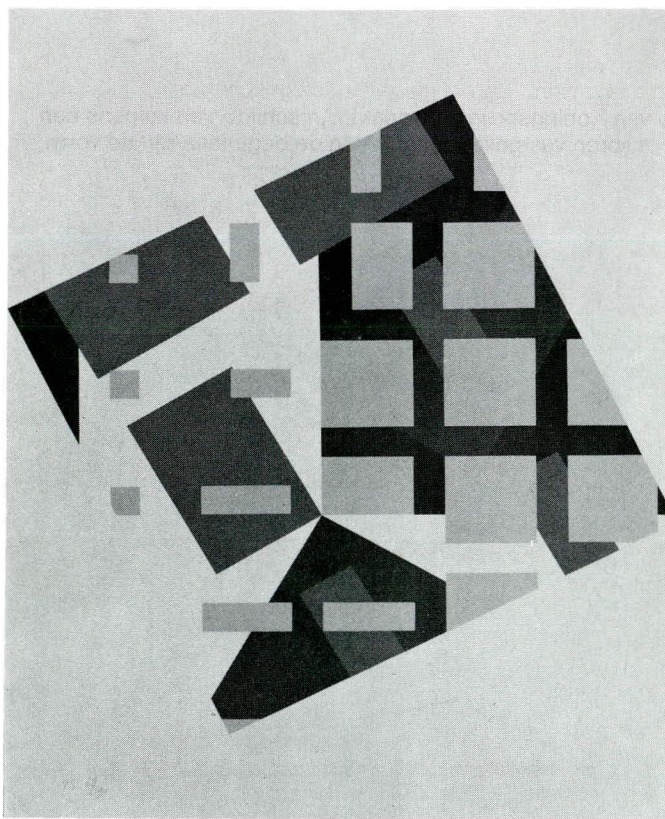
Beeldhouwers: Visser, Volten, Tajiri, Rogge

Visser, Volten, Tajiri en Rogge zijn beeldhouwers, waarvan werk in het Centraal Museum is – beeldhouwers in de enge zin van het woord, want als men het begrip beeldhouwkunst wijder neemt, kunnen natuurlijk ook de reliëfs van bijvoorbeeld Schoonhoven, Dekkers en Armando sculptuur genoemd worden. De grenzen tussen de beeldhouwkunst en de schilderkunst zijn wat dat betreft in de afgelopen twintig jaar onduidelijker geworden.

Volten, Visser en Tajiri hebben beelden geconstrueerd door identieke onderdelen binnen hun werk te herhalen.

Van Volten heeft het museum o.a. een werk in bezit dat is opgebouwd uit elementen met een H-profiel. Door het aaneenvoegen van die elementen ontstaan open constructies, die, zoals hij het zelf zegt, ruimte omsluiten en daarmee een articulatie in die ruimte tot stand brengen. Zijn werken zijn meestal bestemd voor openbare plaatsen. Hij heeft onder andere samen met Struycken enkele monumentale opdrachten uitgevoerd.

Het knopen-beeld van Tajiri is één van de meest "koele" en "industriële" beelden uit de collectie van het museum. Het is daarmee uitgesproken karakteristiek voor de geordende, systematische kunst uit de jaren zestig.



15 P. Struycken, Compositie, 1967, inv.nr. 15912

Beelden van Carel Visser hebben voornamelijk een horizontaal accent en hebben meestal geen voetstuk. Hij maakt series beelden, met als uitgangspunt de vorm van een voorwerp, bijvoorbeeld een kubus, een notenbalk of een boek. Hij onderzoekt die vorm, haalt hem uit elkaar en zet hem op telkens andere wijze weer in elkaar.

Sinds een paar jaar maakt hij ook zwarte tekeningen, die hij beplakt met voorwerpen. Het papier lijkt, doordat het geheel met zwart potlood is bekrast, eenzelfde metalen oppervlak te hebben als zijn beelden.

Het werk van Rogge staat in sterke tegenstelling tot de sculptuur van de vorige drie beeldhouwers. De vormen zijn grillig, haast organisch te noemen. Opvallend is dat bijna al zijn sculpturen samengesteld zijn uit een combinatie van twee uiteenlopende materialen (afb. 16). Het werk staat los van andere stromingen en is sterk individueel bepaald. Het is geïnspireerd door zijn theosofische achtergrond.

Engels, Bakker

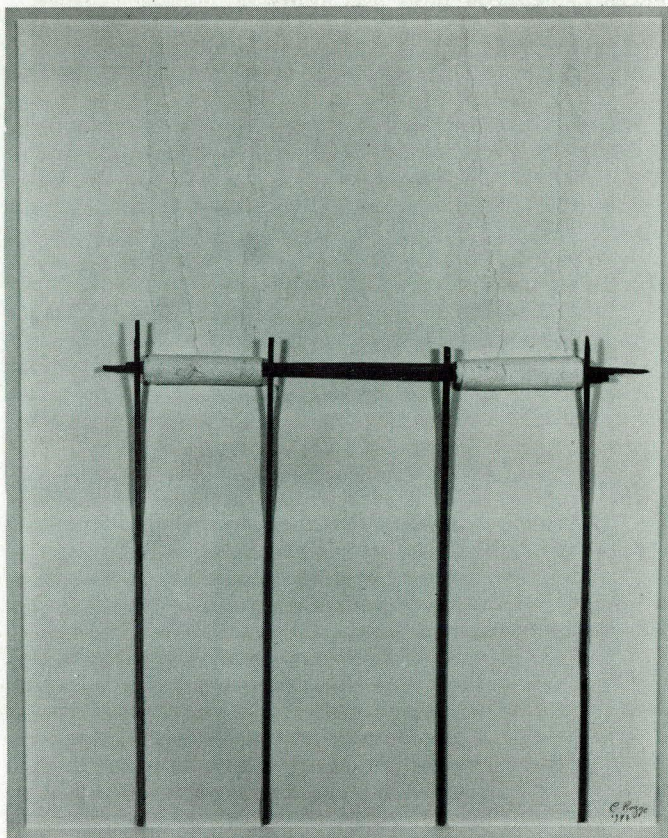
Pieter Engels en Douwe Jan Bakker kunnen eigenlijk geen beeldhouwers genoemd worden, ondanks het feit, dat hun werk driedimensionaal is. Zelf noemen ze zich respectievelijk recreator-animator en cultureel uitvinder. Daaruit blijkt wel dat hun houding ten opzichte van kunst weinig traditioneel is. De objecten die zij maken, missen het aureool dat kunst meestal omgeeft, ze hebben meer het karakter van gebruiksvoorwerpen, die de beschouwer worden aangeboden. Het gaat Engels en Bakker niet in de eerste plaats om de zuiver formele aspecten van het kunstwerk, zoals kleur, vorm, grootte of materiaal, maar om het concept erachter: om de visualisatie van een idee. Vaak speelt ook de taal daarbij mee. In het werk van Pieter Engels ligt de "pointe" meestal in de titel opgesloten. Douwe Jan Bakker heeft een visuele vocabulaire ontwikkeld, waarvan het de bedoeling is dat het op een vergelijkbare wijze als taal functioneert. Hij noemt het: Pronounceables (Uitsprekbaarheden).

Schilders: Verhoef, Van Koningsbruggen, Rajlich

Tenslotte resteren nog drie abstracte schilders van een jongere generatie dan de overige kunstenaars: Toon Verhoef, Rob van Koningsbruggen en Tomas Rajlich. Hoewel hun werk onderling verschillend is, hebben zij één ding duidelijk gemeen. In tegenstelling tot de vorige generatie, die telkens op zoek was naar de grenzen van de schilderkunst (bijvoorbeeld de Nulgroep of Pieter Engels) en veel experimenteerde met nieuwe materialen (zoals Wagemaker, Armando en Dekkers) gebruiken zij weer de traditionele middelen: doek en verf. Dat is het basismateriaal waar ze vanuit gaan en waar ze mee werken. De schilderkunst zelf wordt niet meer ter discussie gesteld, maar wordt als een gegeven feit geaccepteerd.

Rob van Koningsbruggen maakt zijn schilderijen volgens een van te voren vastgesteld plan. Al in de beginfase zijn de vorm, kleur en – wat bij hem het belangrijkste is – de wijze waarop het geschilderd wordt, bepaald. Hij maakt ze door bijvoorbeeld een kwast leeg te strijken op een doek of door doeken met natte verf langs elkaar te schuiven. Is het procédé eenmaal vastgesteld, dan is het schilderij in enkele minuten gemaakt. De handeling – het leegstrijken of het schuiven – moet er duidelijk van afleesbaar zijn, dat bepaalt voor Van Koningsbruggen of het schilderij geslaagd is (afb. 17).

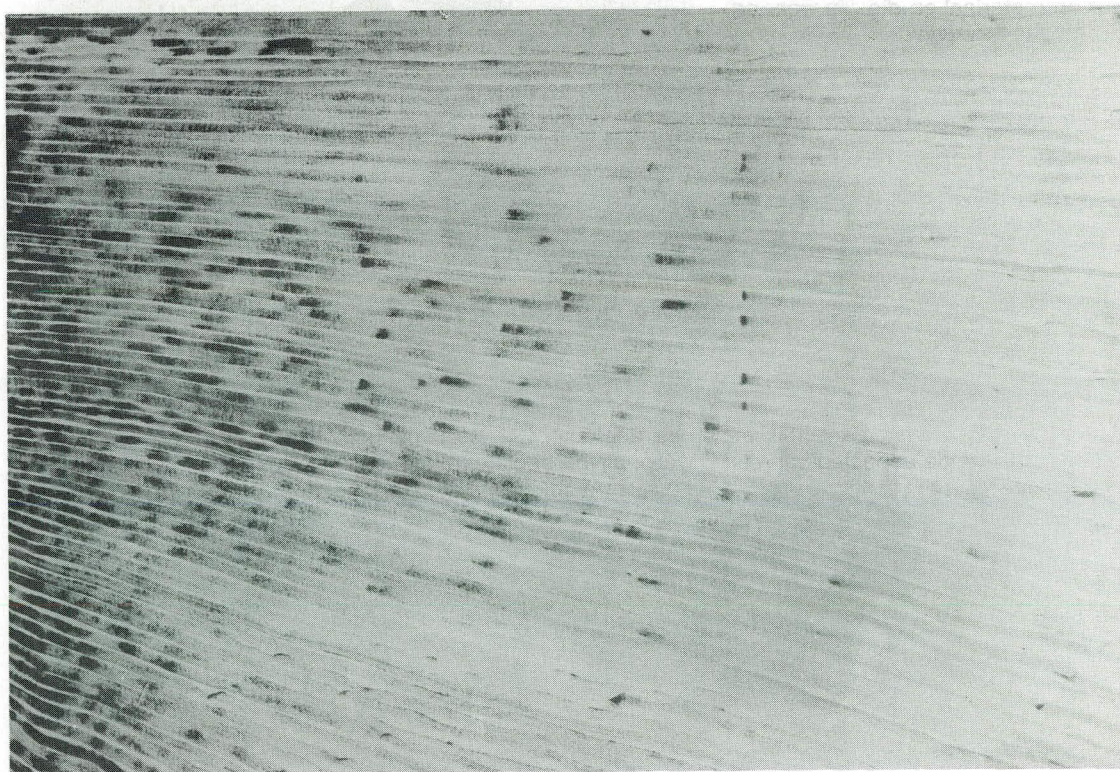
Aan het werk van Van Koningsbruggen is te zien dat de verf spontaan en met een zekere onverschilligheid ten aanzien van het resultaat is aangebracht. Het werk van Toon Verhoef is daar juist tegengesteld aan. Zijn schilderijen komen uiterst langzaam tot stand. Voordat hij begint aan een schilderij heeft



16 C. Rogge, Décollage, 1977, inv.nr. 20882

hij een ideaalbeeld voor ogen, dat hij in een moeizaam proces van schrapen en opnieuw beginnen zoveel mogelijk probeert te benaderen.

Tomas Rajlich maakte begin jaren zeventig grafiek en tekeningen met rasters, die een strenge geometrie hebben. Later doorbreekt hij die strikte opbouw door er storingen in aan te brengen. Zijn werk uit die jaren toont verwantschap met de tekeningen van Schoonhoven. In het schilderij dat het museum van hem in bezit heeft is ook een strak raster aangebracht, maar daar overheen zijn grote, losse kwaststreken gezet, die transparant zijn. Daardoor wordt de regelmaat van de rasterstructuur verstoord.



R. van Koningsbruggen, Kompositie 1971, inv.nr. 18747.

BRAM BOGART

geb. 1921

Blauw door zwart 13, 1968

olie- en waterverf op paneel, 52,5 x 56,5 x 6,8

kleur: zwart, blauw

inv.nr. 16398, aankoop 1970

Fragmenten uit een gesprek met Bram Bogart

"Blauw door zwart" is één van mijn zogenaamde doppenschilderijen. Daar heb ik er in '67 en '68 vrij veel van gemaakt. Allemaal in pure kleuren: rood, geel en blauw. Die van het museum is blauw met zwart, dat zijn kleuren die goed in de markt liggen. Het is wel sjiek, heel esthetisch. Zelf hou ik meer van blauw met geel, dat geeft zo'n pets, maar die kan je niet verkopen. Het is trouwens toch raar gesteld met die kleuren. Ik heb eens een expositie in Zweden gehad en daar kochten ze bijna alleen mijn rooie schilderijen.

1940 - 1960

Toen ik begon met schilderen in de jaren veertig, maakte ik van die boerenlandschappen, expressionistisch, Permeke-achtig. Van '48 tot '51 heb ik in Menton in Zuid-Frankrijk gezeten. Daar is eigenlijk het figuratieve uit mijn werk verdwenen. Ik werkte ergens in een atelier waar toevallig nogal wat negerplastieken stonden. Op 'n gegeven moment ben ik de motieven daarvan in mijn schilderijen gaan verwerken. Van die heel eenvoudige teken-tjes, vierkanten, kruizen, cirkeltjes.

In de periode daarna, toen ik in Parijs woonde, lag de nadruk vooral op de materie. Ik maakte hele dikke schilderijen waarin ik krijt verwerkte. Ik heb zelfs een keer teer gebruikt, maar dat is onhandig, dat is nog steeds niet droog. Het waren monochrome schilderijen, met aardkleuren, grijs, bruin, zwart zelfs wit. Die tekens gebruikte ik nog wel, maar ze werden veel vrijer en spontaner uitgevoerd.

In die periode zat ik in een huis met Cobra-mensen, die vonden maar dat ik raar werkte, zo met die aardkleuren. Maar Wagemaker zat er ook en Van Bohemen was er vaak, daar had ik wel contact mee.

België

In '60 ben ik naar België verhuisd en ik woon er nog steeds. De mensen hier hebben mijn werk meteen begrepen. Het wordt goed verkocht. Ik ben toen ik hier kwam anders gaan werken. Ik construeerde het wat meer, minder impulsief. Ik ben weer begonnen met die geometrische basisfiguren uit Menton, maar dan in sterk vergrote vorm. Vergeleken met het vroegere werk ging ik ook meer kleuren gebruiken, heel hel-

dere en ongemengde. Zo noemde ik mijn schilderijen ook: "blauw door zwart", "de geelruit zwarte", blauwomgeel" of "witmidden".

Amerikaanse colour-field painting

Ik geloof dat mijn werk verwant is aan Amerikaanse colour-field-schilders als Noland en Kelly. Zij hebben ook die grootheid van vorm en die kleuren. Ik heb dat werk toen op de Biennale in Venetië gezien in '64. Dat vond ik heel goed. Maar als je mijn werk naast dat van hen hangt is het toch wel anders. Bij hen speelt het materiaal helemaal niet mee en dat is bij mij toch wel heel belangrijk. Zij redeneren meer van: "waarom zou je het dik doen als het dun kan". De Amerikaanse schilderkunst van dit moment vind ik minder geworden. Misschien zijn er wel mensen die goed werken, maar ze zijn mij onbekend.

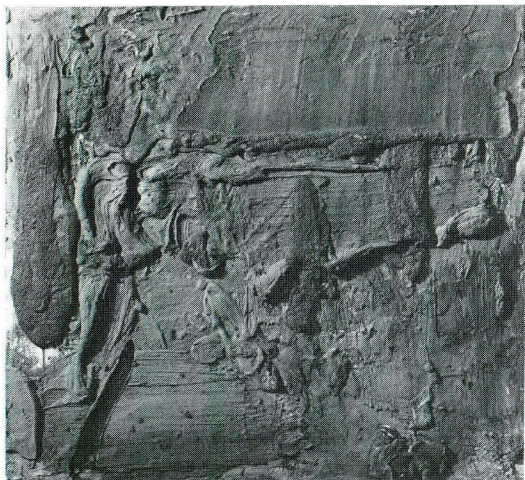
Ik heb ook gouaches gemaakt, maar dat vind ik minder, dat mist de materie.

Werkwijze

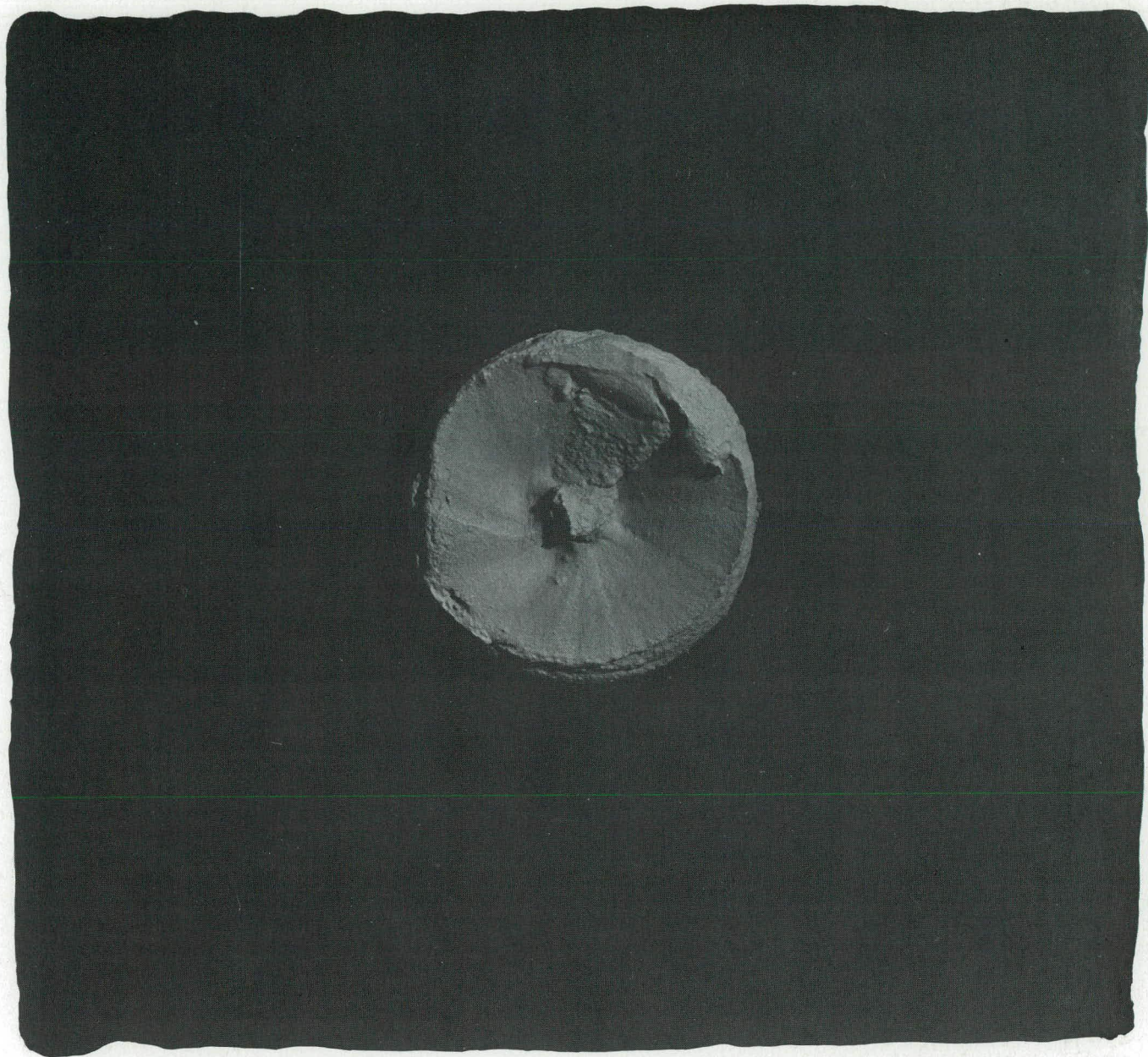
Eerst breng ik verf aan op een paneel en in die natte verf plak ik jute. Daarop komt dan de verfpasta – olieverf met waterverf. Die verfpasta maak ik als volgt: ik koop eerst grote hoeveelheden pigment (poeiers), waarvan ik een gedeelte lang voordat ik ermee ga werken aanmaak met olie. Op het moment dat ik ga beginnen met een schilderij meng ik eenzelfde hoeveelheid poeier aan met water. Aan het mengsel van die twee verven voeg ik nog verschillende dingen toe, standolie, vernis en siccatieflijm. Hierdoor krijg ik een makkelijk te bewerken massa. Die pasta breng ik op het paneel aan en die moet zich dan goed aan de ondergrond vastzuigen. Wanneer de verf opgesteven is en niet meer blubbert, dan breng ik er de vorm in aan.

Bij dat "blauw door zwart" heb ik een breed paletmes gebruikt. Ik weet altijd van tevoren wat voor een vorm ik ga maken, maar ik sluit de toevalligheden niet uit, een klodder die ernaast valt laat ik rustig liggen. Dat is juist de spanning van het maken.

(juni 1978)



Colle d'été, 1959, inv.nr. 21643



Blauw door zwart 13, 1968

JAAP WAGEMAKER

1906 - 1972

Begrensde ruimte, 1965

assemblage op board, metaal, afvalprodukten, leisteel, zand
vermengd met verf, 153 x 122

gesigneerd, gedateerd

aardkleuren

inv.nr. 16396, aankoop 1970

Jaap Wagemaker over "Begrensde Ruimte"

De voorwerpen die ik gebruik voor mijn schilderijen wil ik niet geïsoleerd laten zien. Het is de bedoeling dat ze hun oorspronkelijke identiteit verliezen en een nieuwe functie krijgen, doordat ze volkomen opgenomen worden in het schilderij. In "Begrensde Ruimte" heb ik bijvoorbeeld ijzer, zink en oude leien genomen, maar eigenlijk doet het er niet meer toe wat het is – het lost op in het geheel, het wordt één vorm. Kijk, onder die vorm gebeurt niet zoveel, aan de onderkant van het schilderij, daarbeneden is dus een stilte, een ruimte die mee moet werken. Die twee elementen (de vorm en de ruimte) spelen op elkaar in en vormen dus het schilderij. Het is te vergelijken met een stuk muziek waarin een kleine stilte tussen een paar noten ook een functie krijgt. Het mag nooit een leegte worden, het moet de ruimtewerking versterken. Ik heb het "Begrensde Ruimte" genoemd omdat die vormbeweging de ruimte begrenst.

Ik heb hier in mijn atelier veel zogenaamd primitieve kunst: uit Afrika, uit Oceanië. Die dingen boeien mij enorm. De vormen zijn vaak erg sterk en die eenvoudige kleuren vind ik prachtig: zandkleuren, rood en zwart. Eigenlijk kan je dat niet primitief noemen, dat zijn volledige kunstwerken, ontzettend knap. Het zijn vaak hele vrije vormen, die ik zelf ook in mijn werk zoek. Ze zijn natuurlijk wel uit een totaal andere wereld ontstaan, maar ik kan uit diezelfde bron ook mijn eigen werk creëren. Ik heb ook veel etnografische muziek, dat inspireert me. Ik speel het niet direct bij mijn werk maar het beïnvloedt me wel. Daarnaast voel ik me ook aangetrokken tot de moderne componisten van vandaag zoals Berio, Stockhausen, Boulez, Peter Schat (die laatste ken ik zelf heel goed). Dezelfde dingen die ik in mijn werk zoek, vind ik terug in de muziek van deze mensen.

Uit de film "Jaap Wagemaker", KRO '65.

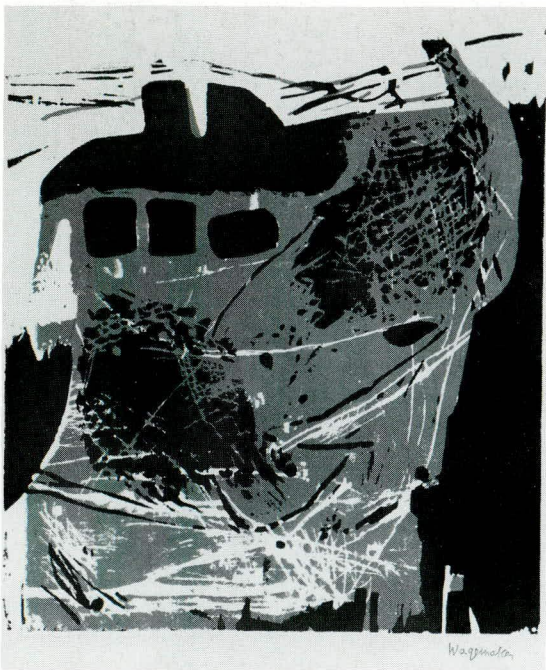
Wilde hij een schilderij maken, dan begon hij zijn plakboeken eens door te kijken om een idee te krijgen. Soms had hij al voor ogen wat hij wilde maken. 's Avonds maakte hij vaak kleine tekeningen van ongeveer vijf centimeter als voorontwerp, maar hij volgde deze tekeningen nooit strikt na. Tijdens het werken veranderde het schilderij voortdurend totdat het gewenste resultaat bereikt was.

Nadat hij het paneel van een ondergrond van synthetische verf had voorzien, vaak in een bruinrode kleur, schetste hij er met conté een ruw ontwerp op. Daarna ging hij uit de hoeveelheid materiaal die hij in de loop der jaren bijeengebracht had, die voorwerpen zoeken, die hij nodig had voor de verwezenlijking van het schilderij.

Hij verzamelde alle mogelijke dingen die hem door vorm of kleur frappeerden, bijvoorbeeld: deksels van wasketels, ringen van vuilnisbakken, tankjes van bromfietsen, doppen van autowielen, alle mogelijke buizen en stangen, espresso-potten en fietsbellen, maar ook dingen uit de natuur, zoals: leisteel en schelpen, stukken tropisch hout, botten en kurk, ook kleine dingen zoals schroeven en moeren.

Had hij een passend voorwerp gevonden, dan moest er nog vaak iets aan de vorm veranderd worden. De elektrische zaag- en slijpmachine die hij hiervoor gebruikte, veroorzaakte een afschuwelijk lawaai en een verschrikkelijke stofboel. Daarna bracht hij de voorwerpen op het paneel aan. Meestal werden ze er eerst met cetaflex opgelijmd en daarna nog goed vastgezet met bouten, die tevens een functie in het schilderij vervulden. Waren de voorwerpen bevestigd, dan bracht hij de kleur aan. Hij gebruikte hoofdzakelijk aardverven, okers en ombers, wit en zwart, en omdat aardverven hun goede kwaliteit behouden, gebruikte hij nooit dure verfsoorten. Alleen als hij een enkele keer een cadmium gebruikte, koos hij de beste kwaliteit.

Uit "Jaap Wagemaker" door D. Wagemaker-v.d. Meer.



Zonder titel, 1966, inv.nr. 20306



Begrensde ruimte, 1965

JAN SCHOONHOVEN

geb. 1914

'R69-33', 1969

hout, papier-maché, 104 x 104 x 4,5

gesigneerd, gedateerd

kleur: wit

inv.nr. 16407, aankoop 1969

Jan Schoonhoven in "De Nieuwe Stijl"

Zero

Zero doelt niet op geometrie. Dit zou al op zichzelf duidelijk kunnen zijn, maar kan zeker blijken door vergelijking van zero-producten met wezenlijk geometrische dingen. Vanzelfsprekend speelt de geometrie een rol in de kunst van zero, maar niet de voornaamste. Zero wenst geen geometrische constructie te geven, maar gebruikt de geometrie om een standpunt toe te lichten. Het geometrische aspect van zero ontstaat uit het element van herhaling, het plaatsen in rijen ("Reihungen").

Deze ordening komt voort uit de noodzaak voorkeur te vermijden. De afwezigheid van voorkeur voor bepaalde plaatsen en punten in het kunstwerk is essentieel voor zero en noodzakelijk om geïsoleerde realiteit te geven. De geometrische zijde van zero is derhalve op uiterste eenvoud afgestemd, een organisatie van zeer eenvoudige vormen, van de werkelijkheid afgeleide realiteit.

Zero is in de eerste plaats een nieuwe opvatting van de realiteit, waarin de individuele rol van de artiest is beperkt tot het minimum. De zero-kunstenaar kiest slechts, isoleert delen realiteit (materialen zowel als van de realiteit afgeleide ideeën) en toont deze op de meest neutrale manier. Het vermijden van persoonlijke gevoelens is fundamenteel voor zero. Het aanvaarden van de dingen zoals ze zijn en ze niet veranderen om persoonlijke redenen, slechts veranderingen aanbrengen indien noodzakelijk om de realiteit op meer intensieve wijze te laten zien. Wijzigingen slechts als isoleringen en concentratie van delen van de werkelijkheid.

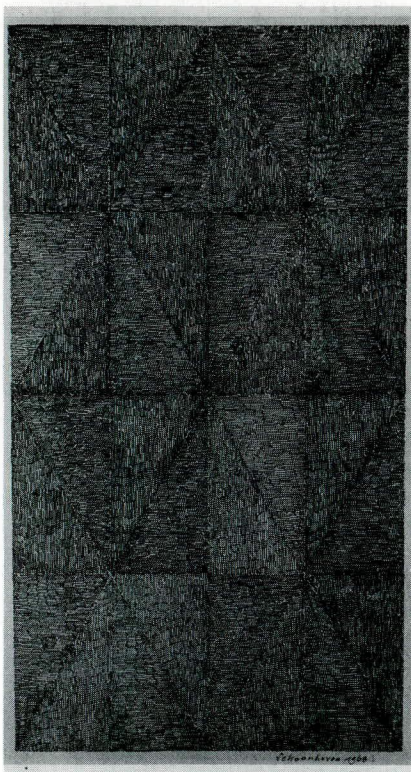
Tijd en ruimte zijn vrijwel synoniem. Opeenvolging van één motief, één ding, één object, één deel van geïsoleerde realiteit door herhaling houdt, behalve ritme en tijd, tegelijkertijd, vanwege de herhaling, een suggestie van afwezigheid van tijd, van tijdloosheid in. Deze antithese als gevolg van het element van "Reihungen" is, ondanks het monotone, de grootst mogelijke spanning eigen. Zero wenst hierop niet in de eerste plaats de aandacht te vestigen, maar aanvaardt het als grondslaggevend element van de werkelijkheid.

De voornaamste taak van zero is de werkelijkheid in essentie tonen, de werkelijke werkelijkheid van materialen, van gelocaliseerde dingen in geïsoleerde duidelijkheid. De methode van zero is bepaald door zijn uitgangspunt. Zero heeft niet de bedoeling een nieuwe vorm te scheppen. De vorm is bij voorbaat gegeven door de geïsoleerde werkelijkheid. Doel is op onpersoonlijke wijze de werkelijkheid te funderen als kunst. Delft 1964.

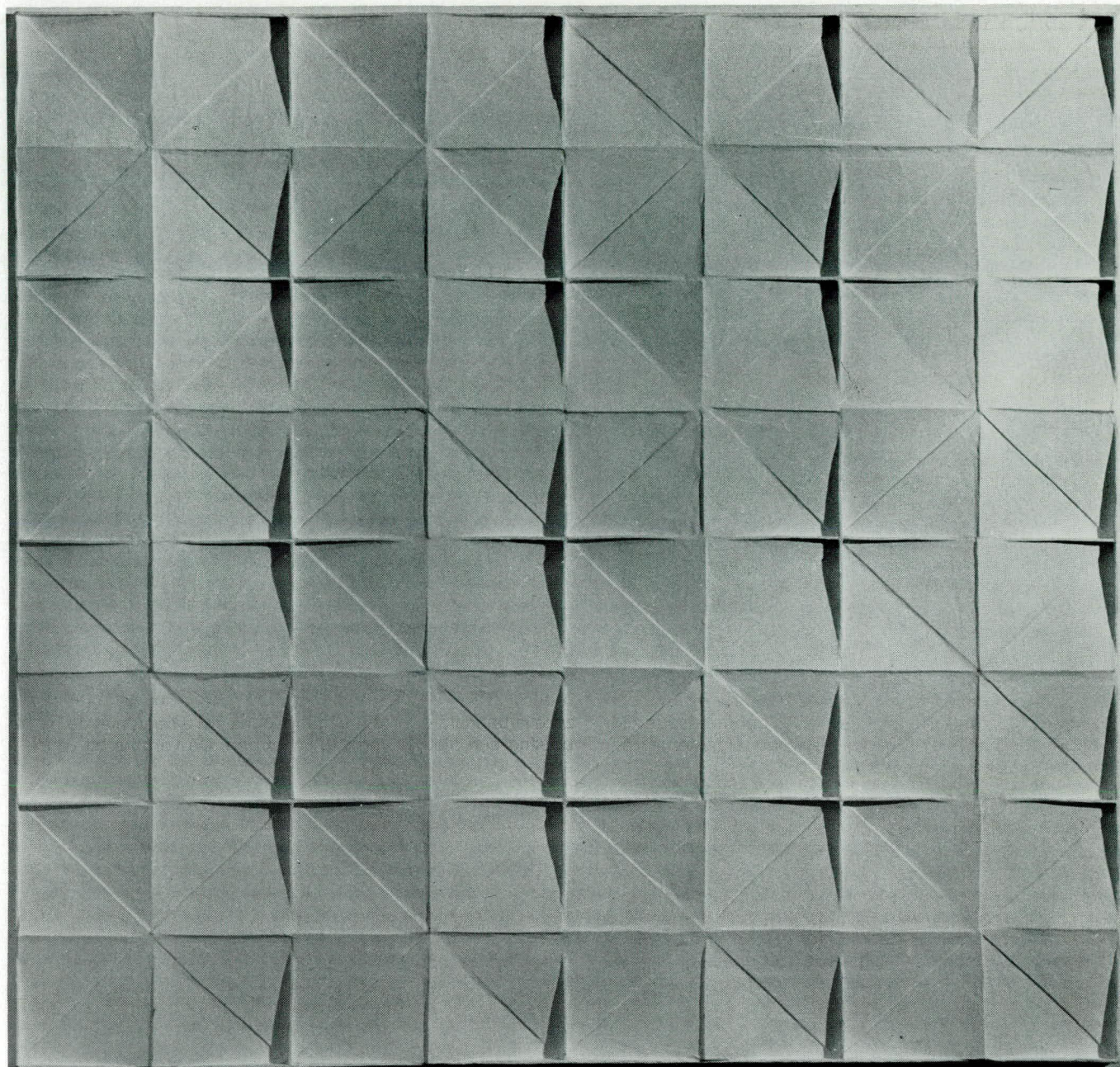
Uit "De Nieuwe Stijl", 1965, deel I.

Het werk van Schoonhoven is meer dan alleen geometrisch abstract. Dat is niet alleen puur rationalisme of puur vorm. Schoonhoven is typisch iemand die op psychische gronden tot die vorm van kunst komt, als een soort houvast voor zichzelf. Hij moet zichzelf in 't calvinistische keurslijf dwingen om niet te ontsporen; net zoals hij ook bij de P.T.T. bleef werken – en daarin is hij mijns inziens een meester.

Uit een gesprek met Armando, januari 1978.



"MV 27", 1968, inv.nr. 16887



"R69-33", 1969

ARMANDO

geb. 1929

Platen, 1963
metaalplaten, 78 x 60
gesigneerd, gedateerd
kleur: rood
inv.nr. 20798, aankoop 1978

Uit een gesprek met Armando

Over Informeel en Zero

"Grote eenvoud van middelen", daar heb ik altijd naar gestreefd, dat geldt voor toen, en voor nu nog: potlood, verf, maar geen kwastjes bijvoorbeeld, "Das Einfache was schwer zu machen ist". Ook mijn kleuren werden steeds minder. Op het laatst maakte ik monochromen, rood, zwart en wit. Er kwam in de Zero-tijd een steeds grotere verstillings in het werk, het oppervlak werd gladder, strakker. Het materiaal werd technischer, dat wil zeggen industriëler.

Mijn principe was op dat moment: het isoleren van materiaal, dat wilde ik "an sich" laten zien, zonder commentaar, zonder er iets mee te doen. 't Zelfde had ik ook met mijn gedichten uit die tijd. Ik luisterde naar gesprekken die mensen hadden in de trein en opeens hoorde ik hun zinnen geïsoleerd, alsof ze omhoog geheven werden. Ik beluisterde dat met een soort "highachtig" gevoel van intensiteit. Ik kon die zinnen dan zo opschrijven. Ik hoefde er niets meer aan te doen. Mijn bouten en platenschilderijen hebben door datzelfde principe van isolering ook zo'n intensiteit.

Over bouten en platen

Die platen heb ik, geloof ik gemaakt na de bouten. Ja, en hoe ze er gekomen zijn 't Enige wat ik erop zeggen kan: pure intuïtie. Zo heb ik ze ook gemaakt, verbazingwekkend eigenlijk, want ik ben technisch namelijk ontzettend onhandig. Ik kan niks, en verdomd ik heb die dingen in elkaar gedraaid: omdat ik het zo nodig moest kennelijk. Ik weet nog precies dat ik de eerste gemaakt heb, op een zaterdagmiddag in mijn atelier op de Prins Hendrikkade, zo in één keer gemaakt. Ik schilderde die eerste platen blauw met Tokionlak, geen kleuren gemengd, maar puur erop. Ik heb een aantal van die dingen gemaakt, maar op 'n gegeven ogenblik kon ik het niet meer,

het mislukte in technisch opzicht voortdurend: het droogde raar op, zo gerimpeld.

Je zag die platen in werkelijkheid ook, bij bruggen en bij schepen. Bij 't Burgerziekenhuis in Amsterdam in de buurt heb je een soort viaduct, waar ik altijd zat te kijken naar die grote bouten die erin zaten, dat vond ik prachtig. Maar het was niet zo dat ik dan dacht: "die ga ik gebruiken." Nee je was ermee bezig en ondertussen kreeg je stimulansen voor toepassingen van de werkelijkheid, maar waarom precies dat weet ik niet.

Wat ik in die tijd ook mooi vond waren leegtes. Grote oppervlaktes met één kleur vond ik prachtig: fabrieksterreinen of kazernes, al die misselijkmakende regelmaat, griezelig ook. Zoiets heeft voor mij altijd een dubbele betekenis. 't Komt omdat het Duitse leger mooi was. Het kwaad dat mooi is. Daar dacht ik altijd aan op de achtergrond. Instinctief koos ik ook harde materialen, die spraken me aan, hoorden bij me.

Zero achteraf

Als ik aan die periode terugdenk dan zie ik die ten dele en onder andere als een wanhopige poging om de consumptie-maatschappij te "bejagen", die toen net zo'n maatschappij aan het worden was. 't Lekker grasduinen in alle dingen die de maatschappij je bood. Het avontuur van een bank binnengaan en een bankrekening nemen. Ik ging ook altijd naar grote sportmanifestaties, waar massa was. Al die dingen waar kunstenaars altijd tegen waren, omdat ze outsiders waren. In die tijd was jazz in kunstenaarskringen nog heel populair. Je had toen jazz en poetry, dat vond ik een flauwekul – gedichten gaan lezen bij een drummer die achter je zat. Nee, weet je waar ik mee bezig was, en 't gekke was dat de anderen van Zero daar ook mee bezig waren: radio Luxemburg, een popzender dat vonden we geweldig.

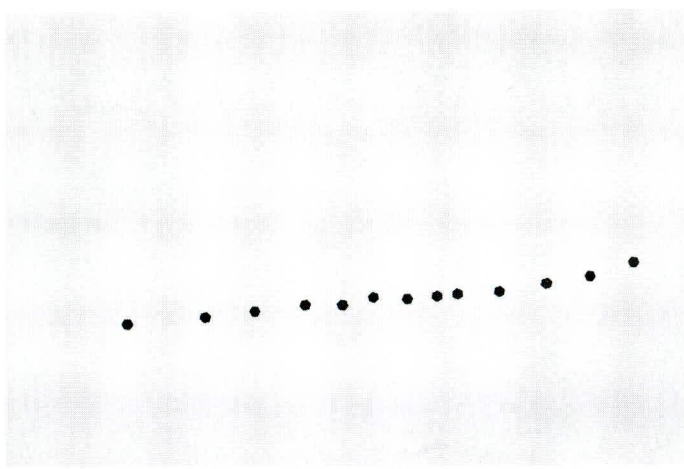
(januari 1978)

Armando - levenscyclus

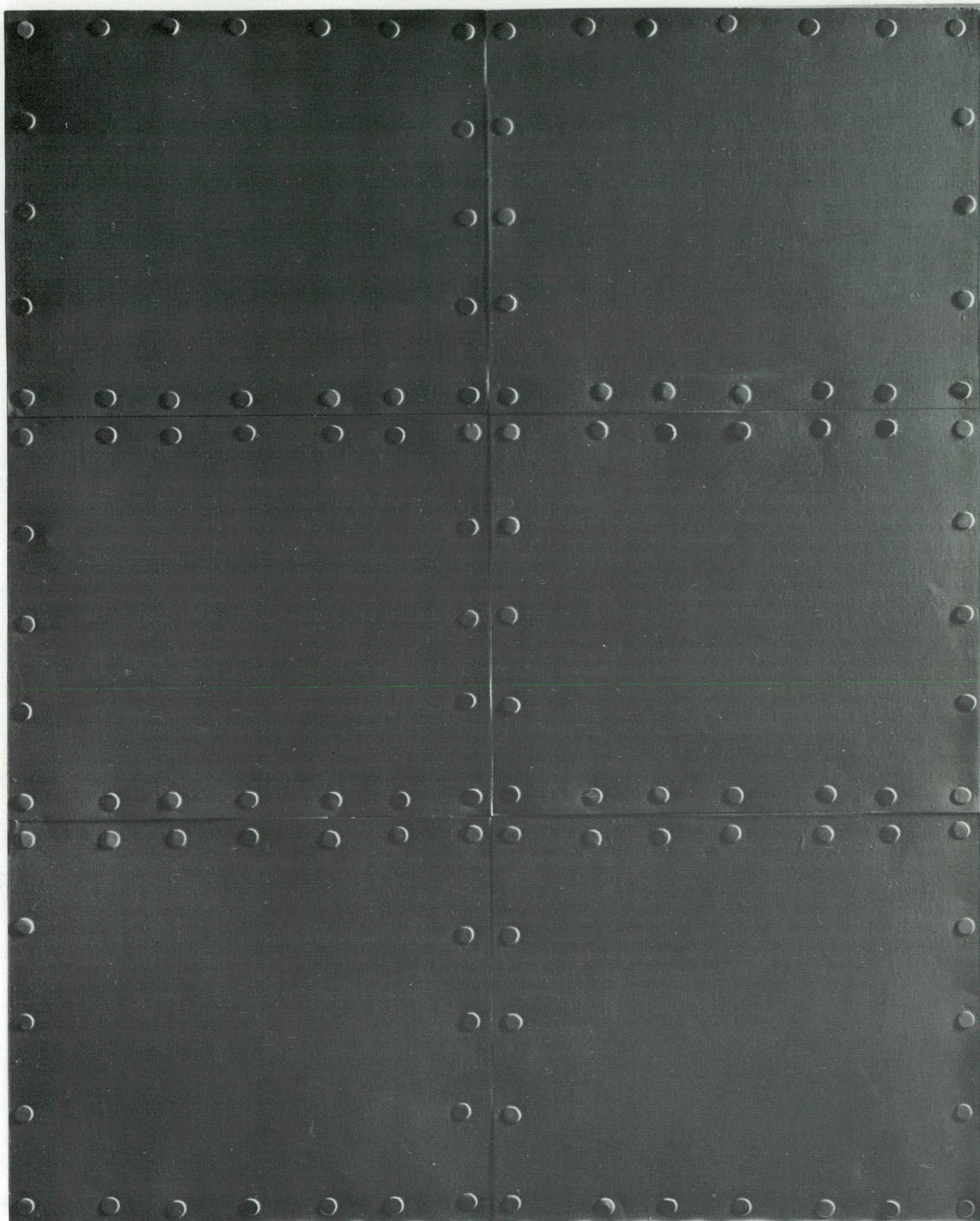
de honger

Ik had geen vlees
toen heb ik gebraden gehakt genomen
heel dun gesneden en toen door het eten heen
en ik heb een kippetje genomen
en eieren
de eieren kosten 18 cent

Uit: "De Nieuwe Stijl", 1965, deel II.



Zwarte bouten op wit, 1965-'70, inv.nr. 16658



Platen, 1963

ARMANDO

Schuldig landschap, 1976

foto en roodkrijttekeningen 100 x 75 (2 tekeningen)

100 x 98 (foto)

gesigneerd en gedateerd

inv.nr. 20303, aankoop 1976

Vervolg Armando

Over "Schuldig landschap"

Dat thema van "Schuldig landschap" is iets wat me de laatste tijd sterk bezighoudt. Het gaat over de confrontatie cultuur-natuur. De natuur staat daar in de vorm van een landschap, van bomen, een bosrand en aan de voet daarvan speelt zich de cultuur af — ik noem maar wat — een man tegen man gevecht, oorlogshandelingen. Wat me nu zo verbaast en verbijstert is de onverschilligheid van het landschap tegenover het menselijk gebeuren. Aan het landschap is niet meer te zien wat er ooit heeft plaatsgevonden. Het staat daar onaangedaan. Dat neem ik de natuur zeer kwalijk en daarom beschuldig ik het.

Voor mij heeft die confrontatie zich toegespitst in Amersfoort op de plek, waar het concentratiekamp heeft gestaan. Daar heb ik het meegemaakt, want ik woonde in de oorlogsjaren in Amersfoort. Ik kende die plek al voor de oorlog. Toen was het een militair sportterrein, nou ja, een versleten zandveldje, aan een bosrand. In '41 komt er het kamp, een hele levensgemeenschap en dan gebeuren er die vreselijke dingen. Een toegespitst leven waar iedereen elkaars vijand of vriend is. Enfin een kokende ketel bevindt zich daar op die plek en wanneer de oorlog is afgelopen, dan valt dat weer weg. Als ik nu op die plek kom, verbaas ik mij ontzettend. De cultuur heeft daar nu flink om zich heen gegrepen. Er staat een politie-opleidingsschool en een nieuw ingenieusbureau. Niets herinnert meer aan dat geconcentreerde leven uit de oorlog. Maar ondertussen staat die bosrand er nog steeds. Over het algemeen wordt dat heel positief gewaardeerd. Vooral na de oorlog werd dat gezegd, "prachtig toch hè, die natuur, je hebt vreselijke ruïnes en daar komen toch de bloemen alweer". Dat vind ik nu juist zo onrechtvaardig.

Het is dus een menselijke projectie op de natuur. Het is een oud thema, dat ben ik later gaan begrijpen. Het komt veel

voor in de wereldliteratuur, het onaangedane van de natuur; dat fascineert me.

Ik weet ook niet hoe het komt dat die dingen weer zo op me afgekomen zijn. Het is nooit van me weggeweest, maar het is op een andere manier heel sterk teruggekomen. Het is iets dat veel mensen met oorlogservaringen overkomt, die krijgen juist in de zeventiger jaren die zaak weer vol terug.

Maar ik moet er wel bij vertellen dat mijn werk nou niet bestaat uit oorlogservaringen, het zijn eeuwige onderwerpen. Het zijn geen actuele zaken, maar juist heel existentiële: diep menselijke dingen en beweegredenen. Die oorlog is een toevalligheid in mijn leven, die me dat heeft duidelijk gemaakt, omdat ik het leven toen in zijn meest samengebalde vorm heb leren kennen.

"Schuldig landschap" heeft ook te maken met een ander eeuwenoud thema: de verwoestende werking van de tijd. Het machteloze gevoel dat je hebt tegenover de tijd die voorbij gaat, steeds verder weg van die periode. Een gevoel alsof je op het ijs ligt en de hand van een drenkeling wilt pakken en dat die hand dan steeds verder weg glijdt.

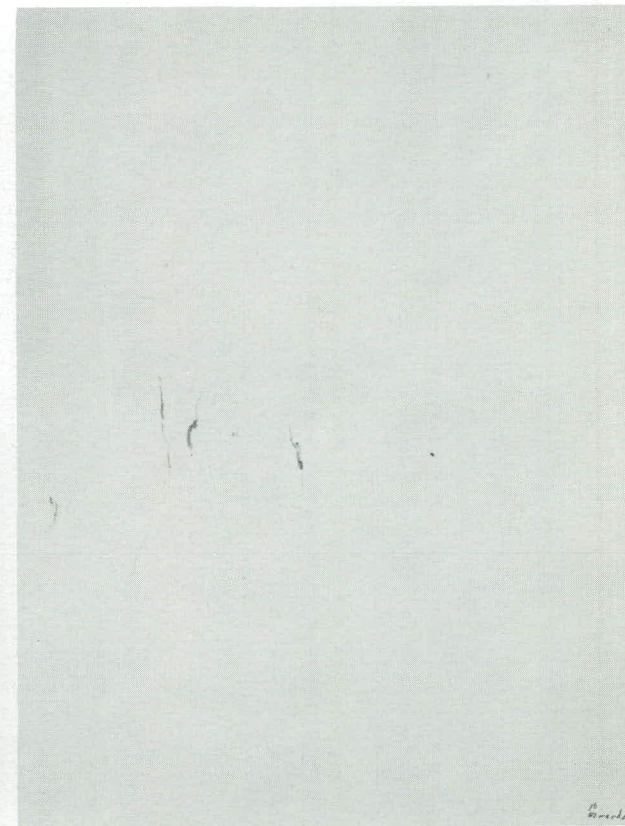
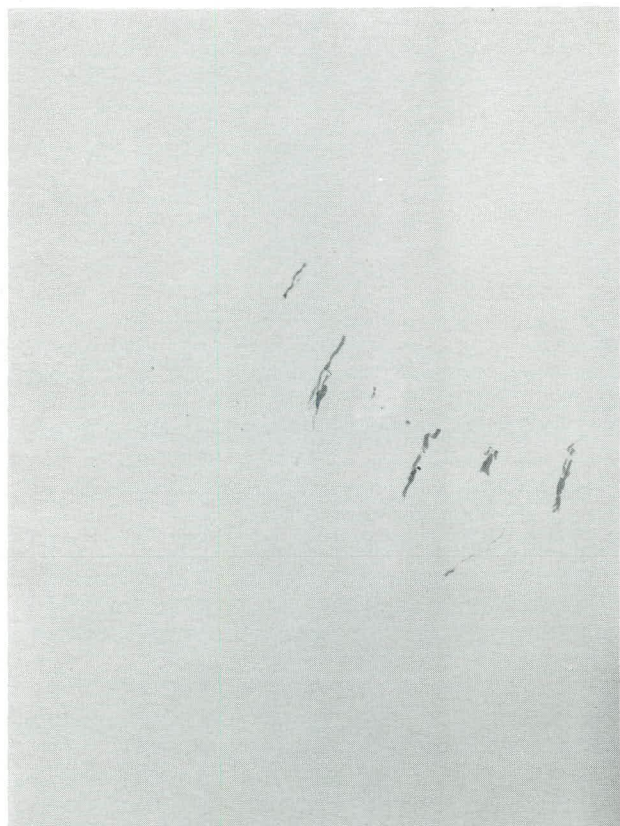
Ik heb meer werk gemaakt, waarin dat thema "Schuldig landschap" wordt uitgewerkt. Reeksen tekeningen met vaak daartussen fotopanelen. Bosranden, bijna allemaal in Amersfoort gefotografeerd.

In mijn gedichten van de laatste jaren komt dat thema ook voor, bijvoorbeeld in "Het gevecht" uit '76. Ik ga er nu ook een film over maken voor de VPRO, samen met Hans Verhagen. Dat wil zeggen, hij gaat het uitwerken en ik draag het materiaal aan. Die film wordt niet de geschiedenis van het concentratiekamp Amersfoort, maar de geschiedenis van een plek.*

Zo gaat het ook heten.

(januari 1978)

* Uitgezonden 15 mei 1978



Schuldig landschap, 1976

HENK PEETERS

geb. 1925

Kaardlont, 1960

assemblage van board, plastic, nylonfiber, 120 x 100 of 100 x 120

gesigneerd, gedateerd

kleur: wit

inv.nr. 20086, aankoop 1976

Fragmenten uit een gesprek met Henk Peeters

Over Zero

Materiaal en gevoeligheid voor materiaal namen in mijn werk in de Nul-tijd een belangrijke plaats in. Ik probeerde zintuiglijke gevoeligheid als het ware visueel te maken. Het ging me om de uiterlijke verschijningsvorm van materialen: watten, plastic, water.

Ik wilde mensen leren kijken, hun waarneming ontwikkelen en dat niet alleen op een rationele manier. Je zou kunnen zeggen dat iemand die gaat kijken ook dingen gaat begrijpen; die laat zich niet meer bedotten. Niet dat je met schilderijen de wereld kunt veranderen, dat is een overschatting, maar je kunt door middel van de kunst mensen bewust maken. Al is het alleen maar dat ze zich los maken van een bepaalde traditie of opvatting. Mensen worden in een ontwrichtingstoestand ontvankelijker en kritischer. Dat zag je in de zestiger jaren niet alleen bij ons (de Nulgroep) maar ook bij provo en de studentenbewegingen.

Onze tentoonstellingen riepen veel agressie op. De mensen voelden zich enorm gegrepen. Zo'n heel wit schilderij maakte ze woedend. Ze hadden net met veel moeite Cobra geaccepteerd, al die individuele, emotionele schilderijen en toen kwamen wij, al die on-artistieke, emotioneloze kunstenaars.

Over "Kaardlont"

Het materiaal dat ik gebruikt heb voor die bolletjes van het reliëf is kaardlont. Daarvan kreeg ik eens een partij uit de proef-fabriek van de AKU uit Arnhem. Het is het nylonfiber dat in dunne draden uit de sproeikop van de machine komt.

In 1976, toen het museum het schilderij kocht heb ik het

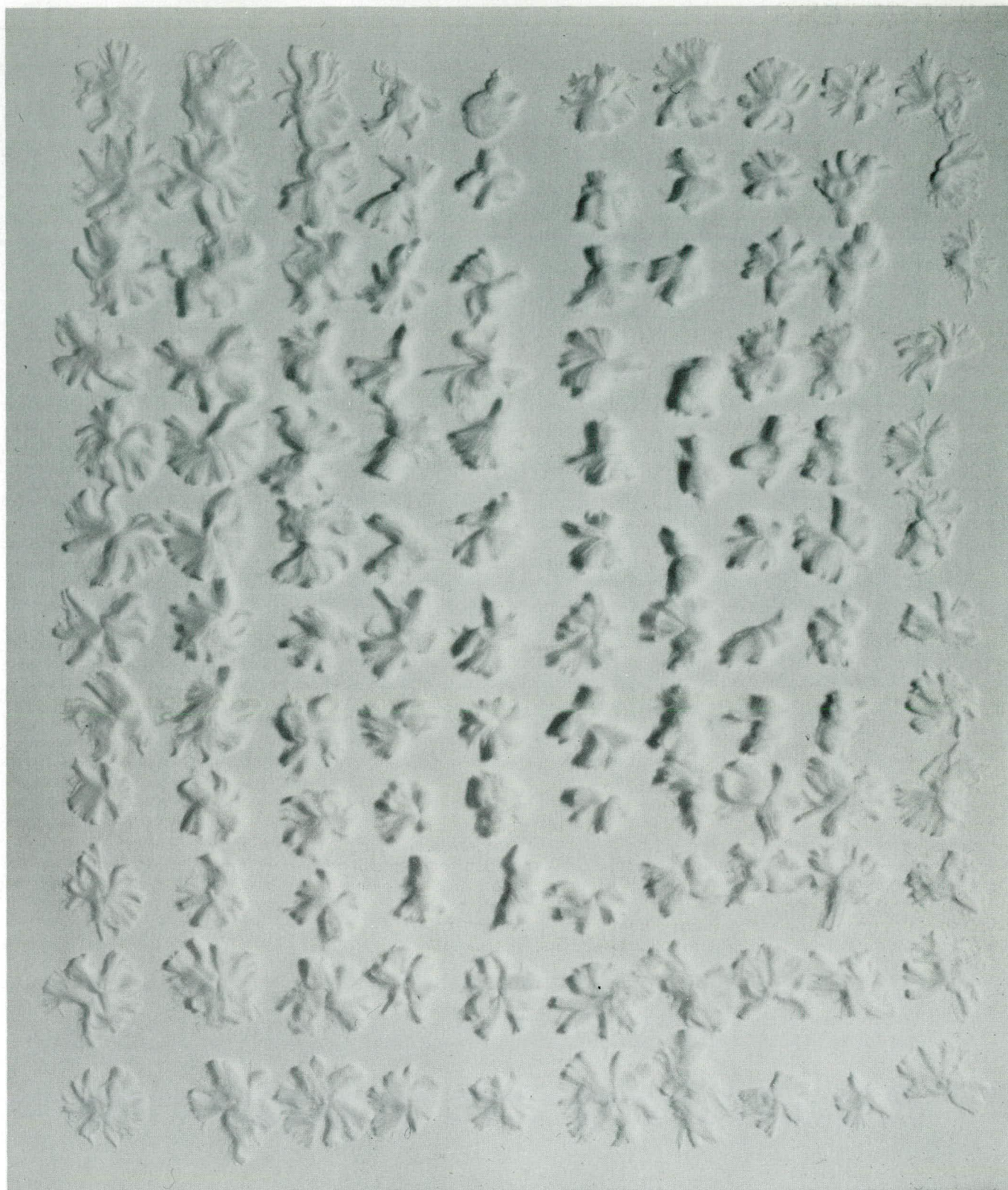
kaardlont helemaal vernieuwd, omdat het zo vuil geworden was. Al het plastic heb ik ook vernieuwd. Dat witte polyetheen wat er op zit begon helemaal door te schijnen; je kon het board eronder zien. Over het kaardlont en het witte plastic zit nog een doorschijnende laag plastic. In het begin zat dat er niet over, alleen bij een verzending. Een museum exposeerde het eens met dat plastic er omheen, omdat ze daar niet wisten dat het eraf moest. Dat vond ik eigenlijk wel prettig. Het geeft een soort isolatie en 't is gewoon erg praktisch, het blijft lekker schoon.

Achteraf

Ik heb nu wel een enorme hekel aan die plastic troep gekregen. Ik denk met gemengde gevoelens aan die tijd terug. We waren toen toch wel erg naïef. We stonden zeer open voor technologische ontwikkelingen. De atoomenergie zou ongekende mogelijkheden bieden. Nieuwe materialen, nieuwe machines.

Ik kocht het materiaal voor mijn werk bij Vroom en Dreesman; plastic aan de rol dat vonden we geweldig. We wilden toen positieve consumenten zijn, lekker televisie, ijskast, een auto, waarom niet? Dat artistieke verzet van die kunstenaars met baarden en geitensokken vonden we walgelijk. We manifesteerden ons in keurige kleren, overhemden, dassen en zo. Wij wilden ons toen conformeren aan mensen die positief staan tegenover al die dingen van de consumentenmaatschappij, maar hoe perfide die troep was, hebben we toen niet goed doorzien.

(januari 1978)



Kaardlont, 1960

JAN HENDERIKSE

geb. 1937

Kurken-reliëf, 1959

assemblage van kurken in houten kistje, 55 x 35,8 x 5,7

kleur: witgeschilderd kisthout, kurk ongekleurd

ongesigneerd, ongedateerd

inv.nr. 20064, aankoop 1976

Jan Henderikse over Kurken-reliëf

Niet alleen in mijn assemblages, ook in de literatuur neem ik de eenvoudige dingen van het leven over en verhef ze tot kunst – zoals mijn kurken reliëfs – zo neem ik ook gedichten bv. het Nederlands volkslied over en noem het mijn gedicht. Het zal dan ook verder onder mijn naam voortgaan. Henderikse in Nul = 0, nummer 1, 1961.

"Waar zou ik jou moeten plaatsen in de oorspronkelijke Nul-groep?"

"Ik ben er altijd maar zo'n beetje doorheen gefladderd, joh. Ik ben altijd een kunstenaar geweest die weinig over zijn werk nadacht. Iedereen moet maar voor zichzelf uitmaken wat ie er van vindt al hoef ik het daar niet altijd mee eens te zijn. Het is eigenlijk zo'n beetje vanzelf ontstaan. In Duitsland ben ik een beetje rommel gaan verzamelen, die aanspoelde aan de oevers van de Rijn.

Op Curaçao, op al die eilanden, flikkeren ze helemaal van alles in het water. Daar is nog veel meer dat Amerikaanse idee van alles van plastic en weggooitroep. Ik verzamel dat. Het enige criterium was eigenlijk of ik het kon bevestigen. Verder had ik nooit een bepaalde voorkeur. Ik heb nog 'ns een tijd

een assistent-gehad, dan zei ik, maak het maar lekker vol hoor jongen. Plak het maar allemaal naast elkaar. Alleen niet al te veel dezelfde dingen bij elkaar, dat was mijn inspraak bij wat hij dee-".

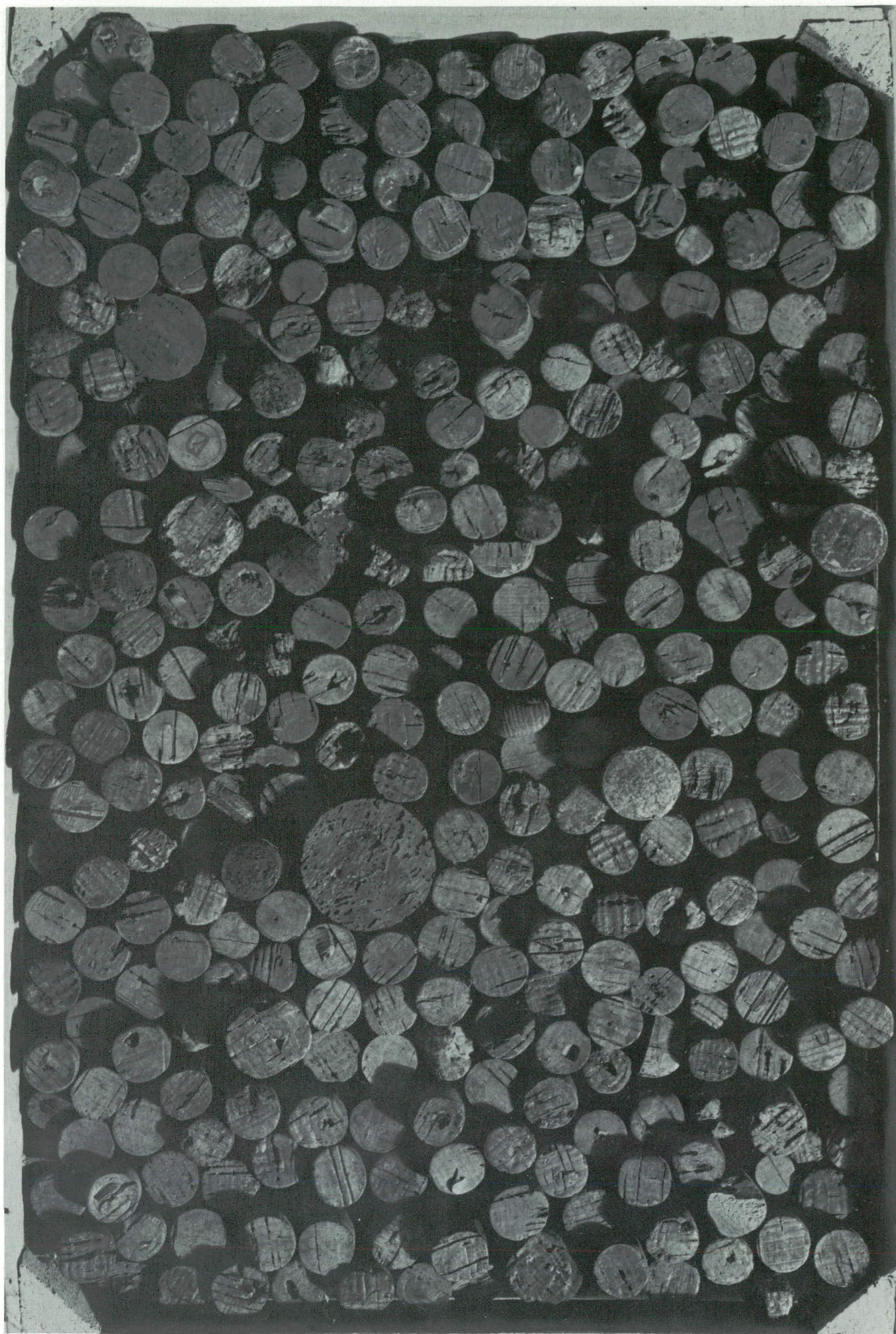
"Mislukte er wel eens wat?"

"Ja, maar als je me nou vraagt waarom het dan niet goed was, ik heb absoluut geen idee".

Betty van Garrel in gesprek met Henderikse in "Afscheid van de hang en staankunst" in Hollands Diep, 8 november 1975.

"Wat die Nul-tijd voor mij betekend heeft? dat zou ik echt niet weten en eerlijk gezegd, heb ik er nooit over nagedacht. Ik heb er ook een soort aversie tegen; als ik een brief over die periode krijg, dan gaan ze rechtstreeks de vuilnisbak in. Ik lees ze en dan vragen die mensen iets en wat weet ik dan eigenlijk niet, meestal iets voor proefschriften (...); de zenuwen krijg ik ervan en dan denk ik: "ik wil er niets meer mee te maken hebben, niets".

Jan Henderikse in video-opname "Zero", Utrechts Nieuwsblad 1975.



Kurken-reliëf , 1959

PETER STRUYCKEN

geb. 1939

Wetmatige beweging, 1963
 celluloseverf op hardboard, 100 x 100
 niet gesigneerd, niet gedateerd
 inv.nr. 14147, geschenk 1963

Peter Struycken in Forum

De beeldende kunsten hebben zich in de laatste eeuwen in Europa voornamelijk in een persoonlijke, strikt individuele sfeer ontwikkeld. Men zocht en zoekt er nog steeds in de eerste plaats een emotionele expressie in. Het element van inspiratie, intuïtie, visie of hoe men het anders wil noemen was en is hierin even essentieel als ondefinieerbaar. Kunst wordt aan-gevoeld als iets wat vergelijkbaar is met een levend organisme, waarvan de materie wel te ontleden is, maar waarvan de essentie, het leven zelf, aan elke ontleding ontsnapt. Toch is het zo en de laatste tijd is dat besef versterkt, alle theorieën ten spijt, dat een schilderij of beeld allereerst met visuele mid-delen tot ons spreekt, visuele elementen die door de kunstenaar in een bepaalde onderlinge relatie worden geordend. De kunstenaar deed en doet dat inderdaad min of meer intuïtief, zodat uit deze ordening en uit de hantering van het materiaal,

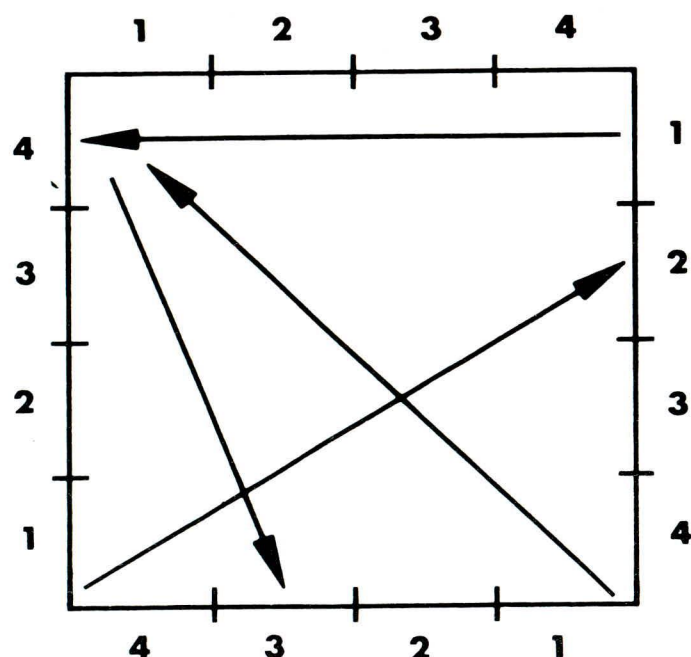
zijn persoonlijke temperament tot uitdrukking komt. Bij sommige kunstenaars kan echter meer en meer een streven worden onderkend, dat het persoonlijk element uit de kunst wil bannen om aldus te geraken tot een kunst die door een eigen wetmatigheid wordt bepaald. Zo'n kunst zou boven subjectieve voorkeuren of begrippen als mooi en lelijk verheven zijn, omdat het kunstwerk het resultaat wordt van een onaanvechtbare, mathematische logica, die men alleen als juist kan kwalificeren. Nu moet een dergelijk kunstwerk niet meteen als on-menselijk, als verstandelijk of steriel worden gedoodverfd, want het verlangen naar zo'n onaantastbare wetmatigheid is zeer menselijk; zag reeds Plato daarin niet zijn ideale schoonheid? (. . .)

Uit "Forum" 2, 1964.

"Wetmatige beweging", 1963.

Binnen het vierkante vlak waarvan de zijden in vieren verdeeld zijn vindt een beweging linksom plaats. Te beginnen in de rechterbovenhoek zijn zwarte balken getrokken naar de overzijde volgens de volgende reeks:

1 - 4 1 - 3 1 - 2 1 - 1



Uit catalogus "Peter Struycken", Centraal Museum, Utrecht 1974/1975.



Wetmatige beweging, 1963

AD DEKKERS

1938 - 1974

Variatie op cirkels no. III, 1965 - 1967

polyester, diameter 120

gesignd en gedateerd

kleur: wit

inv.nr. 18013, aankoop 1973

Fragmenten uit een gesprek tussen J. Leering en A. Dekkers

(...) In het Kröller-Müller zag ik toen voor het eerst werk van Nicholson en Mondriaan, wat een openbaring voor mij was. Deze zuiverheid van overdracht los van een naturalistisch gegeven sprak mij erg aan. Ik heb toen een boekje gekocht van Nicholson en Mondriaan, en naartoe heb ik bestudeerd wat ze wilden, ook n.a.v. wat ik van hun werk in Amsterdam en Den Haag zag. Mondriaan maakte wel de meeste indruk met zijn theorie, hij gebruikte alleen horizontale en verticale elementen, de tragiek wilde hij opheffen door deze twee elementen in evenwicht te brengen. Hij bouwde dit evenwicht als een evenwicht tussen de tegenstellingen: horizontaal en verticaal, maar ik vroeg mij af of zulk een evenwicht niet even indringend te bereiken zou zijn met b.v. het gebruik van cirkels. Wel vond ik het een verademing, dat het idee prevaleerde, zonder afleidingsfacetten. Urenlang heb ik mij zitten vergapen voor zijn doeken, temeer daar het visueel waarneembare in zijn werk berust op de compositie, waar ik mezelf ook intensief mee bezighield. (...)

Ook kwam de vraag boven, of evenwicht en harmonie symmetrisch dan wel a-symmetrisch bereikt moest worden. Bij een a-symmetrische compositie wordt het evenwicht op het gevoel gemaakt: de intuïtie speelt een grote rol, daar de kunstenaar niet zijn toevlucht tot wetmatigheden kan nemen. Maar zijn die wetmatigheden fout? Betekenen ze juist ook niet een enorme kracht, waardoor enerzijds het in het kunstwerk bereikte evenwicht boven de willekeur van de intuïtie en persoonlijk voorkeur van de kunstenaar uitstijgt, en waardoor anderzijds een optimale overdracht van evenwicht, die b.v. primair in het symmetrisch werk besloten ligt, bereikt wordt. Want bij mijn a-symmetrische werk bemerkte ik, dat het voorkwam, dat wat voor mij harmonisch was, niet die indruk wekte bij een ander, en omgekeerd.

Ik geloofde, dat je op een nieuwe manier met de symmetrie kon werken. Symmetrie in het verleden benadrukte de as: een hiërarchisch ordeningselement, waaraan alle compositorische delen ondergeschikt gemaakt werden, soms tot in die mate, dat hun identiteit verloren ging. Mondriaan zei daarom over symmetrie, dat deze niet menselijk was.

Maar het zou toch mogelijk moeten zijn symmetrisch te werken, maar nu op een niet-hiërarchische wijze. Bijvoorbeeld door niet één as of assenstelsel aan de compositie ten grondslag te leggen, maar de compositie te laten ontstaan uit het in principe oneindig verschuiven van de as. (...)

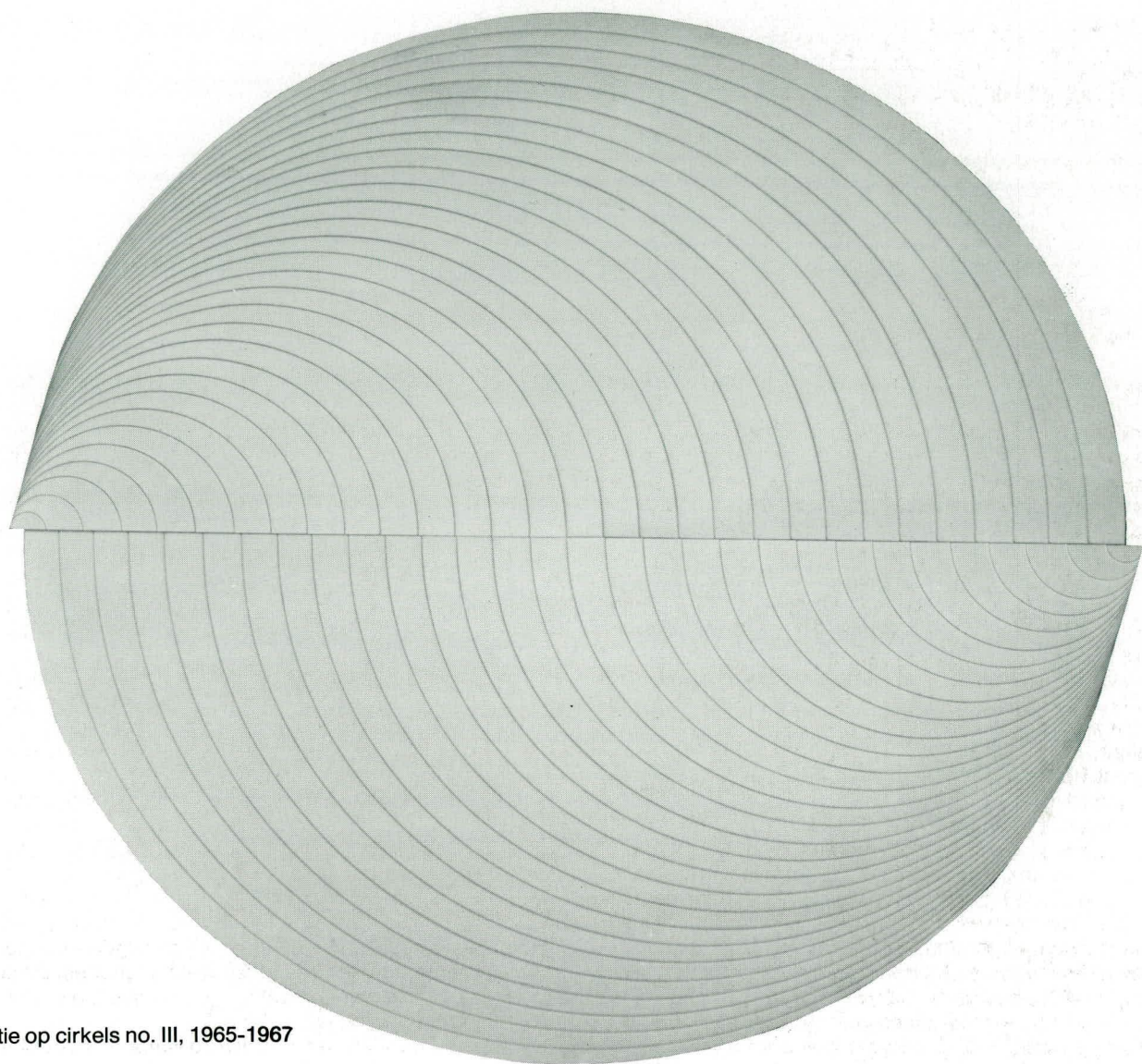
Erg belangrijk voor mijn werk acht ik de werking van het opvallende licht: het reliëf ontstaat bij de gratie van het laten gaan en tegenhouden van het licht.

De monochromie bindt de compositie-elementen tot een geheel, terwijl juist het licht (c.q. licht en schaduw) de delen in het groeiproces, dat tussen de begin- en eindterm optreedt, scandeert.

Het licht brengt het poëtische element in het werk. Zonder dat een illusionistische werking optreedt, doet het licht het werk er steeds anders uitzien. Bij mijn onderzoekingen dienen geometrische grondvormen mij als vertrekpunt. Iedere geometrische figuur heeft zijn eigen karakter, samenhang, zeggingskracht en wetten. De cirkel b.v. biedt daarom heel andere mogelijkheden voor mijn werk dan het vierkant. Het is een samenhangend systeem van vormen, dat als geen ander los van mijn persoonlijke voorkeur en willekeur staat, en dat door zijn algemeenheid naar mijn mening de mogelijkheid tot een optimale overdracht van harmonie biedt. De vormen en vormcombinaties leggen mij bij de door mij gevolgde werkmethode een luisteren op naar hun eigen wetmatigheden. De compositie wordt aldus niet gemaakt, maar ontstaat, als ware het een natuurlijk groeiproces.

Ik zou graag werk willen maken, wat zo vanzelfsprekend is als het ritmisch wuivend riet of als de steeds terugkerende golfslag op het strand. De spijkerlandschappen van Uecker roepen bij mij een dergelijk gevoel op, al is deze wijze van werken nog willekeurig en daardoor vrij romantisch. Aan het werk moet een plan ten grondslag liggen, maar we zullen boven dat plan en de theorie moeten uitstijgen, om een werkelijk visueel interessant ding te maken, waar het volgens mij nog steeds om gaat. (...)

Uit "revue integration" no. 10, nov. 1967.



Variatie op cirkels no. III, 1965-1967

JACQUES VAN DER HEYDEN

geb. 1928

Geel Kader, 1963
olieverf op doek, 46 x 38,2
gesigneerd, gedateerd
kleur: wit, geel
inv.nr. 16641, aankoop 1970

Uit een brief van Jacques van der Heyden

Psychisch is het een éénmansbedrijf, schilderen. Je moet het zelf boeiend en tenslotte ook goed vinden wat je maakt, en er ook nog veel kritiek op hebben. Want je kunt geen jaren zitten wachten totdat het goed wordt gevonden wat je doet. Toen ik rond 1965 die schilderijen maakte – waarvan dit museum er een paar heeft, zagen weinig mensen er wat in. Het paste toen niet in het waarderingssysteem. Er waren wel enkelingen die dat begrepen en het individueel verstonden. Maar nu wordt het algemeen geaccepteerd en herkend als fundamenteel beeldonderzoek. Ik heb het alleen tien jaar vroeger gedaan, te vroeg misschien, want dat betekende vaak eenzaamheid, nergens bij horen.

Na 1966 heb ik niet meer geschilderd. Het schilderen was zichzelf tot onderwerp geworden en langzamerhand ben ik ook mezelf steeds meer tot onderwerp geworden. Toch gaat het vermoedelijk om een patroon dat zich herhaalt, want ook voor de onderzoeken van de laatste jaren bestaat er geen waarderingssysteem.

Deling en Kader

De vormen die ik toen (± 1964) schilderde waren in de loop van de jaren steeds eenvoudiger geworden en dat ging echt ver. Het werd zo elementair dat een horizontale verdeling in wit en zwart een schilderij werd en dat heb ik "Deling" genoemd. Maar ik wilde nog verder, want voordat je gaat delen, heb je een ongedeeld vlak nodig. Maar toen bleek dat het ongedeelde, vierzijdig begrensde vlak, de kwaliteit van vier kreeg als het duidelijk werd omkaderd.

Witte Poort

De vorm van de zogenaamde "Witte Poort" heb ik opeens gemaakt (1964). De binnenzuil, de kolom middenin benoemde ik als één (het cijfer één). Dat was een gebeurtenis. Het bleek

één in al zijn betekenissen. Zo'n paal; het cijfer één, de hoofdletter I (het Engelse I voor ik).

Op groot formaat werd die binnen-kolom even groot als ik zelf. Het is een staand ding, een gestalte. Een mens herkent zich in een opgerichte vorm. Het is in balans tot de zwaartekracht. Het is allemaal heel intuïtief gegaan.

Over kleur

Ik houd erg van kleur, maar stel er hoge eisen aan. Ik heb geen voorkeur voor een kleur apart maar altijd voor een verhouding van een kleur, tot zijn omgeving, of tot een andere kleur. Ook wit en zwart zijn dan kleuren. Wit-zwart is een twee verhouding zoals ook bijvoorbeeld blauw-geel of rood-groen. Maar bij zwart en wit is alles tot donker en licht teruggebracht, zoals dat ook bij tekeningen is. Het is reductie, maar ook verdunding van de kleuren in het spectrum.

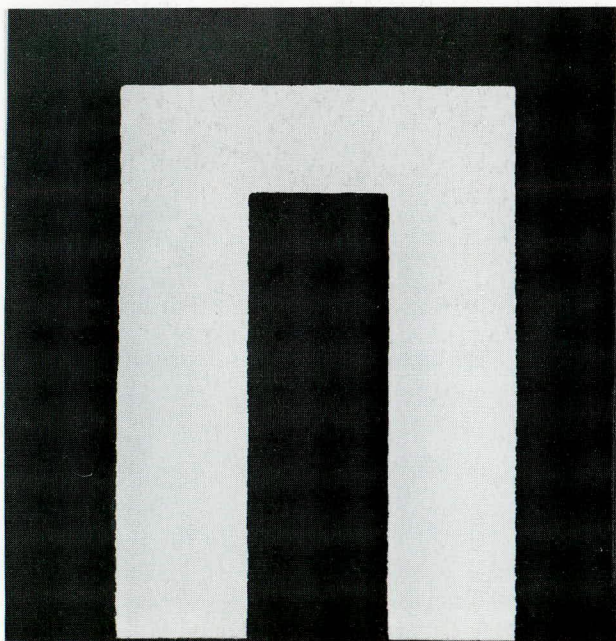
Over formaat

Een nieuw onderwerp wordt op kleine formaten voorbereid. Kleine formaten kunnen direct en meestal in korte tijd worden gemaakt. Van sommige worden daarna grote formaten, soms tot 2 of 3 meter groot gemaakt.

De ruimtelijke ervaring van het formaat van een schilderij blijkt behalve door zijn omgeving, bepaald te worden door de menselijke lichaamsmaat: bijvoorbeeld "handgrootte", of tussen twee handen zoals een boek; ook wel wat gespreide handen kunnen pakken. Verder, tot boven ons hoofd en tot het plafond.

Hoe groter het formaat, hoe meer openbaar het schilderij zich gaat voordoen, terwijl kleiner formaat als intiemer kan worden ervaren.

Uit een brief naar aanleiding van een gesprek in april 1978.



Witte Poort, 1965, inv.nr. 16677



Geel Kader, 1963

KEES BUURMAN

geb. 1933

Wit veld met excentrisch zwart vierkant, 1970

monotype, 49,9 x 49,8

gesigneerd en gedateerd

kleur: wit, zwart

inv.nr. 17020, aankoop 1971

Fragmenten uit een gesprek met Kees Buurman

De reden waarom ik eigenlijk dat soort eenvoudige structuren en vormen ben gaan gebruiken is mezelf niet helemaal duidelijk. Het is een vormtaal die in de loop der jaren is ontstaan en die ik sterk intuïtief gebruik. Ik begin het eigenlijk pas interessant te vinden op de grens van wat je nog net weet en wat je niet meer weet; in al mijn schilderijen zit een hele grote twijfel. Die grenzen hè: hoort het daar bij of hoort het nog net daar bij. Het kernpunt is geloof ik dat ik me begeef op dat gebied tussen weten en niet weten in. Ik wil op die grens zitten, daar vind ik het spannend. Ik voel me ook niet thuis bij die hard-edge mensen, zoals Struycken bijvoorbeeld, waar ik vroeger nog wel eens bij ingedeeld werd. Er is wel een aantal mensen met wie ik me in die tijd, zo omstreeks '70, verwant voelde: Dekkers, Carel Visser, Schoonhoven en vooral Van der Heijden. Ik vind het een grote verdienste van Cora de Vries dat ze in haar galerie (Collection d'Art, Amsterdam) die groep toen heeft laten zien. Dat waren eigenlijk allemaal mensen die overal tussen de wal en het schip zaten en waarvan toen opeens duidelijk werd dat ze eigenlijk ook een soort groepje vormden. Er was daar opeens ook weer plaats voor emotie en voor een soort natuurlijkheid, die bij de hard-edge mensen helemaal ontbrak.

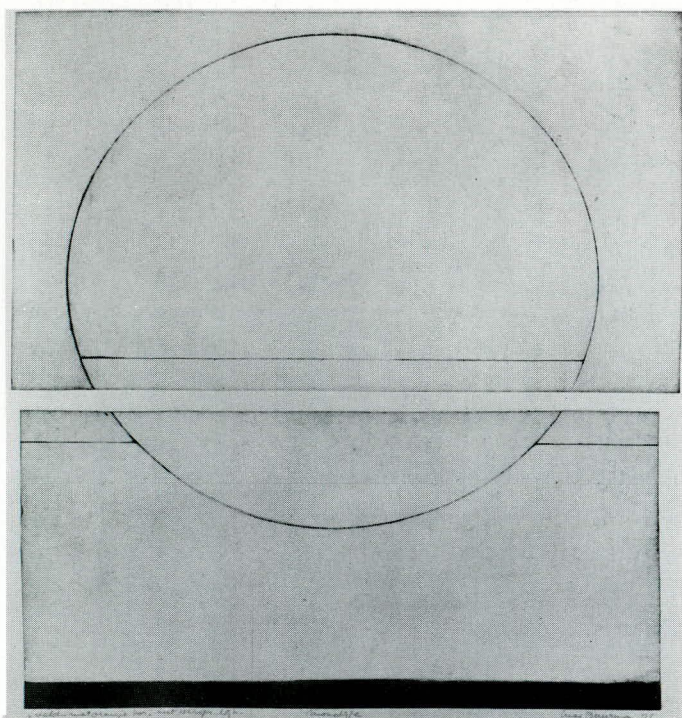
Als ik een wit en een zwart vlak begrensd dan ligt voor mijn gevoel de spanning van dat ding niet zozeer in het wit en het zwart, maar op de grens daarvan. Zoals bij het excentrische vierkant. Dat is een zwart vierkant zó groot dat het niet meer op het papier staat, maar het is bijna het hele papier zelf en

dan toch ook net weer niet. Het onderwerp volgt dus uit het vel papier. Het papier bepaalt de plaatsing van het vierkant en hoe groot het wordt en zo.

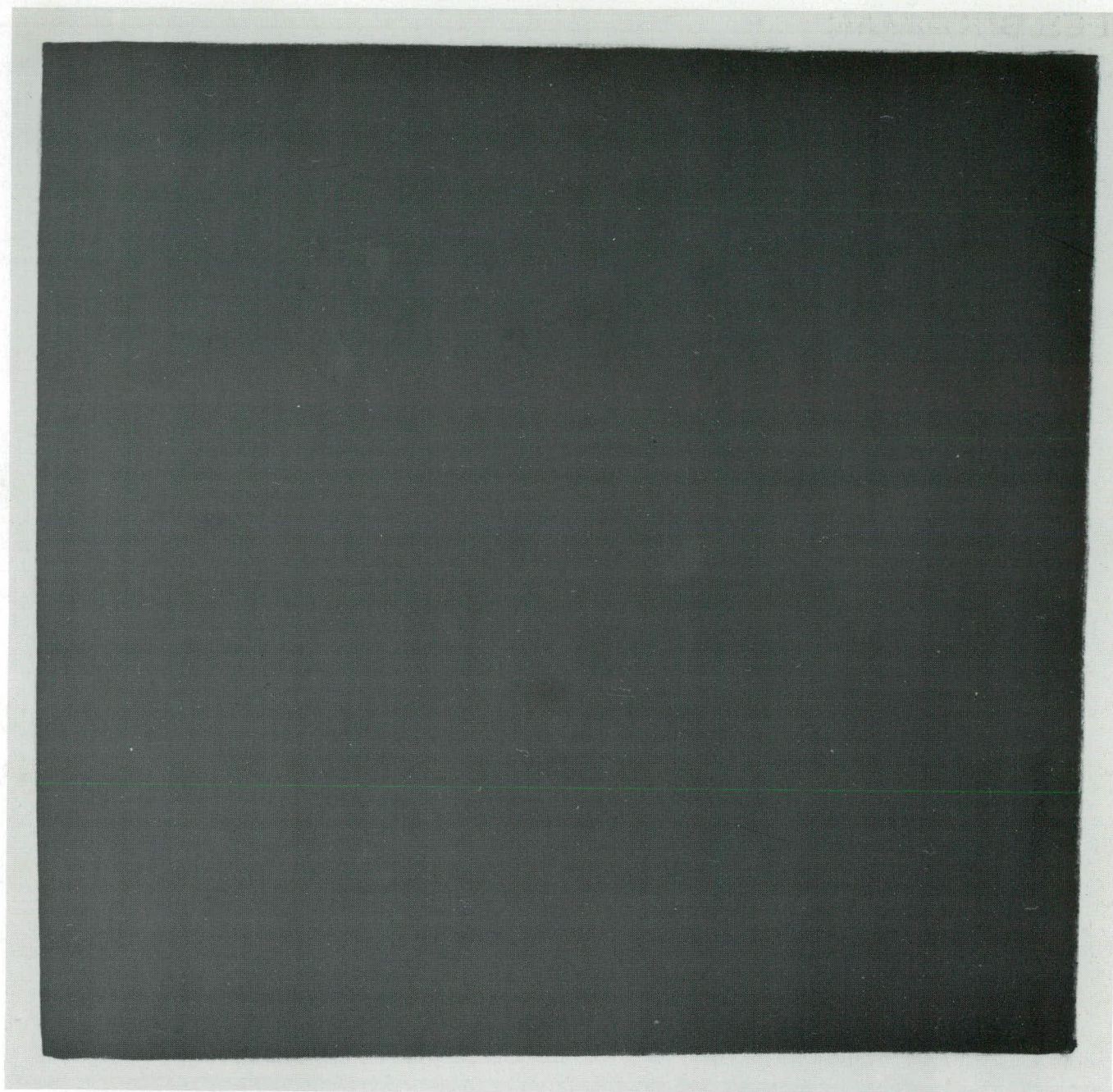
Ik heb eigenlijk vrijwel nooit kleur gebruikt, ik vind het een stuk verarming. Ik werk met tegenstellingen – want het gaat me dus om die grensgebieden – en dan heb ik aan zwart-wit genoeg. Soms wil ik een nieuwe tegenstelling maken, dan kies ik een kleur. Het kan me niet schelen welke, want de kleur zelf interesseert me niet, maar de tegenstelling.

Een monotype kun je op verschillende manieren maken. Voor dit vierkant heb ik een hele harde verchromde metaalplaat genomen en die heb ik ingesmeerd. Een vel papier erover en toen door de pers. De belangrijkste reden voor mij om die techniek te gebruiken was (nu doe ik het niet meer) dat je er het mooiste zwart mee kon maken dat er was. In die tijd had ik ook de naam dat ik zo verschrikkelijk mooi zwart kon maken; 't was ook mooi. Die geweldige intensiteit van zo'n oppervlak haal je nooit in een ander medium. Daarom koos ik het, want het had veel nadelen, zo'n ding kan je maar éénmaal afdrucken; je was dagen bezig met zo'n vlak, gewoon doorsjouwen, en dan bleef er alleen zo'n vierkantje over. Ik gooide natuurlijk ook veel weg. Zo één op de vijftien wilde je wel eens bewaren, daar wilde je wel eens een weekje tegenaan kijken. Toch geloof ik dat de hoeveelheid aandacht die je erin stopt essentieel is voor de kracht van zo'n ding.

(september 1978)



Twee velden met oranje horizontaal met verspringende lijn, 1971, inv. nr. 17412



Wit veld met excentrisch zwart vierkant, 1970

CAREL VISSER

geb. 1928

4 plaatschriften, 1972
plaatstaal, 100 x 100 x 100
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv.nr. 21091, aankoop 1978

Gesprek met Carel Visser

Vier plaatschriften

Het is een heel essentieel en wezenlijk beeld voor me; het is ook het eerste beeld waarbij de verschillende delen los staan van elkaar, dus niet meer gelast of met leer verbonden. Ik weet nog dat ik dacht, toen ik het maakte, "kan ik dat nou wel doen, vier bladen, één keer vouwen en dan zo in de hoek zetten". Ik denk nooit: "Is het wel goed of niet", maar altijd: "kan ik dat wel doen".

Als het materiaal — plaatstaal — van de hoogovens afkomt, is het glad, blank en een beetje zilverig van kleur. Gelukkig gaat de beroemde tand des tijds er meteen aan werken. Nieuw is voor mij heel griezelig, het is oningevuld. Een blank vel papier is wel mooi natuurlijk, maar je moet er wel iets mee doen, op zich is het niks. Het is een soort schoonheid van de bliksem waar een mens helemaal geen vat op heeft. Ik vind een bepaalde verwerking op mijn beelden wel prettig. Het is gewoon een stukje tijd dat erop zit, daar hoef ik natuurlijk heel weinig aan te doen, dat gaat vanzelf. De platen hebben al enorme reizen gemaakt, die zijn al in Boedapest geweest, in Londen, Glasgow, Duitsland. Ze zijn op leeftijd en als je op leeftijd bent, dan moet je er ook zo uitzien. Want als je vijftig bent en je ziet eruit als twintig, dan is dat eigenlijk een ontzettende armoe.

Met het idee "boek" ben ik al heel lang bezig, want die losse bladen zijn natuurlijk een rechtopstaand boek; dit beeld is de eerste uit de serie boeken geweest. Ik ga zo'n boek, zo'n idee "boek" te lijf. Als iets gecompliceerd is, moet je het uit elkaar halen en het stukje voor stukje bekijken en ontleden en daarna zet je het weer op een bepaalde manier in elkaar. Zo zit dat geloof ik. Ik heb het ook bij de kubussen gedaan in een periode daarvoor. Een kubus kun je zien als een symbool voor vastheid en betrouwbaarheid. Een gesloten autoritaire vorm en die heb ik gemaltraiterd, tamelijk agressief ontleed.

Ik heb altijd een ontzettende moeite met autoriteit gehad. Vroeger al als klein ventje van zes of zeven. Ik weet bijvoorbeeld nog dat ik eens verschrikkelijk afgedroogd ben door twee mensen voor de klas; door een juffrouw met een boezem van hier tot gunter en een heel gemeen onderwijzertje; 't

werd een puinhoop, een verschrikkelijke escalatie, geschreeuw en schoppen.

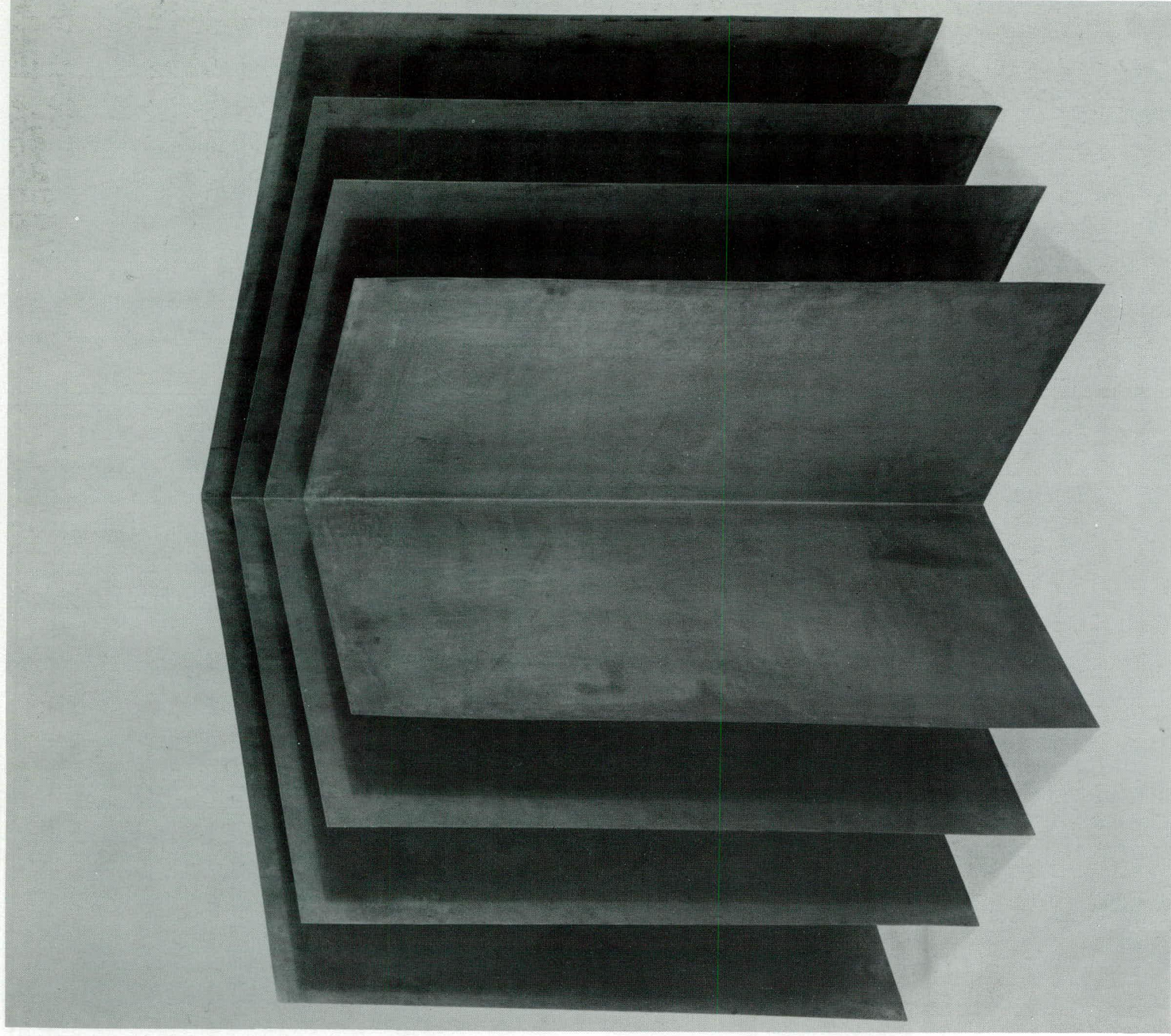
't Komt waarschijnlijk ook wel door mijn christelijke opvoeding, dat geloof is ook autoritair. Ik heb het nog steeds, als agenten bij je komen van: "naar de kant van de weg", dan gaan onmiddellijk al mijn haren recht overeind staan, dan komt er geen fatsoenlijk woord meer bij me uit.

Ik vind een boek ook autoritair; het boek weet 't. Je gaat niet in discussie met Agatha Christie of Shakespeare, het contact is eenzijdig. Je kunt het boek dichtslaan, maar als je besloten hebt om het open te doen, dan moet je eraan geloven, dan leg je je kop in het blok. Dat kan heel dwingend zijn, je kunt het ook absoluut bekijken. Als je nu het Boek der Boeken neemt, dan kom je bij een heel andere wereld. Het Boek, waar mijn vader altijd uit voor moest lezen, het Laatste Woord, na tafel, dan moest je luisteren natuurlijk, niet gaan zitten pitten. Die associatie heeft voor mij het boek, zo'n begrip brengt een ontzaglijke sfeer mee.

Als ik het een titel geef, dan probeer ik het zo gaaf mogelijk in één woord te formuleren, maar die titel moet ook mogelijkheden bieden tot andere interpretaties. Het is een soort handvat dat ik de beschouwer aanbied. Binnen dat woord moet een ruimte zijn, want je moet dat bekijken, niet vastpinnen op een gevoel, want mijn gevoel is niet het zijne of het hare. Neem bijvoorbeeld de titel "Boek" of "Zee". Die woorden geven mij een speciaal gevoel uit mijn jeugd of uit mijn reizen en ik verwacht dat degene die naar dat werk kijkt bij de klank "zee" of "boek" ook zijn eigen ervaring of herinnering meebrengt.

Grote beelden kunnen je helemaal kapot maken. Dat beeld van Serra bijvoorbeeld in het Stedelijk van Amsterdam, dat is imperialisme, macht, dat is — ja hoe heet dat — een usurpator. Zoiets zou ik nooit kunnen maken. Ik werk met een andere maat, je moet het natuurlijk niet wegcijferen, niet onder de tafel stoppen, maar ik vind dat je het ook kunt zeggen in 50 x 60.

(oktober 1978)



4 plaatschriften, 1972

CAREL VISSER

Malta I, Malta II, Malta III, Malta IV, 1975

4 potloodtekeningen met mosselen, 49,5 x 63,5

gesigneerd, gedateerd

inv.nr. 20892, 20893, 20894, 20895, aankoop 1978

Vervolg gesprek met Carel Visser

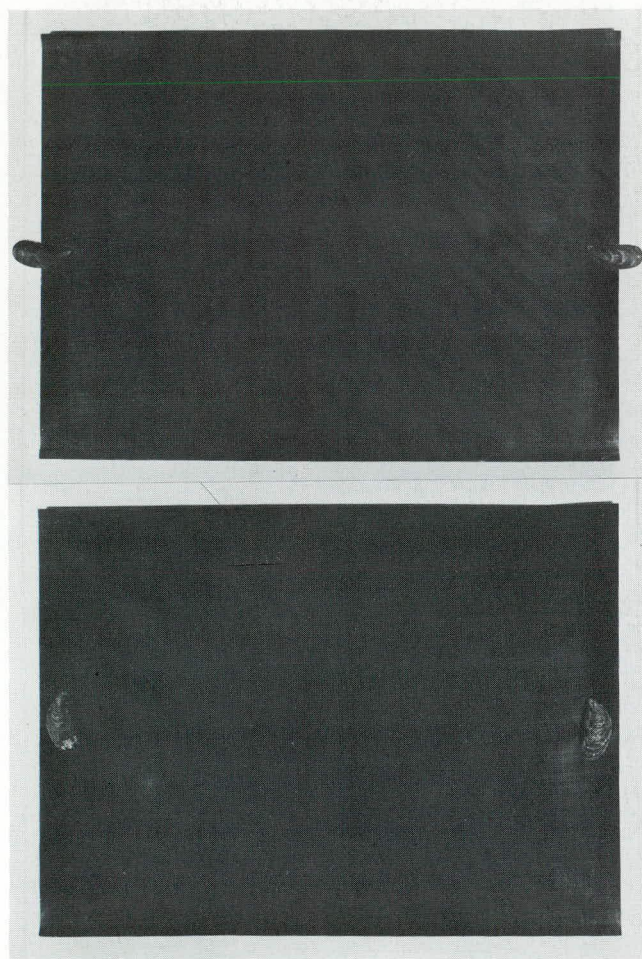
Die tekeningen zijn wel even wat anders dan de sculptuur?

Ja, je moet iedere keer nieuwe risico's durven nemen. Met die tekeningen ook, toen kwam er iemand naar me toe die zei "dat kan je niet doen, zwarte tekeningen met eieren of druiven". Echt heel verontrust en dan voel je je net als Moosje die thuis komt en zegt: "ik was de enige die in de maat liep met exerceren". Maar gelukkig komt er dan iemand anders en die zegt "dat vind ik fantastisch" en dan denk je zelf "misschien is het toch niet zo gek, wat ik gemaakt heb". Alleen lopen is wel leuk, maar je kan het niet altijd. Er is een bepaald punt in je leven, dan kan je kiezen, gewoon lekker doorgaan met de dingen die je gemaakt hebt, die tamelijk geaccepteerd zijn of je kan

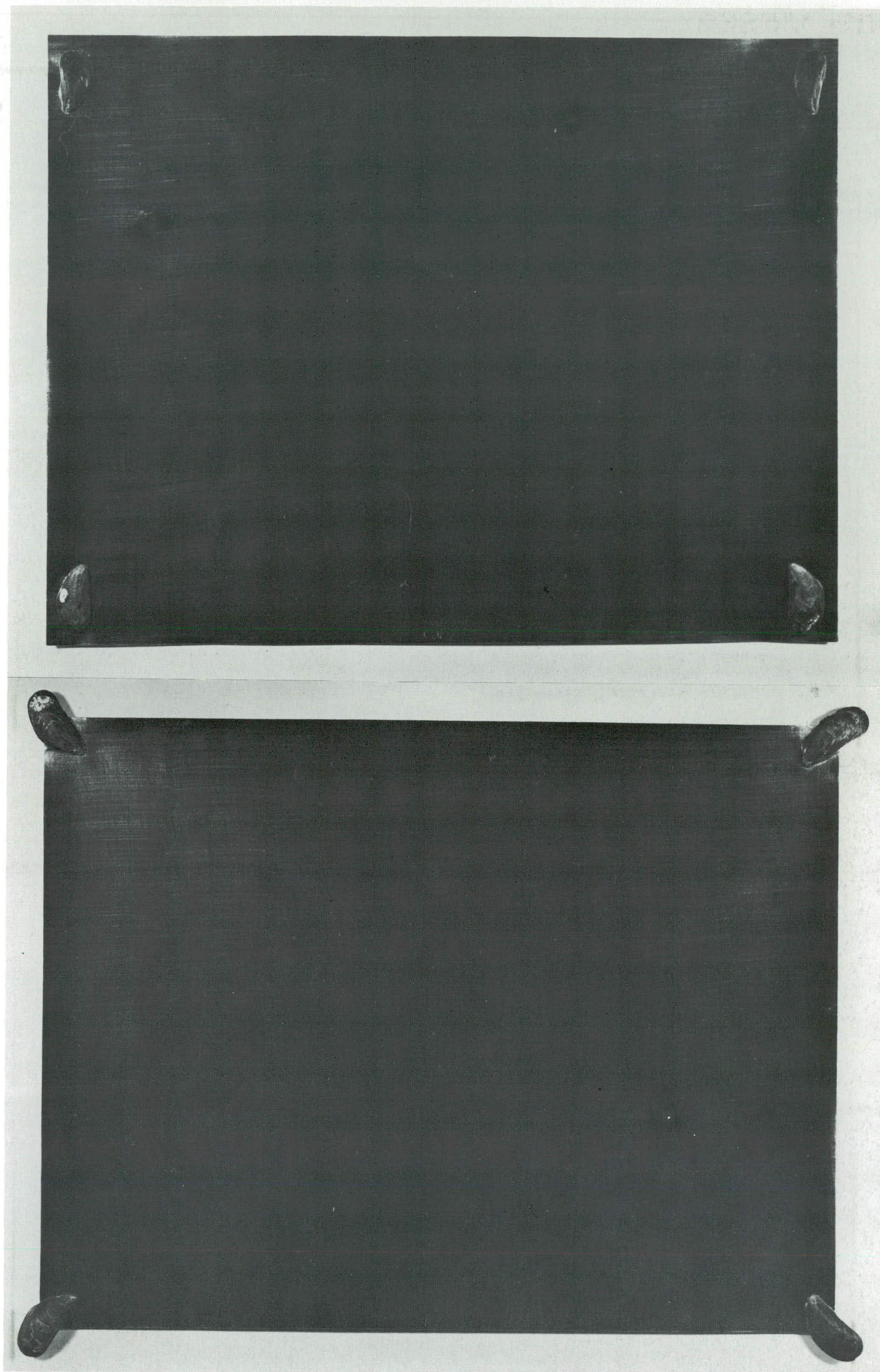
Ik heb wel eens een verhaal over Guevara geschreven. Hij heeft geholpen om Battista in Cuba een schop onder zijn kont te geven en toen hebben ze hem minister van technische ontwikkeling gemaakt. Maar hij is weer teruggegaan naar Bolivia om in de jungle te vechten. Politieke moed heb je daarvoor nodig. Daar gaat het me even niet om hoor, het gaat mij erom dat die vent vanuit 'n ministerschap weer gaat knokken. Dat zijn risico's.

Toch liggen die zwarte tekeningen dicht bij de oppervlakte van een beeld, ook metaalachtig. 't Komt naar mekaar toe. Ik ben begonnen met die tekeningen met alleen het papier zwart te maken, maar een zwart vel papier kan je maar één keer doen. Je kunt niet zeggen, dit is mijn papier en de komende tien jaar ga ik zwarte tekeningen maken. Dan ben je gauw uitgepraat. Je kunt twee verschillende potloden gebruiken, bijvoorbeeld 2H en HB en dan is ook dat avontuur weer afgelopen. Toen ben ik er allemaal dingen op gaan plakken. Ik vind die mosselen erg plastisch werken met dat zwart van het papier. 't Gaat ook weer naar elkaar toe, in elkaar over, 't is een soort grensgebied. Het is beide en het is ook geen van tweeën. Dat papier is ook zo dwingend van vorm en die mosselen kan je dan eens lekker over die grens heen zetten, waardoor je die dwingende maat vernietigt. Die mosselen komen uit Malta, dat staat er ook onder gekrast geloof ik. Ze lagen bij de haven en toen heb ik ze opgeraapt. Ik ben een echte schelpengek. Ze zijn zo voor de hand liggend, letterlijk voor het oprapen. Dat vind ik geweldig.

(oktober 1978)



Malta I, Malta II,



Malta III, Malta IV, 1975

ANDRÉ VOLTEN

geb. 1925

Konstruktie, 1965

ijzer, 182 x 212 x 150

niet gesignd, niet gedateerd

inv.nr. 16411, aankoop 1969

Fragmenten uit een gesprek met André Volten

Het basismateriaal van de "Konstruktie" van het Centraal Museum bestaat uit H-balken, din 10, dat wil zeggen dat de poot van een H 10 centimeter is. In het begin maakte ik de balken zelf en later heb ik ze uit de groothandel betrokken. Ze worden gebruikt bij brugconstructies en bij grote overspanningen. Nou hoeft dat materiaal niet puntgaaf te zijn, maar ik vraag altijd wel materiaal van één walsing en dan nog graag van de eerste walsing, dat wil zeggen nadat er nieuwe rollen in de walsen zijn gezet. Dan is het materiaal nog gaaf en dan krijg je alles nog recht en met dezelfde dikte. Zo'n H-balk verzaag ik dan tot eenheden van dezelfde maat en daarna las ik ze aan elkaar. Ik heb altijd alle modellen zelf gemaakt en bij de uitvoering van de dingen ben ik dan wel niet dagelijks, maar toch wel eens in de twee dagen aanwezig. Ik heb dat lijfelijk contact met die dingen nodig. Het getekende model, dat ik eerst maak, is een benaderingswijze. Ik heb wel een grote lijn in mijn hoofd voor ik ga beginnen, maar hoe ik de gaten in elkaar laat overlopen, moet tijdens het werk groeien.

Van dit soort "Konstrukties" heb ik er een stuk of vijf gemaakt, grote dan. Ik heb ook een hangende gemaakt voor de hal van Schiphol, die is heel dun doorgezaagd.

Kromme gaten

De verzaagde H-balken zijn delen van dezelfde aard en orde, een soort cellen, met een bepaalde complexiteit. Zij gaven mij de gelegenheid om te werken met volumes, om te kijken wat ze eigenlijk omsloten. Ik kon open constructies maken en daardoor – wat ik zelf noem – kromme gaten: die H's omsluiten namelijk een stuk gat dat in een ander stuk gat overgaat. Daar ging het me om: om de in elkaar overgaande en zich uit elkaar ontwikkelende gaten. Zo ontstonden gelede ruimtes. In die periode wilde ik met die kromme gaten omgaan en daar kun je achteraf weleris beschouwingen over houden, maar die bekijk ik met de grootste argwaan.

Beeldende kunsten

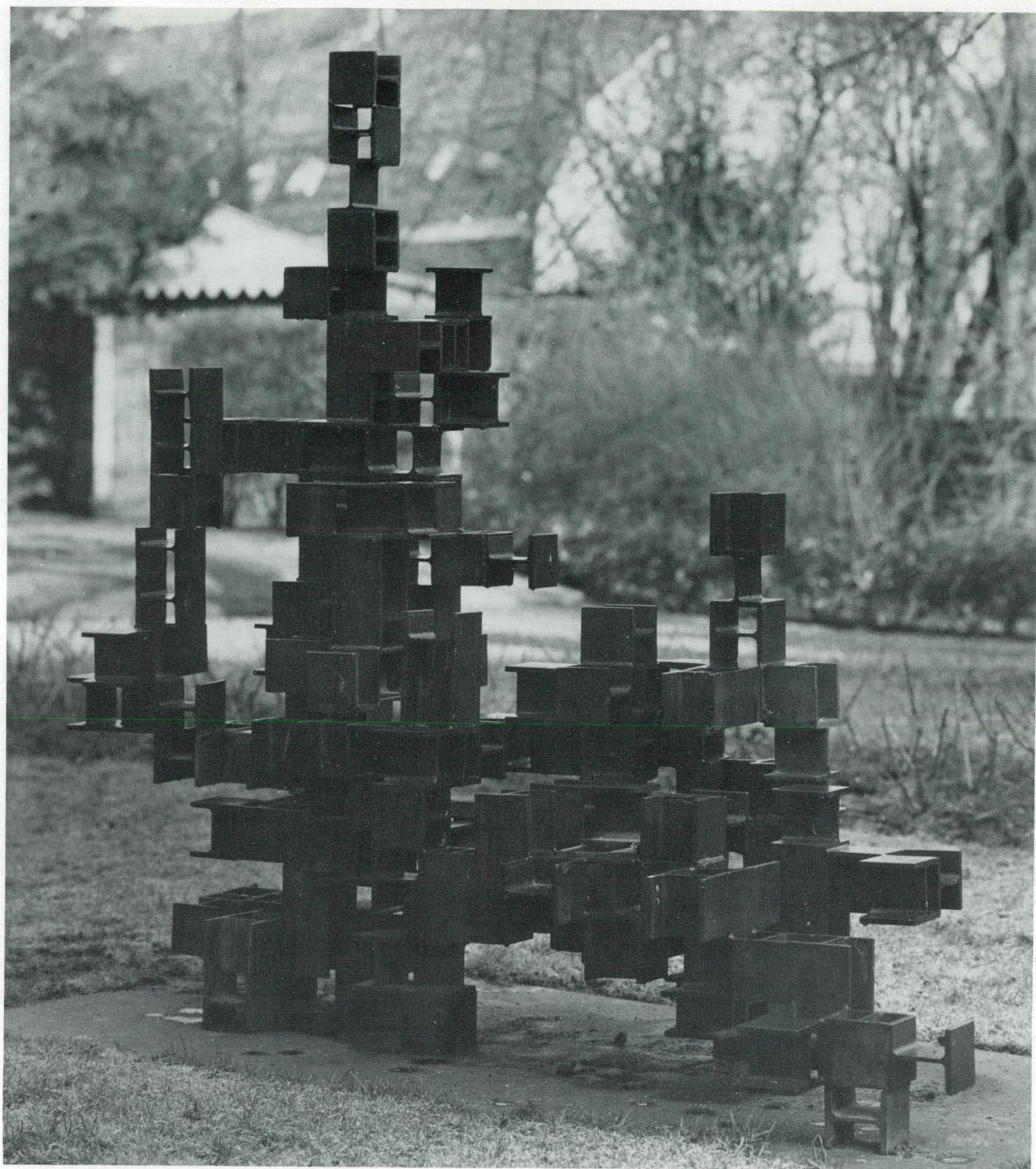
Het activiteitsgebied van de beeldende kunst zou oriëntatiemogelijkheden moeten verschaffen waardoor het de beschouwer, evenals de beeldende kunstenaar zelf, mogelijk is om met zijn tijd en ruimte om te gaan. Zoals tijd en ruimte in de natuurwetten geformuleerd worden zo zou dat ook moeten zijn in de beeldende kunst. Wij formuleren zelf per moment, onze tijd en ruimte; wijzigen en veranderen onze grenzen; we ontwikkelen een wijze van omgaan met het spanningsgebied van de natuur in onszelf en de natuur buiten ons. Dat is het afscheidingsgebied waarin geformuleerd wordt. Dat is het grote proces. Daarvan krijg je dan alle mogelijke vertalingen en die heten dan maatschappelijk engagement en politieke constellatie. Van daaruit wijzen we dingen af en juichen we een heleboel andere dingen toe.

Een modern kunstenaar formuleert dus onze tijd en ruimte met de hem ter beschikking staande middelen en in sommige gevallen levert hij een commentaar en een kritiek op de bestaande situatie en dat kan op allerlei soorten van niveaus. Moderne kunst is eigenlijk een gebied dat heel dicht bij menselijke gevoelens zou kunnen liggen als we in staat zouden zijn om de formuleringen ervan te lezen.

Omgevingsvormgeving

Achteraf kun je wel stellen dat mijn werk zich ontwikkeld heeft van een zelfstandige sculptuur naar omgevingsvormgeving. Dat komt omdat ik mijn dingen wel graag in openbare ruimtes zie. Dan vind je al gauw dat het niet voldoende is dat je werk daar alleen in die ruimte staat, maar je voelt dan ook een stuk medeverantwoordelijkheid voor die ruimte. Je wilt die ruimte dan articuleren, of gewoon gezegd: je wilt dat er wat te beleven valt.

(september 1978)



Konstruktie, 1965

SHINKICHI TAJIRI

geb. 1923

"4 x 2", 1967

polyester, 150,2 x 81,6 x 42,8
niet gesigneerd, niet gedateerd
kleur: zwart
inv.nr. 16396, aankoop 1969

Fragmenten uit een gesprek met Tajiri

"4 x 2" is één van de eerste knopen die ik gemaakt heb. 4 x 2 betekent de tweede knoop die ik maakte, viermaal uitgevoerd; twee in brons en twee in polyester. Het ziet er makkelijk uit om te maken, maar in werkelijkheid is het heel moeilijk. Aan deze zijn we wel bijna twee jaren bezig geweest. We — dat wil zeggen mijn assistent en ik. Ik werk al vijftien jaar met hem; hij is fantastisch, heel technisch.

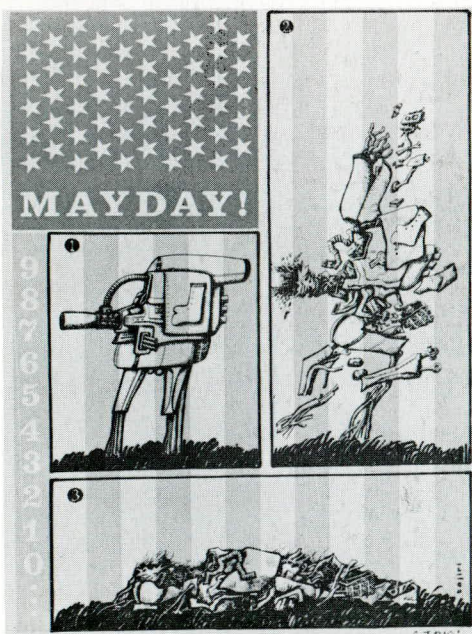
Ik wilde iets maken wat iedereen duidelijk was, zonder veel verhalen er omheen. Een knoop is een ding dat altijd en overal voorkomt. Ik kan geen cultuur verzinnen waarin mensen geen knopen maken. Knopen kunnen daarom door iedereen herkend worden — of het nu in Afrika of in Siberië is. Iedereen ziet direct wat het is — een voortdurende communicatie dus. Ik denk dat ik me in de tijd, dat ik de knopen begon te maken, onbewust verzette tegen de conceptuele kunst die toen ontstond. Ik vond dat een heel gevaarlijke periode in de kunst. Mensen van andere disciplines werden er bij betrokken, intellectuelen, die met hun handen niets konden klaarmaken. Hun kunst kon je alleen begrijpen als je er tien pagina's tekst naast las. Mijn knopen zijn gewoon knopen, op zeer grote schaal. Dat is alles en dat is eigenlijk het enige wat er over te zeggen is.

Vóór de knopen — zo in de periode '65-'68 — heb ik machines gemaakt. Heel agressieve stalen machines. Soldaat en wapen in één. Het was een agressie die in mezelf zat en die ik door mijn werk kwijt wilde raken. Ik ben in Amerika geboren, maar mijn ouders waren Japanners en de rassendiscriminatie gold in de jaren '30 en '40 niet alleen voor negers. Na Pearl Harbor werden in het westen van Amerika vrijwel alle Japanners geïnterneerd in kampen. Daar ben ik uitgekomen door vrijwillig in militaire dienst te gaan; ik heb gevochten voor het Amerikaanse leger in Italië. Toen ik terug kwam in Amerika, na bijna gesneuveld te zijn, bleek de haat tegen Japanners nog

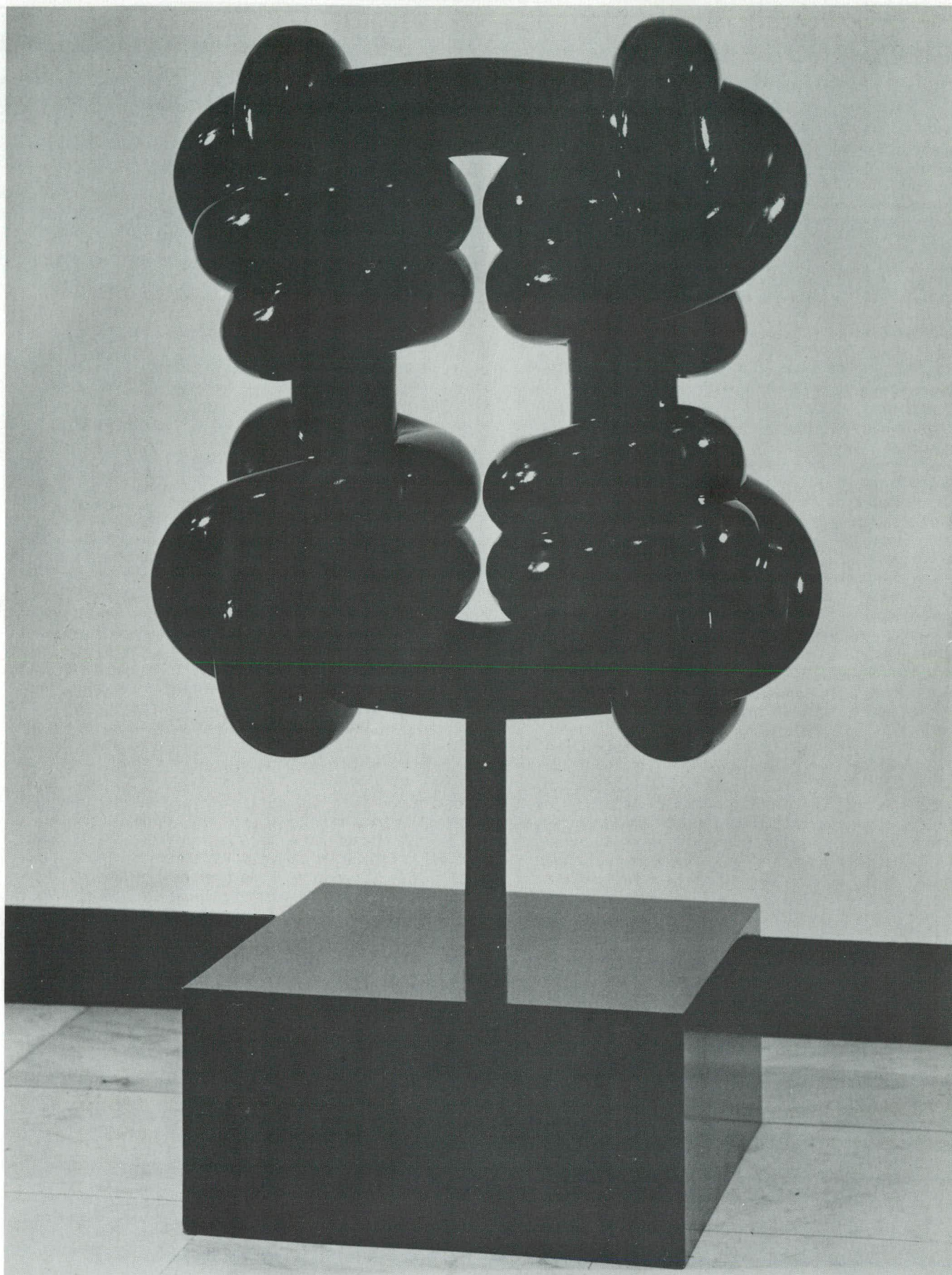
steeds zo groot te zijn dat ik besloot terug te gaan naar Europa. Ik was zeer verbitterd over die tijd. Mijn machines waren dus eigenlijk bedoeld als een anti-oorlogsverklaring, een verklaring tegen het militarisme. Maar het kwam helemaal verkeerd over. De mensen zagen er eerder een verheerlijking van die zaken in en daarom ben ik naar andere dingen gaan zoeken. In die machines gebruikte ik veel uitlaatpijpen van race-auto's. Om technische redenen zijn die vaak gedraaid en gebogen. In '67 maakte ik een sculptuur die gebaseerd was op zo'n uitlaatpijp en toen die er eenmaal was, was de stap naar de knoop eigenlijk heel logisch.

Ik heb me na de oorlog sterk beziggehouden met mijn Japanse afkomst. Hoewel ik een Amerikaanse opvoeding heb gekregen, is er nog steeds iets heel Japans in me. Zoiets breek je niet in één generatie af. Het is een bepaalde houding en het zit ook wel in mijn werk, maar ik kan het niet precies aanwijzen. Het heeft te maken met de manier waarop je je materiaal behandelt. Ik weet zeker dat ik, wanneer ik een brons polijst, dat op een andere manier doe dan een Europeaan. Mensen in het westen hebben altijd geprobeerd de natuur te overheersen en te veranderen. Japanners proberen in harmonie met de natuur te leven. Dat is een totaal andere benadering. Geweld, snelheid en erotiek zijn altijd belangrijke elementen geweest in mijn werk; dingen, die geloof ik heel nauw samenhangen. Mijn knopen vind ik geweldig erotische dingen, heel sensueel. Er bestaat een sado-masochistische bondage-cultus. Daarbij bindt iemand zijn partner zo vast dat hij of zij, zeg maar, seksueel gezien totale vrijheid van handelen heeft — het slachtoffer is hulpeloos. In Japan gebeurt dat heel openlijk, met allemaal tijdschriften en zo.

Niet dat de knopen dat nou voorstellen, maar ik was me wel van zulke activiteiten bewust, toen ik de knopen maakte. (september 1978)



"Mayday", 1969, inv.nr. 16395



"4 x 2", 1967

CORNELIUS ROGGE

geb. 1932

Theaterstuk, 1966 - 1967
ijzer, hardsteen, 210 x 210 x 70
gesigneerd en gedateerd
inv.nr. 16397, aankoop 1970

Uit een gesprek met Cornelius Rogge

Ik heb het "Theaterstuk" genoemd, omdat er net als in het theater een dramatische handeling plaats vindt. Dat gebeurt in het rechthoekige middenstuk, het centrum. Het wolkachtige wat er omheen zit is "Spielerei", het anecdotische. Je kunt het vergelijken met coulissen die de aandacht van de mensen naar het toneel trekken. Door dat anecdotische lok ik de mensen naar het werk toe. In mijn latere werk gebeurt dat nog sterker. Ik heb dingen gemaakt in de vorm van bijvoorbeeld een tent of een tafel, maar het zijn geen tenten, het zijn geen tafels, zo presenteert ik ze alleen. Het zijn functionele objecten. Wanneer een onbekommerd persoon op het werk afkomt dan zie je die herkenning van "o, daar is een tent" langzaam oplossen. De tent heeft namelijk geen ingang.

Dan ontstaat er een moment van stilstand. Alle ballast van de kennis van vormen valt dan weg; het komt er dan op aan om werkelijk te gaan zien, maar in feite zie je dan niets omdat het begrip wegvalt. Dat uit zich bij de mensen soms in woede of in onverschilligheid, maar dat moment van stilstand kan ook overgaan in een transformatie. Dat gebeurt bijvoorbeeld bij het "Theaterstuk". Ik trek de aandacht van de mensen met die "Spielerei". De dramatische handeling begint echter midden op het toneel. De stenen zijn als het ware de anonieme toneelspelers. Zij kunnen verschoven worden, diep weggedrukt in het frame of juist naar voren gehaald. Daar kan iedereen voor zichzelf mee manipuleren. Die stenen werken daardoor mee aan de transformatie: maar hoe die transformatie precies verloopt kan ik niet aangeven. Ik ken dus wel het beginstadium, maar niet het eindstadium. Dat is niet meer in woorden uit te drukken.

De stenen in het midden kun je ook zien als één steen, die in

zes stukken is gesplitst. Door het ijzeren frame worden ze bij elkaar gehouden; Dat noem ik een insnoering. Het woord "insnoering" gebruik ik dubbelzinnig. Aan de ene kant is het de materie die ingesnoerd wordt. Die stenen zijn eigenlijk onderdelen van een oneindig grote steen, maar door dat frame wordt er een stukje van die materie gepakt.

Aan de andere kant is het ook een afspiegeling van het onzichtbare of het immateriële dat je insnoert. Je zou kunnen zeggen dat er een oneindig lang anoniem bewustzijn is, waar ieder mens met zijn karakter een stukje uithaalt. Die persoonlijke ingreep is dan de insnoering. Daar manipuleer je mee en die anonieme lading gebruik je om mee te werken. Bij iemands dood lost dat weer op in het oneindige heelal.

Het heeft alles te maken met mijn theosofische achtergrond, reïncarnatie en die dingen meer. Vroeger schaamde ik me er een beetje voor, dat dat me beïnvloedde, maar nu kan me dat niet meer schelen.

Het is allemaal wel beredenering achteraf. Het is niet zo, dat ik denk: nu ga ik eens een lekker transformatiewerkje maken. Ik werk heel intuïtief en pas later ontdek ik waarom ik het deed. Ik maak nooit iets bewust. Opeens komt er een beeld bij me op met daaraan gekoppeld een enorme hoeveelheid energie, een soort anonieme lading zou je kunnen zeggen. Daarmee kan ik dan ongeveer twintig dingen maken. En dan opeens is die energielading opgesoupeerd, dan kom ik in een verschrikkelijke depressie. Ik heb dan het gevoel dat ik nooit meer iets kan maken.

Maar gelukkig . . . die inspiratie komt iedere keer terug.
(januari 1978)



Theaterstuk, 1966-1967

PIETER ENGELS

geb. 1938

Project for visible negation/place for no roomcorner,
1969/1970

hout, formica, aluminium

afmetingen: variabel d.m.v. metalen kettinkjes

niet gesigneerd, niet gedateerd

inv.nr. 16659/1-9, aankoop 1970

Uit de catalogus Engels/the selfportrait of this century:

Dit (wit) brengt me meteen (de bekende impuls) op het genoemde onderwerp: de pré-hume ghostwriting van 'n nietbestaande avant-garde en niet alleen daarvan.

Engels: de formulerende exponent van de vicieuze cirkel, de vicieuze cirkelende mens, zijn vicieuze cirkelend brein, zijn vicieuze cirkelende produktie, zijn vicieuze cirkelende formule-ring.

Niet als bommen — maar als blijvend gevaarlijke blindgangers — slaan de eerste EPO-shows van Engels Products in in de nederlandse kunstwereld. In 'n post-cobra-periode en het dogmatische zero-fenomeen blijkt Engels' formulering niet alleen 'n duidelijke aanduiding van 'n nieuwe mentaliteit, het is een nieuwe mentaliteit (aktie- of reactiepunt in vicieuze cirkel) en gedragen door een beangstigend relativisme () deze mentaliteit keer op keer in woord gefixeerd in Engels' EPO-folders en gedragen door een (scherts) kommersiële approach is voor een alerte lezer direkt te vinden in andere formuleringen, die de (scherts) kommersiële slogans (in)direkt ondergraven en/of de kommersiële slogans ondergraven zichzelf — d.w.z.: Engels propageert (zichzelf +) en boycot (zichzelf —). Als er 'n logica zou bestaan zouden kommersiële resultaten + daaruit voortvloeiende andere resultaten nihil zijn. Engels reduceert echter Engels tot slechts dit — wat hij is: Engels + Engels Products (Org) — (niet meer + niet minder).

Engels brengt u dus langs een omweg tot Engels, zoals Engels is of niet is. D.w.z.: eerst legt hij een rookgordijn en tegelijkertijd en/of ervoor en/of erna licht hij het gordijn voor u op. De keuze van deze methode is natuurlijk bepalend voor de Engels' mind.

Het min of meer benadrukken (dat hangt van de eventuele lezer af) van Engels' mentaliteit, wil ik alleen daarom doen om een link te leggen tussen Engels, Engels Products (Org.), Engels' invloeden t.a.v. de ned. kunst en (natuurlijk) u.

De link tussen Engels — Engels Products (Org.) is al genoeg gelegd en het best in het stuk: the death of Pierre Restany — dat Engels schreef in the New York Times van 8 oktober 1967. Invloeden van Engels zijn er in de ned. kunstwereld nauwelijks te bespeuren. Zijn formulerende approach in o.a. zijn

EPO-folders ligt zo duidelijk buiten de zich steeds opnieuw opstellende art-images en geven 'n unieke gestalte (Engels) zo uniek gestalte, dat beïnvloeding de beïnvloede alleen maar belachelijk maakt — desondanks hadden/hebben enige kunstfiguren de moed gehad zich belachelijk te maken door varianten van Engels' EPO-folders + — zij missen echter de kracht van Engels' openingszet om met een schaakterm te spreken.

Engels Products hebben hier en daar een duidelijker invloed maar hebben om dezelfde reden eenzelfde uitwerking als hierboven genoemd, alhoewel ik moet zeggen, dat bv. de nederlandse kunstenaar werkelijk soms op een uiterst intelligente wijze het epigonisme beoefent.

[—]

Wat Engels doet is teveel om op te noemen — dat wat Engels doet uiterst belangrijk is, is voor ons Engels Products Organization, buiten kijf ENGELS MADE IS 'N SUPERVISIE NA ENGELS KOMT DE AVANT-GARDE

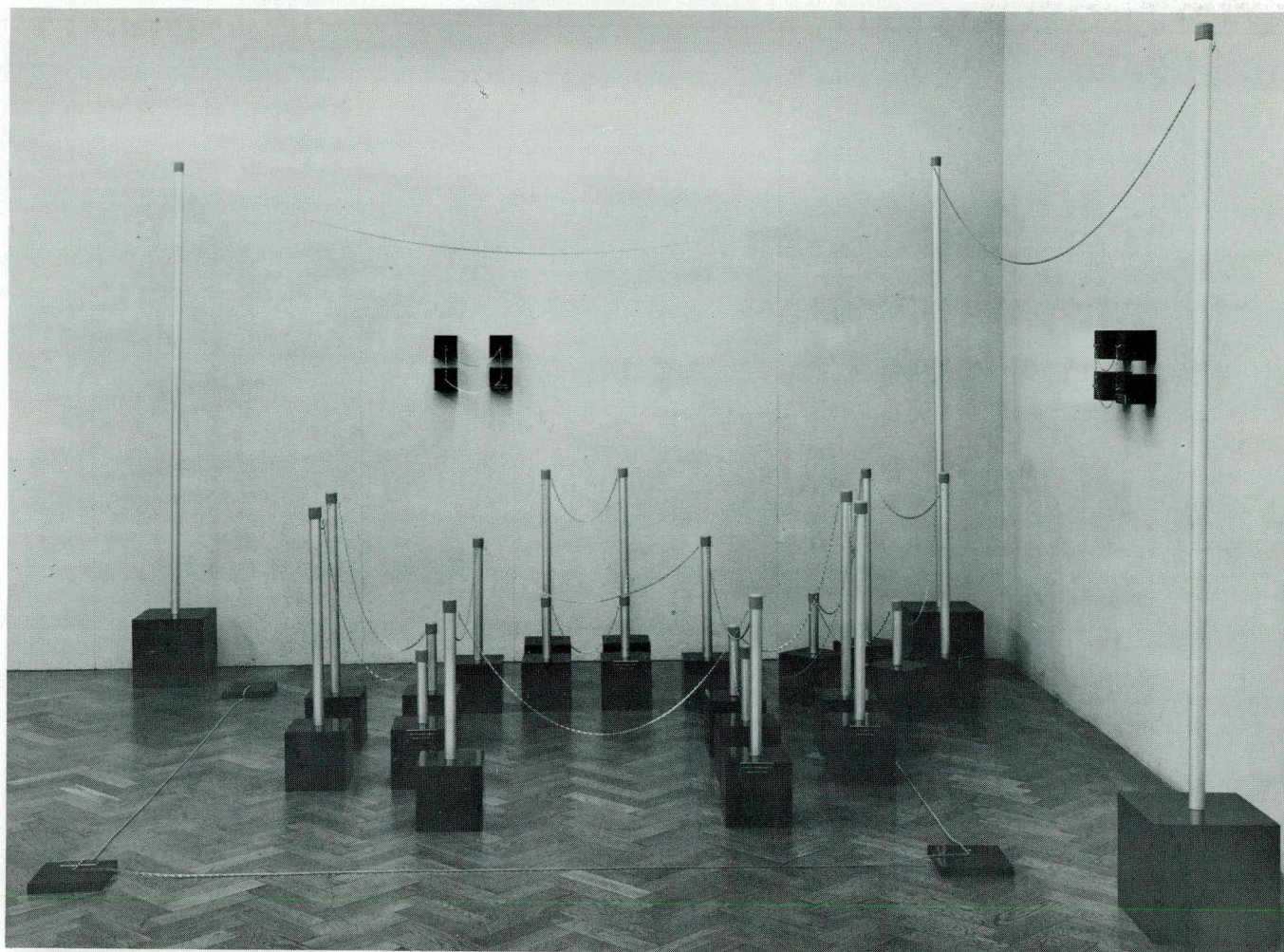
Engels maakt zijn Engels Products om u te amuseren
d.w.z.:

om u te laten lachen
om u woedend te maken
om u te irriteren
om u blij te maken
om u te laten zien
om u te laten horen
om u te laten voelen
om u te laten schrikken
om u niets te laten doen
om iets met u te doen

Engels maakt zijn Engels Products om zichzelf en u te amuseren

ENGELS HERSTELT UW WERELD

Engels, "(Pré-hume) ghostwriter van 'n niet bestaande avant-garde" in *cat. tent. Engels: the selfportrait of this century*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1969.



Negation Project (project for visible negation)
Place for no Room, 1969-1970

DOUWE JAN BAKKER

geb. 1943

Pronounceables d/1 bl. serie 4, 1974

berkenmultiplex, ongebleekt katoen, leer, metaal
afmetingen koffertje: 14,2 x 90,0 x 29,5

ongesigneerd, ongedateerd

kleur pronounceables: wit, lichtblauw, donkerblauw

inv.nr. 20295 aankoop 1976

+

fotoserie in kleur, 1974

9 kleurenfoto's in houten lijst

8,5 x 8,5 (per foto) — 23,7 x 99

inv.nr. 20825, aankoop 1978

Dit koffertje met 9 "pronounceables" vormt samen met nog 22 andere koffertjes (die niet in het bezit van het C.M. zijn) het werk *236 Pronounceables*.

236 Pronounceables is weer een deel van een groter geheel, namelijk het project dat Douwe Jan Bakker *Over 500 Language-Pieces* (1971 -) * genoemd heeft.

Douwe Jan Bakker over de "236 Pronounceables"

Eind 1972 maakte ik een serie van 9 kleine witte voorwerpjes, die een metamorfose vormden van driehoek naar bol. Deze voorwerpjes zaten aan identieke stokjes, die makkelijk in de mond konden worden genomen. Door snelle opeenvolging van deze handeling kon een zinsgewijze "uitspraak" gedaan worden over de betreffende vormverandering. Ik noemde deze voorwerpjes "pronounceables". Ik gebruikte het Engelse bijvoeglijk naamwoord voor "uitsprekbaar" als meervoudig zelfstandig naamwoord, om het objektachtige karakter van deze categorie van *Language-Pieces* te benadrukken.

De pronounceables leken mogelijkheden te bieden om in het kader van *Language-Pieces* aan een soort visuele vokabulaire te werken, waarin gedeeltes naar de dagelijkse vormenwereld verwezen, en andere delen naar abstrakties van allerlei aard. Door verschillende uitgangspunten onder te brengen in reeksen met zo konsekwent mogelijk gehanteerde kleur- en vormregels, werd bij het toenemen van het aantal duidelijk dat onderlinge en kruiselingse verwijzingen steeds talrijker werden. De titel van dit projektonderdeel werd *236 Pronounceables*.

D.J. Bakker in "Raster" 3/1977: Notities over taalbeelden.

Over het "Language-Pieces-Projekt".

Over 500 Language-Pieces is een tijdelijk patroon voor beeldend onderzoek, dat ik in 1971 ben begonnen te omschrijven en te ontwikkelen. In dit projekt komen specifieke verhoudingen aan de orde tussen taal, denken en gedrag, en de rol die deze algemeen menselijke processen spelen in de hiaten tussen (visuele) waarneming en werkelijkheid.

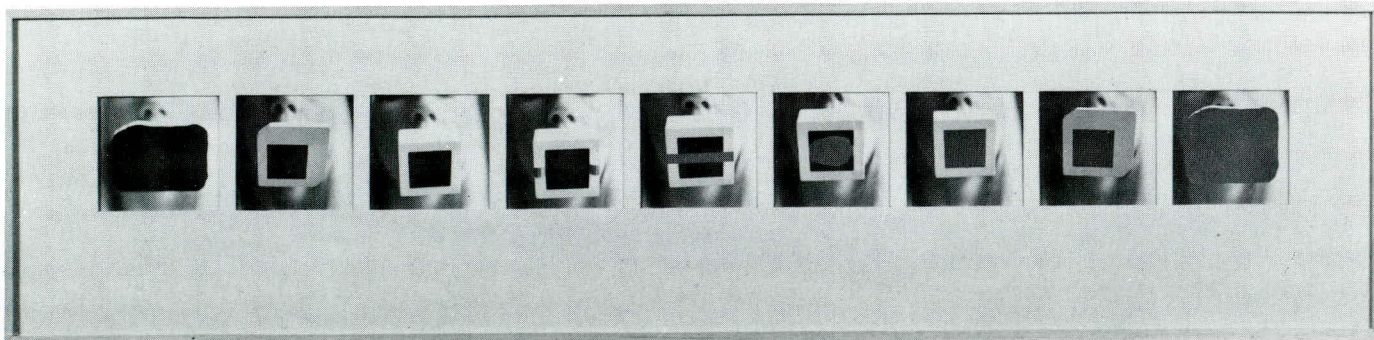
Een kernpunt in het onderzoek vormen de omzettingen die nodig zijn om observaties van allerlei aard op het niveau van beeldende kunst uit te spreken. Ik interpreteer in dit verband beeldende kunst als een natuurlijke tekentaal die vatbaar is voor korrekties en expliciete uitspraken binnen hetzelfde medium. Tegelijkertijd zoek ik naar aanwijzingen om andere begrippen- en waardesystemen onder te kunnen brengen in visuele systemen, met als doel de zichtbaarheid van elk benoembaar proces te vergroten.

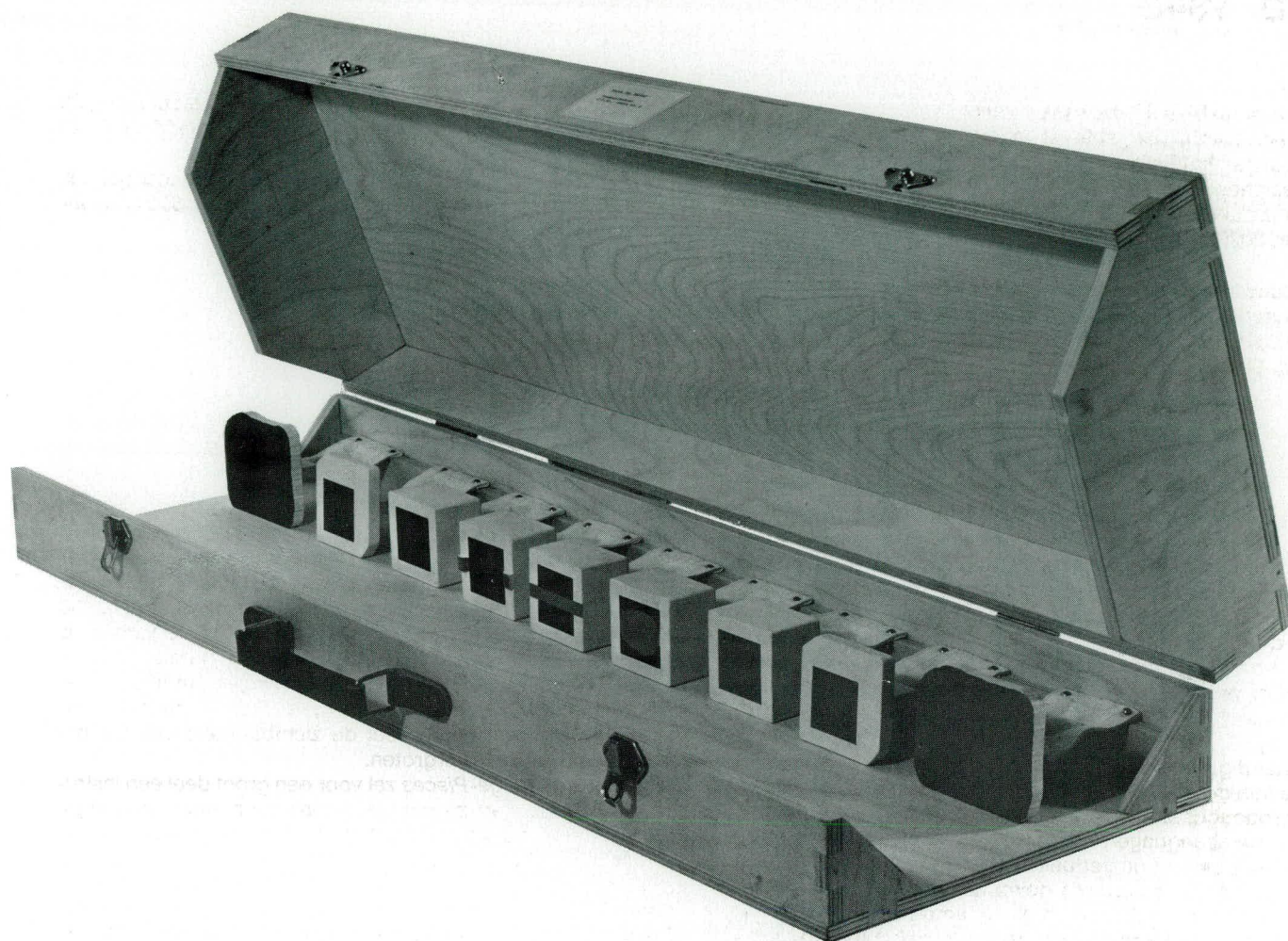
Over 500 Language-Pieces zal voor een groot deel een instrumentarium zijn van perceptuele gereedschappen: hun algemene functie moet wezen dat ze de menselijke waarneming zelf en tevens het begrip daaromtrent steeds anders operatief maken. Elk stukje gereedschap uit het instrumentarium vormt daarmee haast het tegendeel van een vast begrip: *Language-Pieces* is in de eerste plaats een studie van de wanorde, een antidisciplinair onderzoek (. . .). Mijn opvattingen over het kunstproces, zoals ik die probeer te formuleren in *Language-Pieces*, kunnen op het ogenblik waarschijnlijk het beste samengevat worden in twee paradoxen: het zichtbaar maken van de zichtbaarheid, en (maar ook door middel van): het vernieuwen van de chaos.

Pronounceables is de naam voor één enkele categorie van *Language-Pieces* met bijzondere eigenschappen, *236* is het willekeurige aantal voorbeelden ervan. De interpretatie van deze categorie laat ik over aan iedereen die hem leest.

Fragment van tentoonstellingstekst van D.J. Bakker uit 1974, geciteerd in "Raster" 3/1977.

* meer dan 500 taalbeelden





Pronounceables d/1 bl. serie 4, 1974

ROB VAN KONINGSBRUG- GEN

geb. 1948

zonder titel, 1977

olieverf op doek, 3 panelen van 180 x 60 (120 tussen panelen)

gesigneerd, gedateerd

kleur: blauw, geel, rood

inv.nr. 21092, aankoop 1978

Fragmenten uit een gesprek met Rob van Koningsbruggen

Je werkt constant in een vacuum, dat is kunst nu eenmaal. Je leeft in een onbekend gebied; ik bedoel een bekend schilderij ga je niet schilderen. Je moet onbekende schilderijen maken. Dat houdt in dat het altijd nieuw moet zijn. Een schilderij is mooi omdat het niet eerder gemaakt is; omdat je het nog niet kent. Zo gaat het de hele kunstgeschiedenis door, ik bedoel, dingen zijn goed omdat ze nieuw geweest zijn – in hun tijd dan. 't Moeilijke van 'n ontdekking doen is het ontdekken en dat gebeurt maar één keer. Dat houdt ook in dat iets maar even duurt.

Als ik een basis-idee een aantal malen heb toegepast, merk je dat het op een gegeven moment steeds moeilijker gaat en dan ga je wat anders zoeken en dat vind je dan.

Die schilderijen uit '71 en '72 zijn gebaseerd op het idee van het leegstrijken van mijn kwast en dat heb ik op verschillende manieren uitgewerkt. Eerst had ik gewoon een normale kwast en die kwast werd steeds breder en toen op het laatst kwam ik op het idee om m'n kwast weg te doen en het schilderij als kwast te gebruiken. Dus toen ben ik gaan verven door de doeken, waar ik verf op gedaan had tegen elkaar aan te schuiven. Na het leegstrijken kwam het schuiven en dat raakt nu zo langzamerhand ook wel uitgeput.

Het drieluik is een van mijn grootste schilderijen. Door mijn manier van schilderen zijn de doeken aan een bepaald formaat gebonden en dat kan niet te groot en niet te klein zijn en dan is dit drieluik het maximale formaat. Die één meter twintig die ertussen zit telt ook mee, dat is ook formaat, dus 4.20 m breed en 1.80 m hoog.

Bij die vroegere schilderijen had ik geen kleur, maar dan krijg je meer mogelijkheden hè met kleur, want zwart/wit is twee en met die primaire kleuren wordt het een drieluik. Ik bedoel het is gewoon een uitbreiding van je mogelijkheden. Daarom doe ik het, niet omdat ik kleur nou zo mooi vind en of er nu bij het schuiven veel of weinig verf van het ene op het andere overspringt dat maakt me niet uit. Je kunt zien hoe het gemaakt is en dat vind ik het belangrijkste. Je kunt de handeling zien, dat komt op de eerste plaats, de rest is niet of minder belangrijk. Hoe je een schilderij maakt, daar gaat het over, dat is het enige wat ik laat zien, hoe je een schilderij maakt.

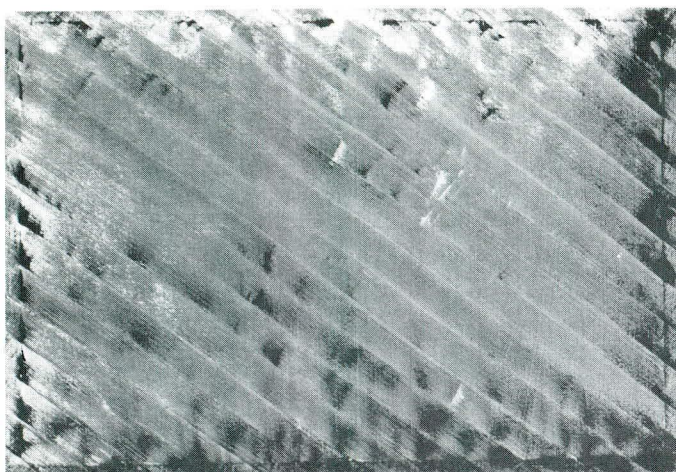
Waarom ik schilder, gewoon, omdat je een idee hebt in je hoofd. Je hebt gewoon ideeën, die voer je dan uit, heb je dat uitgevoerd dan zit er weer een idee, zo gaat het maar door. Je

kan pas verder als je het geschilderd hebt, dat is helaas zo. Je moet eerst een product maken, dan kan je weer verder, als ik het niet zou maken, zou ik bijvoorbeeld niet op het volgende idee komen. Op het schuiven was ik nooit gekomen als ik niet eerst die andere dingen gedaan had. Ik schilder dus vanuit mijn ontwikkeling, ik maak mijn ene schilderij uit het andere. Ik heb jaren gehad dat ik 60 tot 70 schilderijen per jaar maakte en daar tussendoor nog tekeningen. Nu is het minder. Vroeger zei ik: ik wil één schilderij per week maken, dat is mijn streven. Maar dat wil ik niet meer. 't Was een ritme, van op maandag het spieraam maken Het is nu wel veel rustiger, dat is jammer.

Ze noemen mijn werk vaak "fundamenteel". Ik denk dat het op den duur geen reet meer uitmaakt; het zijn gewoon gespreksonderwerpen om mij daar nou bij in te delen. Ik denk dat je over tweehonderd jaar of eerder, al die mensen die nu in heel andere groepen zijn ingedeeld bij elkaar kunt brengen. Dan blijkt dat er bijvoorbeeld overeenkomsten zijn tussen mijn werk en dat van Peter Struycken of Stanley Brouwn en dat dat helemaal niet vloekt of tegenstrijdig is. Peter Struycken en ik hebben elkaars werk wel eens vergeleken. Visueel lijkt het niet zo veel op elkaar, maar d'r zijn toch wel overeenkomsten tussen ons, vinden we. We werken met vooropgezet ideeën en daarmee leggen we onszelf ontzettend vast en we hebben allebei dat we niet weten hoe 't werk er uiteindelijk uit gaat zien.

Ik vind het juist erg dat er van die kunstenaars zijn (zoals Rajlich), die ogenschijnlijk op mijn werk lijken, maar eigenlijk heel burgerlijk zijn, omdat ze met het mooie bezig zijn, die werken esthetisch, ja dat noem ik dan burgerlijk. Mijn werk onttrekt zich aan het mooi zijn of niet; ik weet niet of mijn schilderijen mooi zijn, ik hoop van niet, 't gaat meer om het ontstaan van het schilderij, het idee of je dat goed kan zien en of het dan mooi is, doet er niet toe, dat komt op de tweede plaats.

Maar het maakt me ook niks uit. Misschien lijsten ze over een tijdje mijn schilderijen wel in. Daar zou ik toch ook wel weer om moeten lachen, 't mooiste rood fluweel en een gouden lijst. Dat slaat natuurlijk nergens op, maar ik denk dat je als kunstenaar zijnde aan de ene kant geïrriteerd zou zijn, dat ze d'r niks van snappen, maar toch ook nou gelijk trots. (oktober 1978)



Kompositie, 1972, inv.nr. 18746



Zonder titel, 1977

ROB VAN KONINGSBRUGGEN

De weg was recht en de weg was krom, 1973
pentekening in O.I.-inkt, 55,5 x 76,1
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 18749, aankoop 1974

Rob van Koningsbruggen, vervolg

Met tekenen ben ik voorlopig gestopt. M'n laatste tekening was in braille en dat is alweer meer dan een jaar geleden. Ken je dat brailleschrift? Dat zijn zes puntjes en dat deed ik dan in Oostindische inkt. Ik maakte bepaalde dubbelzinnige teksten, bijvoorbeeld "Art for all", ja en dat dan in braille. Tekenende deed ik echt zo met periodes, als ik geen uitweg had om een schilderij te maken. In een schilderij leg je je zo vast. Een schilderij gaat zo stapsgewijs; er is helemaal geen ruimte meer om andere dingen te doen. Als je iets anders wil doen, dan is tekenen gewoon de aangewezen manier; omdat het sneller gaat en het is ook directer, zoiets als schrijven.

Ik heb heel veel tekeningen gemaakt, telkens weer herhalinkjes van hetzelfde vormpje. Ik had een bepaald idee en daar maakte ik een aantal dingen van – twintig of vijfentwintig – en dan kwam er weer een ander idee. Maar het is wel over, voorlopig.

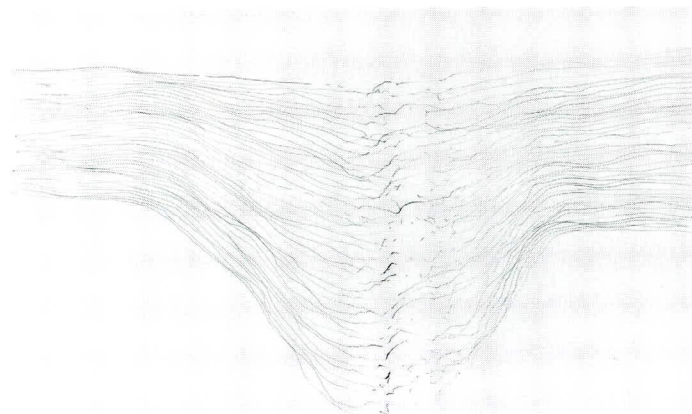
Eerst maakte ik van die lijnen, die steeds dieper werden en daarna zijn die teksten gekomen: woorden of zinnen. Steeds maar weer; herhaling. Ze zeggen vaak dat mijn tekeningen op het werk van die Zero-mensen lijken. Dat vind ik niet erg, dat ik min of meer daarmee ben begonnen; dat soort dingen. Ik was geïnteresseerd in herhalingen. Ik denk dat het daarom aansloot bij Zero, bij Schoonhoven enne bij die met die kurkjes, Henderikse. Je weet gewoon nooit wat je nou eerder ziet,

of het nou eerst het kunstwerk is of eerst de . . . ja ik was gewoon geïnteresseerd in herhalingen van wat dan ook, van flatgebouwen. Een zestiger-jaren uitgangspunt. Hoewel die rechte vormen, dat systematische dat heb ik niet. Ik denk dat dat een kwestie van geaardheid is. Ik maak meer organische dingen. Bepaalde mensen voelen zich meer aangetrokken door strakke vormen en andere meer door organische. Dat is je mentaliteit. Je moet natuurlijk wel oppassen, want ik vind 't wel gevaarlijk om alleen organisch bezig te zijn. Als je je echt zo gaat verdiepen in het ene, dan wordt het zo oeverloos. Dan zit er geen rem meer op; er moet een bepaalde spanning in zitten.

Je tekent of je schildert natuurlijk wel binnen een strakke vorm. Een blad papier is 50 x 65 strak en ook je schilderijen, spieramen zijn altijd strak en mooi afgebakend.

Het is niet zo dat ik me echt afgezet heb tegen die systematische kunst uit de zestiger jaren. Want dat werk van Struycken bijvoorbeeld, dat vind ik prachtig, maar gevoelsmatig hoor ik er natuurlijk niet bij. 't Is nu ook wel veranderd, iedereen noemt zich weer schilder tegenwoordig, nee 't mag niet, maar 't moet weer. Ik ook ja.

(oktober 1978)



Zonder titel, 1970, inv.nr. 17824

[illegible]

De weg was recht en de weg was krom, 1973

TOON VERHOEF

geb. 1946

zonder titel, 1978

acryl en tempera met gouache, 250 x 59

gesigneerd, gedateerd

kleur: wit, sienna

inv.nr. 21090, aankoop 1978

Uit een brief van Toon Verhoef

Beeldende kunst is iets wat volkomen op zichzelf staat. De nadruk die gelegd wordt op "inhoud" en "communicatie" is een overlevering uit het verleden. Zeker nu functie en betekenis van kunst onduidelijker zijn geworden is het onzin om de aard van een kunstwerk in termen van communicatie te willen definiëren. Het is een gemakzuchtige denkfout die blijft bestaan omdat ze een houvast biedt en een kunstwerk heeft nu juist de eigenaardigheid dat het zo'n houvast niet kan geven.

Ik maak schilderijen omdat ik de behoefte heb ze te maken en dat is eigenlijk waar het mee begint en waar het mee ophoudt. Ik zie geen reden om het te rechtvaardigen of om het te verwarren met andere disciplines. Er wordt je gevraagd om het te verduidelijken, niet omdat het niet duidelijk genoeg is, maar omdat mensen dat wat ze zien niet willen aannemen. Een steen wordt bekeken en begrepen als een steen; dat vertrouwt je gewoon. Je kunt daar onbevooroordeeld naar kijken als een ding dat op zichzelf staat en zo zie ik ook mijn schilderijen. Alles wat er op staat maakt het tot wat het is en iets anders is er niet.

Als je ervan uitgaat dat het maken van een schilderij iets is wat volslagen uniek is, in die zin dat het zich onderscheidt van welke andere werkelijkheid dan ook dan kan er geen enkele beperking van buitenaf zijn en ben je vrij om alles te maken. Beeldende kunst is een heel klein specialisme waarbinnen een oneindige vrijheid bestaat. En vanuit die vrijheid kun je je keuzes maken. Ik span een lap op een stuk hout. Het kan ook anders maar ik vind een wit doek het meest neutrale, minst vormopleggende uitgangspunt, na afweging van andere mogelijkheden. En zo komen alle beslissingen die tot een specifiek ding leiden tot stand.

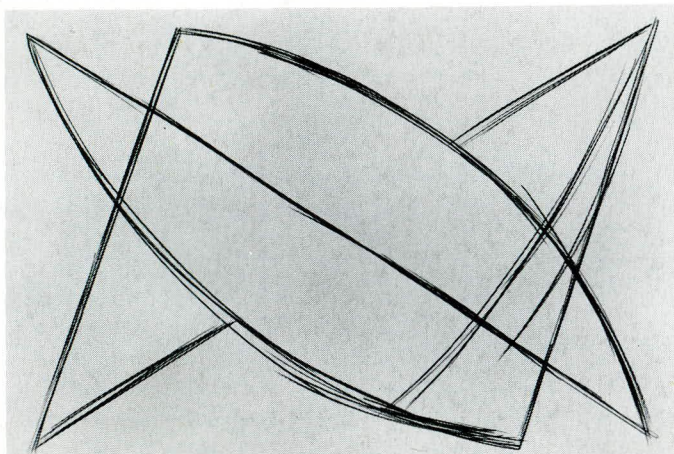
Het beeld dat ik uiteindelijk voor ogen heb is een heel precies en duidelijk ding. Het is niet zo'n beetje maar wat. Nee, ik weet

van te voren hoe het eruit moet komen te zien en wat je doet als je aan het schilderen bent is trachten dat zo dicht mogelijk te benaderen. Dat mislukt duizend keer omdat daar geen recept voor bestaat, ik moet steeds opnieuw de manier waarop verzinnen en dan schilder je het weer duizend keer over; eindeloos krassen en poetsen in het zelfde doek. Die vorm, die omgekeerde K — of hoe je die vorm wilt noemen is op zichzelf makkelijk te maken, maar de manier waarop is alles bepalend. Het "schilderachtige" is niet een willekeurige bijkomstigheid maar een exacte vorm die de uitdrukkelijkheid van het werk bepaalt. Daarvoor moet je je ontzettend concentreren en dat heeft veel tijd nodig. Ik werk langzaam; aan zo'n schilderij werk ik gemiddeld twee maanden. Ik moet er veel naar kijken. Ik probeer alles er uit te peuteren wat ik vind dat er niet binnen hoort en alles erin te stoppen wat er wel in hoort en dat is een uitputtend en vervelend karwei.

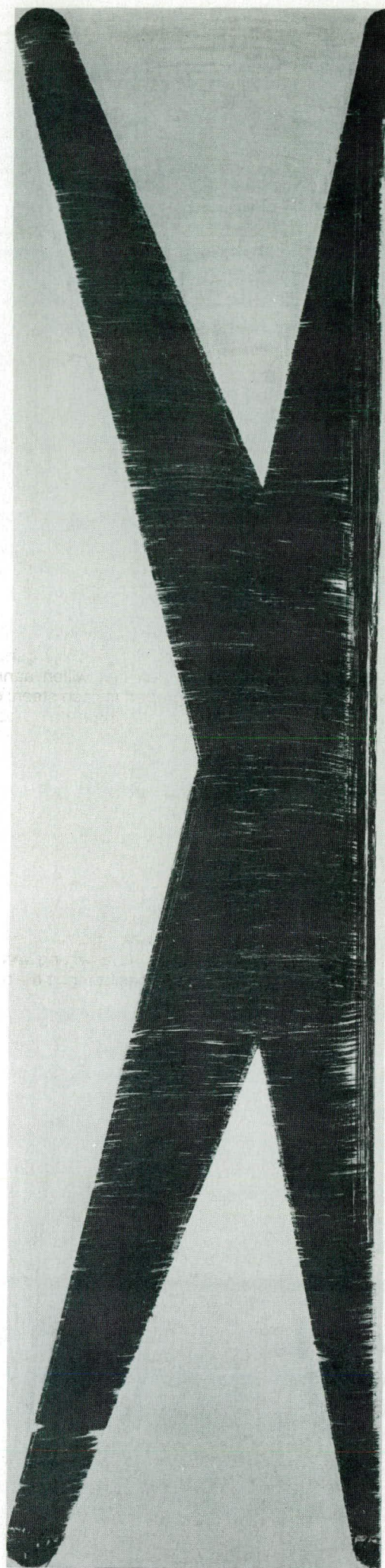
De vorm van het doek heeft te maken met de vorm van het beeld. Het is langwerpig omdat ik na verloop van tijd af wou van de "standaard" maat van een rechthoek zonder daar iets "excentrieks" voor in de plaats te krijgen. Het is groot om het gevoel van illusionisme te vermijden.

Ik twijfel erg aan de redenen waarom ik dingen wel of niet "gelukt" vind. Hoe meer je dingen herkent in je eigen werk, waarvan je zegt "dat ben ik" of "het is gelukt" hoe meer ik twijfel; omdat het je beperkt en ik wil de vrijheid hebben om telkens iets onherkenbaars, iets nieuws te maken. Ik wil niet een zichzelf bevestigende vormtaal gebruiken, het ene schilderij als sanctionering van het andere; achteraf zie je dat daar niet aan te ontkomen is, maar daar moet je niet aan toe geven.

Uit een brief naar aanleiding van een gesprek in september 1978.



Zonder titel, 1974, inv.nr. 21053



Zonder titel, 1978

TOMAS RAJLICH

geb. 1940

zonder titel, 1976

acryl op doek, 120 x 180

kleuren: okerbruin, wit, grijs, paars, lichtblauw

inv.nr. 20799, aankoop 1978

Uit een gesprek met Tomas Rajlich

Aan de hand van het werk dat het museum van mij heeft kun je de ontwikkeling van de laatste jaren duidelijk volgen. Van een heel strak geometrische kunst naar een vrij wazig, meer persoonlijk handschrift. Je kunt ook zien dat het een consequente ontwikkeling is. Dat raster is iets wat altijd is gebleven.

Tot '69 heb ik in Tsjecho-Slowakije gewoond. Mijn opleiding kreeg ik op de Kunstnijverheidsschool en aan de Akademie voor Beeldende Kunst in Praag. Vooral gedurende de periode dat ik op de kunstnijverheidsschool was, zo in het midden van de jaren vijftig, had je echt de tijd van het socialistisch realisme. Wat er in het westen gemaakt werd, wist je niet zo goed. Ik voelde me er tamelijk geïsoleerd. We hebben toen het geluk gehad dat we op een gegeven ogenblik — ik geloof in het midden van de jaren zestig — een beetje informatie uit het westen kregen over de geometrische abstractie. Dat is voor mij heel belangrijk geweest, omdat ik vanaf toen zeker wist dat ik dat wilde en niet meer dat socialistisch realisme.

Toen ik in Nederland ben gaan wonen heb ik eerst nog een tijdje geometrisch-abstract gewerkt, zoals je kunt zien aan de zeefdrukken van het museum (zie afb.). Maar door de informatie die ik hier kreeg, had ik al gauw door dat die geometrische kunst hier al jaren gemaakt werd en niets nieuws meer te bieden had.

Ik begon toen onregelmatige structuren te maken om die geometrie te doorbreken. Kijk maar naar die litho's uit '74 (zie afb.). De lijnen zijn wel met de lineaal getrokken, maar ze lopen niet meer parallel. Ad Dekkers en Jan Schoonhoven waren toen erg belangrijk voor mij. Mijn structuurtekeningen hebben, geloof ik, veel te maken met het werk van Schoonhoven. Volgens mij probeerde hij als een van de eersten die geometrische structuren zó te bewerken dat ze niet strak meer waren, maar juist heel persoonlijk. In Dekkers bewonderde ik dat typisch calvinistische, wat hij maakte was wel geometrisch abstract, maar je voelt bij zijn werk eigenlijk altijd meer zijn persoonlijkheid dan zijn lineaal.

In mijn schilderijen probeer ik ook die geometrie te doorbreken. In het schilderij van het museum is het raster nog wel strak en regelmatig aangebracht, maar daar wordt de structuur verstoord door de vrije beweging van de kwast over het raster. Er wordt me wel eens gevraagd waarom ik toch altijd dat raster schilder en daar kan ik eigenlijk moeilijk antwoord op geven. Ik vind dat de ontwikkeling binnen mijn werk altijd heel logisch is geweest. Stel je nu eens voor dat ik het schilderij van het museum zonder raster gemaakt had en alleen die vegen geschilderd zou hebben, dat zou toch inconsequent zijn: het zou mijn werk niet meer zijn.

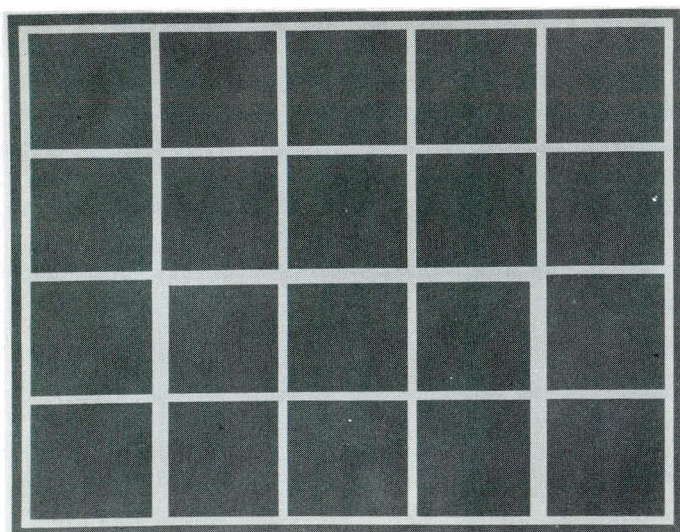
Ik heb nooit met sterke kleuren gewerkt, meestal in grijzige tinten. Dit schilderij heeft voor mijn doen veel kleuren: paars, grijsblauw en bruin. Daarmee wilde ik een optisch grijs opbouwen zó, dat je ogen als het ware het geheel tot een grijzige toon mengen. Maar eigenlijk vind ik al die kleuren overbodig, het lijkt net alsof het gemaakt is om mooi te zijn, zo'n sjeke toestand. Kleur is binnen mijn werk niet het belangrijkste element. Tegenwoordig maak ik schilderijen met heel veel lagen verf over elkaar. Daardoor worden ze bijvoorbeeld heel donkerpaars of donkergroen, bijna zwart. Het raster zie je eigenlijk alleen nog maar als een soort reliëf.

Dit schilderij is dus eigenlijk een overgangsfase van het lichtdonker raster naar die gesloten donkere doeken die ik nu maak.

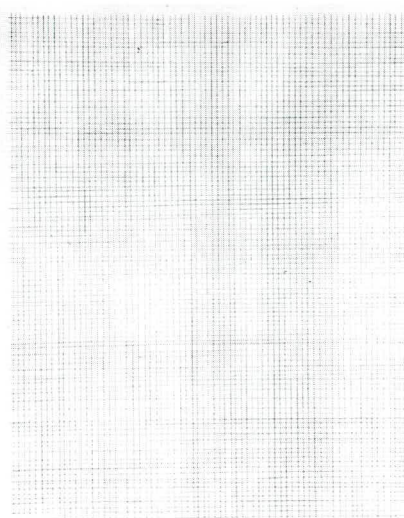
Ik geloof niet dat kunst iets voor de massa is. Het is een bezigheid voor een kleine groep mensen. Mijn werk heeft niets met engagement te maken, daar is het te persoonlijk voor. Ik werk hier in mijn atelier voor mijzelf en misschien voor nog een paar mensen.

Mijn werk brengt geen revolutie. Het is een heel traditionele, persoonlijke schilderkunst. Daar bedoel ik mee dat ik weer echte schilderijen maak, met verf, een kwast en linnen op een spieraam — ik maak schilderijen met heel traditionele opvattingen.

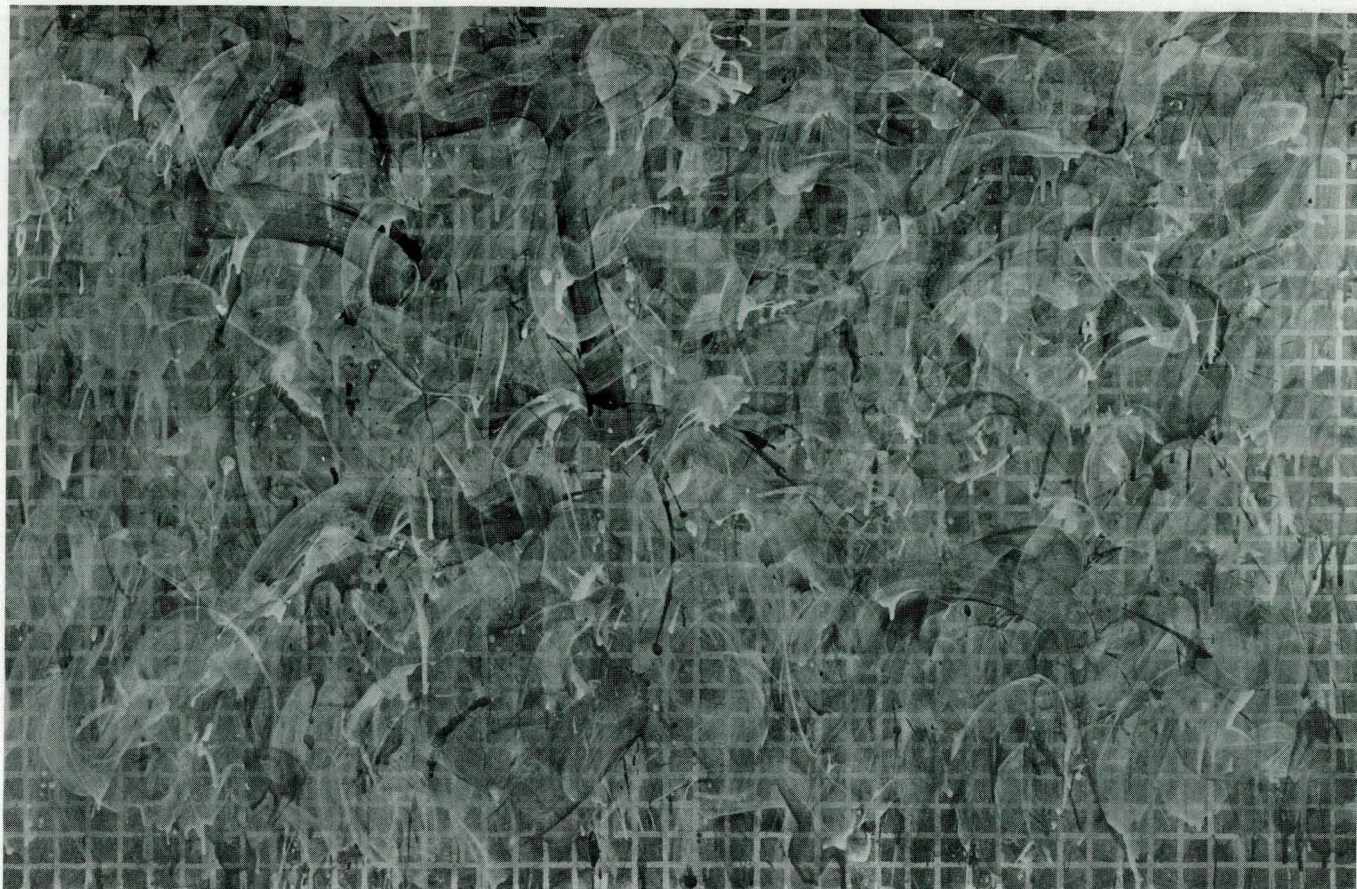
(april 1978)



Lijn I, 1970, inv. nr. 17182



Compositie I, 1974, inv.nr. 19753



Zonder titel, 1976

Armando (1929)

Schilderijen

Platen, 1963
metaalplaten, 78 x 60
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20798, aankoop 1978; afbeelding pag. 17

Zwarte bouten op wit, 1965-'70
bouten en olieverf op hardboard, 120,3 x 175,2
gesigneerd, gedateerd
inv. nr. 16658, aankoop 1970; afbeelding pag. 16

Schuldig landschap, 1976
foto en roodkrijttekening, 100 x 75 (2 tekeningen)
100 x 98 (foto)
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20303, aankoop 1976; afbeelding pag. 19

De vijand onderweg, 1978/1979
olieverf, drieluik, respectievelijk 160 x 115, 160 x 110,
160 x 115
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 26142, aankoop 1979

Tekeningen

Informele tekening, 1952
houtschooltekening en gouache, 74,4 x 99,7
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17493, aankoop 1972

Nul-tekening, 1960
potlood- en kleurpotloodtekening, 49,8 x 65,3
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17494, aankoop 1972

Zonder titel, 1970
pentekening in O.I.-inkt, 79,5 x 104,5
gesigneerd en gedateerd
inv.nr. 16951, aankoop 1971

Zonder titel, 1970
gouache, 79,5 x 104,5
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16952, aankoop 1971

Douwe Jan Bakker (1943)

Pronounceables d/1 bl. serie 4, 1974
berken multiplex, ongebleekt katoen, leer, metaal
afmetingen koffertje: 14,2 x 90,0 x 29,5
inv.nr. 20295, aankoop 1976, afbeelding pag. 45

+ fotoserie in kleur, 1974
kleurenfoto's in houten lijst 8,5 x 8,5 (per foto), 23,7 x 99
inv.nr. 20815, aankoop 1978, afbeelding pag. 44

Bram Bogart (1921)

Schilderijen

Vlakken met tekens, 1952
gemengde techniek met olieverf, 45,7 x 54,5
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 21553, aankoop 1979, afbeelding pag. 7

Colle d'été, 1959
gemengde techniek, 90 x 90
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 21643, aankoop 1979, afbeelding pag. 10

Blauw door zwart 13, 1968
olie- en waterverf op paneel, 52,5 x 56,5 x 6,8
gesigneerd en gedateerd
inv.nr. 16398, aankoop 1970, afbeelding pag. 11

Grafiek

Litho in rood, blauw en geel, 1971
kleuren lithografie, 56 x 56
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17413, aankoop 1972

Kees Buurman (1933)

Tekening

Zonder titel, 1977
penseeltekening in O.I.-inkt, 63,3 x 48,5
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20881, aankoop 1978

Grafiek

Wit veld met excentrisch zwart vierkant, 1970
monotype, 49,9 x 49,8
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17020, aankoop 1971, afbeelding pag. 31

Oranje vlak en zwart vertikaal met kader, 1970
monotype, 49,9 x 49,7
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17005, aankoop 1971

Druk voor de Breda kollektie, 1971
plaatdruk, 76 x 56
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17411, aankoop 1972

Twee velden met oranje horizontaal met verspringende lijn,
1971
monotype in kleuren, 76 x 56,1
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17412, aankoop 1972, afbeelding pag. 30

Ad Dekkers (1938-1972)

Reliëf

Variatie op cirkels no. III, 1965-1967
polyester, diameter 120
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 18013, aankoop 1973, afbeelding pag. 27

Tekeningen

Zwarte strepen 6-60, 1970
pentekening in O.I.-inkt, 60 x 60
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20368, aankoop 1977

Zwarte strepen, 6-60, 1970
pentekening in O.I.-inkt, 60 x 60
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20369, aankoop 1977

Pieter Engels (1938)

Sculptuur

Project for visible negation/place for no roomcorner,
1969/1970
hout, formica, aluminium
afmetingen: variabel d.m.v. metalen kettinkjes
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv.nr. 16659/1-9, aankoop 1970, afbeelding pag. 43

Jan Henderikse (1937)

Reliëfs

Kurken-reliëf, 1959
assemblage van kurken in houten kistje, 55 x 35,8 x 5,7
ongesigneerd, ongedateerd
inv.nr. 20064, aankoop 1976, afbeelding pag. 23

Munten-reliëf, 1967
hout, textiel, munten, 62,7 x 62,7 x 2
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20065, aankoop 1976, afbeelding pag. 8

Jacques van der Heijden (1928)

Schilderijen

Witte Deling, 1962
olieverf op doek, 21,8 x 26,7
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16739, aankoop 1970

Geel Kader, 1963
olieverf op doek, 46 x 38,2
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16641, aankoop 1970, afbeelding pag. 29

Witte Poort, 1965
olieverf op doek, 45 x 40
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16677, aankoop 1970, afbeelding pag. 28

Grafiek

Blauw kruis met gele cirkels, 1967
metaaldruk, 32,3 x 49,8
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16966, aankoop 1971

Rode kaders, 1968
metaaldruk en blinddruk, 64,9 x 49,5
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16309, aankoop 1969

Rob van Koningsbruggen (1948)

Schilderijen

Kompositie, 1971
olieverf op doek, 104,2 x 150
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 18747, aankoop 1974, afbeelding pag. 9

Kompositie, 1972
olieverf op doek, 100,3 x 137,8
inv.nr. 18746, aankoop 1974, afbeelding pag. 46

Zonder titel, 1977
olieverf op doek, 3 panelen van 180 x 60 (120 tussen panelen)
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 21092, aankoop 1978, afbeelding pag. 47

Tekeningen

Zonder titel, 1970
pentekening in O.I.-inkt, 50 x 70
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17823, aankoop 1972

Zonder titel, 1970
pentekening in O.I.-inkt, 50 x 70
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17824, aankoop 1972, afbeelding pag. 48

Zonder titel, 1971
pentekening in O.I.-inkt, 50 x 65,1
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 18748, aankoop 1974

De weg was recht en de weg was krom, 1973
pentekening in O.I.-inkt, 55,5 x 76,1
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 18749, aankoop 1974, afbeelding pag. 49

Zonder titel, 1973
pentekening in O.I.-inkt, 49 x 65
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 18750, aankoop 1974

Henk Peeters (1925)

Schilderij

Kaardlont, 1960
assemblage van board, plastic, nylonfiber, 120 x 100 of
100 x 120
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20086, aankoop 1976, afbeelding pag. 21

Tomas Rajlich (1940)

Schilderij

Zonder titel, 1976
acryl op doek, 120 x 180
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20799, aankoop 1978, afbeelding pag. 53

Grafiek

Lijn 1, Lijn 2, Lijn 3, 1970
zeefdruk, 64,5 x 78
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 17182, 17183, 17184, aankoop 1971
17182 afbeelding pag. 52

Compositie I - IV, 1974
lithografie, 60 x 45,5
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 19753, 19754, 19755, 19756, aankoop 1975
19753 afbeelding pag. 52

Cornelius Rogge (1932)

Sculptuur

Theaterstuk, 1966 - 1967
ijzer, hardsteen, 210 x 210 x 70
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16397, aankoop 1970, afbeelding pag. 41

Zonder titel, 1977
décollage, papier en hout, 50 x 65
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20882, aankoop 1978, afbeelding pag. 9

Jan Schoonhoven (1914)

Reliëfs

"R60-4", 1960
papier-maché, 49 x 33 x 11
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20063, aankoop 1976, afbeelding pag. 7

"R69-33", 1969
hout, papier-maché, 104 x 104 x 4,5
gesigneerd, gedateerd
inv. nr. 16407, aankoop 1969, afbeelding pag. 15

Tekeningen

Abstrakte kompositie, 1957
gouache en penseeltkening in O.I.-inkt, 30 x 47
gesigneerd, gedateerd
inv. nr. 17466, aankoop 1972

"MV 27", 1968
pentekening met O.I.-inkt, 49,8 x 32,9
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16887, aankoop 1970, afbeelding pag. 14

"T71-12", 1971
pentekening met O.I.-inkt, 50 x 32,5
gesigneerd, gedateerd
inv. nr. 17478, aankoop 1972

Peter Struycken (1939)

Schilderij

Wetmatige beweging, 1963
celluloseverf op hardboard, 100 x 100
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv.nr. 14147, geschenk 1963, afbeelding pag. 25

Collage

Plons, 1972/1974
komputerserie 220273-2B-28
zeefdruk op papier, 38,7 x 38,7
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv. nr. 18745/1 tot en met 18745/28, aankoop 1974

Grafiek

Compositie, niet gedateerd
zeefdruk, 49,8 x 48,5
gesigneerd, ongedateerd
inv.nr. 16213, geschenk 1968

Compositie, 1967
zeefdruk, 87,8 x 61,8
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 15912, aankoop 1968, afbeelding pag. 8

Shinkichi Tajiri (1923)

Sculptuur

"4 x 2", 1967
polyester, 150,2 x 81,6 x 42,8
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv.nr. 16396, aankoop 1969, afbeelding pag. 39

Grafiek

"Mayday", 1969 (?)
zeefdruk, 70 x 49,9
gesigneerd, ongedateerd
inv.nr. 16395, aankoop 1969, afbeelding pag. 38

Toon Verhoef (1946)

Schilderij

Zonder titel, 1978
acryl en tempera met gouache, 250 x 59
inv.nr. 21090, aankoop 1978, afbeelding pag. 51

Tekening

Tekening, 1974
zwart krijt, 71 x 101
inv.nr. 21053, aankoop 1978, afbeelding pag. 50

Carel Visser (1928)

Sculptuur

4 plaatschriften, 1972
plaatstaal, 100 x 100 x 100
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv.nr. 21091, aankoop 1978, afbeelding pag. 33

Reliëf

Reliëf, 1968
ijzer (multiple), 24,2 x 8,2
gesigneerd en gedateerd met stempel
inv.nr. 16110, schenking 1968

Tekeningen

Zonder titel, 1970
potloodtekening, 50 x 65,3
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 16955, aankoop 1971

Malta I, Malta II, Malta III, Malta IV
4 potloodtekeningen met mosselen, 49,5 x 63,5
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 20892 tot en met 20895, aankoop 1978,
afbeeldingen pag. 34, 35

Ruimtelijke konstrukties met notities van de kunstenaar
pag. 1-8, 1976
pentekening, elk blad: 36 x 27,2
getekend voor de Mededelingen C.M. nr. 14
inv. nr. 20392 1-8, geschenk 1977

Grafiek

Houtsnede I, 1966
houtsnede, 21,3 x 79,5
gesigneerd, gedateerd
inv. nr. 15268, aankoop 1966

Houtsnede III, 1967
houtsnede, 62,2 x 88,8
gesigneerd, gedateerd
inv.nr. 15927, aankoop 1968

André Volten (1925)

Sculptuur

Konstruktie, 1965
ijzer, 182 x 212 x 150
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv.nr. 16411, aankoop 1969, afbeelding pag. 37

Kolom met 24 ringen
roestvrij staal, hoogte 213,6 - diameter 15,8
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv.nr. 16412, aankoop 1969

Jaap Wagemaker (1906-1972)

Schilderij

Begrensde Ruimte, 1965
assemblage op board: metaal, afvalprodukten, leisteent,
zand, vermengd met verf, 153 x 122
gesigneerd, gedateerd
inv. nr. 16396, aankoop 1970, afbeelding pag. 13

Grafiek

Zonder titel, 1966
kleurenhoutsnede, 72,3 x 55,5
gesigneerd met stempel
inv.nr. 20306, aankoop 1976, afbeelding pag. 12

LITTERATUURLIJST ABSTRACTE KUNST JAREN 60 EN 70

Bram Bogart

Algemeen

- 1970 *Cat. tent. Kontrasten - 22 Nederlandse kunstenaars van nu*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, waarin opgenomen:
- R.H. Fuchs, "Abstracte kunst in Nederland 1960 - 1970"
- W.A.L. Beeren, "25 jaar Nederlandse kunst - kiezen of delen?"
C. Blotkamp, *Na de beeldenstorm*, Amsterdam, 1970
- 1971 *Kunst van nu*, encyclopedisch overzicht vanaf 1960, Projectgroep moderne kunst van het Kunsthistorisch Instituut Utrecht, Amsterdam 1971
- 1972/73 *Cat. tent. Structuur, een thema, een methode*, De Lakenhal, Leiden
- 1973/74 *Cat. tent. Varianten, abstrakt-geometrische kunst in Nederland*, Nederlandse Kunststichting, Amsterdam
- 1975 *Cat. tent. Elementaire vormen van hedendaagse schilder- en tekenkunst in Nederland*, Bureau Beeldende Kunsten Buitenland, Amsterdam
Museumjournaal serie 20 no. 2
Cat. tent. Fundamentele Schilderkunst, Stedelijk Museum Amsterdam

Nul

- 1964 *Museumjournaal* serie 9 no. 5/6, bevat alle publicaties over Nul/Zero tot 1964 plus artikel van Henk Peeters, "O = Nul, de nieuwe tendenzen".
- 1965 *Cat. tent. Nul negentienhonderdvijfenzestig*, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1967 J. Bernlef en K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*, Amsterdam.
- 1976 H. Blotkamp, "Zero = Nul = O" in *Mededelingen nummer 14*, Centraal Museum Utrecht

Armando (zie ook Nul)

- 1964 W.A.L. Beeren, "Signalement van Armando" in *Museumjournaal* serie 9 no. 5/6
- 1974 P. Hefting, "Gesprek met Armando" in *Museumjournaal* serie 19 no. 2
- 1974 C. Blotkamp, *inleiding cat. tent. Armando*, Stedelijk Museum, Amsterdam
- 1977 *Cat. tent. Armando*, Centraal Museum Utrecht
- 1979 R.H. Fuchs, *inleiding cat. tent. Armando*, Van Abbemuseum, Eindhoven

Douwe Jan Bakker

- 1974 *Cat. tent. Douwe Jan Bakker - 236 pronounceables*, De Hallen, Haarlem
C. Blok, "Werken in een hiaat" in *Museumjournaal* serie 19 no. 3
- 1977 D.J. Bakker, "Een vocabulaire beeldverzameling in het IJslandse landschap" in *Mededelingen nummer 18*, Centraal Museum Utrecht
D.J. Bakker, "Bericht van het Instituut van anti-disciplinaire studies" in *Raster 3/77*, Amsterdam

- 1965 Fr. Gribling, "Bram Bogart - De materie-schilderkunst in een nieuw stadium" in *Kroniek van Kunst en Cultuur*, no. 2/3
- 1966 T. Cruls, "Signalement van Bram Bogart" in *Museumjournaal* serie 11 no. 3
- 1969 *Cat. tent. Bram Bogart - schilderijen en gouaches*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden
- 1977 *Cat. Bram Bogart*, Galerie Hennemann, Bonn

Kees Buurman

- 1967/68 R. Fuchs, "J.C.J. van der Heyden en Kees Buurman" in *Simiolus* 2
- 1968 *Cat. tent. Kees Buurman*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag
- 1971 *Cat. tent. Kees Buurman (en Jacques van der Heyden en Carel Visser)*, Van Abbemuseum, Eindhoven

Ad Dekkers

- 1967 A. Dekkers, "From copy to a-material" in *Integration*, Arnhem
- 1968 P. Struycken, *inleiding cat. tent. Ad Dekkers - reliëfs 1961-1968*, Groninger Museum voor Stad en Lande, Groningen
- 1968 P. Hefting, "Signalement van Ad Dekkers" in *Museumjournaal* serie 13 no. 1
- 1969 M. v.d. Boezem, "Vraaggesprek met Ad Dekkers" in *Museumjournaal* serie 14 no. 4
- 1972 R.H. Fuchs, *inleiding cat. tent. Ad Dekkers 1961-1971*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag

Pieter Engels

- 1970 *Cat. tent. Kontrasten*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag
- 1972 C. Blotkamp (en Simon Es), *inleiding cat. tent. Engels - the selfportrait of this century*, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1975 *Cat. tent. Engels - the selfportrait of this century*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (uitgebreide bibliografie)

Jan Henderikse (zie ook Nul)

- 1968 K. Schippers, *inleiding cat. tent. Jan Henderikse uses common cents*, Stedelijk Museum Amsterdam
K. Schippers, "Jan Henderikse" in *Museumjournaal* serie 13 no. 5
- 1975 B. van Garrel, "J. Henderikse - Afscheid van de hang- en staankunst" in *Hollands Diep*, 8 november

Jacques van der Heyden

- 1967 L. Tegenbosch, *inleiding cat. tent. J.C.J. van der Heyden*, Van Abbemuseum, Eindhoven
- 1967/68 R.H. Fuchs, "J.C.J. van der Heyden en Kees Buurman", in *Simiolus* 2
- 1977 J.L. Locher, C. Blok, *inleiding cat. tent. J.C.J. van der Heyden*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag

Rob van Koningsbruggen

- 1975 R. van Koningsbruggen, *Mededelingen nummer 10*, Centraal Museum Utrecht
Cat. tent. Fundamentele Schilderkunst, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1976 G. van Tuyl, interview met R. van Koningsbruggen in *cat. 7 Holländische Künstler*, Kunstmuseum Luzern
- 1979 C. Blotkamp, "Twee schilders Toon Verhoef en Rob van Koningsbruggen" in *Museumjournaal* serie 24 no. 2
 R. Dippel, *inleiding cat. tent. Rob van Koningsbruggen – schilderijen 1971/78*, Stedelijk Museum Amsterdam

Henk Peeters (zie ook Nul)

- 1961 H. Peeters, Armando, "De Nederlandse Informelen" in *Kroniek van Kunst en Cultuur XXI* (5-6), Amsterdam
- 1964 H. Peeters, "O = Nul, de nieuwe tendenzen" in *Museumjournaal* serie 9 no. 5/6
- 1971 Boezem – Henk Peeters in *Museumjournaal* serie 16 no. 2
- 1974 K. Schippers, *inleiding cat. tent. Henk Peeters*, Collection d'art, Amsterdam

Tomas Rajlich

- 1975 K. Broos, gesprek met Tomas Rajlich in *cat. tent. Tomas Rajlich*, Groninger Museum, Groningen
Cat. tent. Fundamentele Schilderkunst, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1978 L. Brozek-Dolezal, *inleiding cat. tent. Tomas Rajlich*, Centraal Museum Utrecht

Cornelius Rogge

- 1970 P. Engels en C. Rogge, *cat. tent. Cornelius Rogge*, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1976 R.W.D. Oxenaar, *inleiding cat. Tentenprojekt*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
- 1978 *Cat. tent. Cornelius Rogge (en Jan van Munster en David van de Kop)*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Cat. tent. Door beeldhouwers gemaakt, Stedelijk Museum Amsterdam

Jan Schoonhoven (zie ook Nul)

- 1965 J.J. Schoonhoven, "Zero" in *De Nieuwe Stijl*, deel I, Amsterdam
- 1968 J. Bernlef, K. Schippers, "Gesprek met J.J. Schoonhoven in *De Gids* jrg. 131 no. 2/3
- 1973 W.A.L. Beeren, *inleiding cat. tent. Schoonhoven*, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1974 J.J. Schoonhoven, *Mededelingen nummer 6*, Centraal Museum Utrecht

Peter Struycken

- 1975 *Cat. tent. P. Struycken*, samengesteld door de werkgroep P. Struycken, Kunsthistorisch Instituut Utrecht, Centraal Museum Utrecht, Van Abbemuseum Eindhoven, Museum Boymans-Van Beuningen Rotterdam (met uitgebreide bibliografie)
 P. Struycken, *Plons 1972/74*, verfindustrie Jac. Eyck, Heerlen

Shinkichi Tajiri

- 1966 T. van Velzen, "Signalement van Tajiri" in *Museumjournaal* serie 11 no. 6
- 1967 W. Brattinga-Kooy en M. de Vreede, *inleiding cat. tent. Tajiri, beelden 1960-1967*, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1969 *Cat. tent. Nederlandse Beeldhouwkunst '64/'69*, Centraal Museum Utrecht
- 1974 W. Stokvis, *Cobra*, Amsterdam

Toon Verhoef

- 1974 H. Sizoo in *cat. tent. Raakpunten I* (met C. Visser), Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden
- 1976 *Cat. tent. 11 schilders*, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1979 C. Blotkamp, "Twee schilders: Toon Verhoef en Rob van Koningsbruggen" in *Museumjournaal* serie 24 no. 2

Carel Visser

- 1972 *Cat. tent. Carel Visser – beelden 1969-1972*, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1973 C. Blotkamp, "De natuur voorstellen door middel van iets anders" in *Vrij Nederland*, 6 januari
- 1974 C. Visser, "In conversation with Jan Dibbets and R.H. Fuchs" in *Museumjournaal* september '74 (Engelse versie)
- 1976 C. Visser, *Mededelingen nummer 14*, Centraal Museum Utrecht
- 1978 A. Petersen in gesprek met C. Visser in *cat. tent. Carel Visser – papierbeelden*, Stedelijk Museum Amsterdam

André Volten

- 1966 *Cat. tent. André Volten*, Stedelijk Museum Amsterdam
- 1969 *Cat. tent. Nederlandse Beeldhouwkunst '64/'69*, Centraal Museum Utrecht
- 1976 A. van Graevenitz, *inleiding cat. tent. André Volten*, Boymans-Van Beuningen, Rotterdam

Jaap Wagemaker

- 1961 J.H.M. van der Marck, "Jaap Wagemaker en de informele kunst" in *Museumjournaal* serie 6 no 9/10
- 1962 C. Doelman, *De informele kunst van Jaap Wagemaker*, monografie in de serie Beeldende Kunst in Nederland, Amsterdam
- 1965 W.J. de Gruyter, "Materieschilders" in *Museumjournaal* serie 10 no. 2/3
- 1967 W.A.L. Beeren, *inleiding cat. tent. schilderijen, assemblages en plastieken van Jaap Wagemaker*, Stedelijk Museum Amsterdam
- z.j. D. Wagemaker-v.d. Meer, A.M. Hammacher, G. Busch, Ch. Spencer, *Jaap Wagemaker*, Amsterdam

ALFABETISCHE LIJST KUNSTENAARS

Armando	16-19, 54
Bakker, D.J.	44-45, 54
Bogart, B.	10-11, 54
Buurman, K.	30-31, 54
Dekkers, A.	26-27, 54
Engels, P.	42-43, 54
Henderikse, J.	22-23, 55
Heyden, J.v.der	28-29, 55
Koningsbruggen, R. van	46-49, 55
Peeters, H.	20-21, 55
Rajlich, T.	52-53, 55
Rogge, C.	40-41, 55
Schoonhoven, J.	14-15, 55
Struycken, P.	24-25, 56
Tajiri, S.	38-39, 56
Verhoef, T.	50-51, 56
Visser, C.	32-35, 56
Volten, A.	36-37, 56
Wagemaker, J.	12-13, 56

Colophon

Uitgave : Centraal Museum Utrecht
Tekst : Cato Cramer
Foto's : Ton Hulskamp, Utrecht
Basisontwerp : Anthon Beeke
Druk : Drukkerij Elinkwijk, Utrecht

juli 1979

