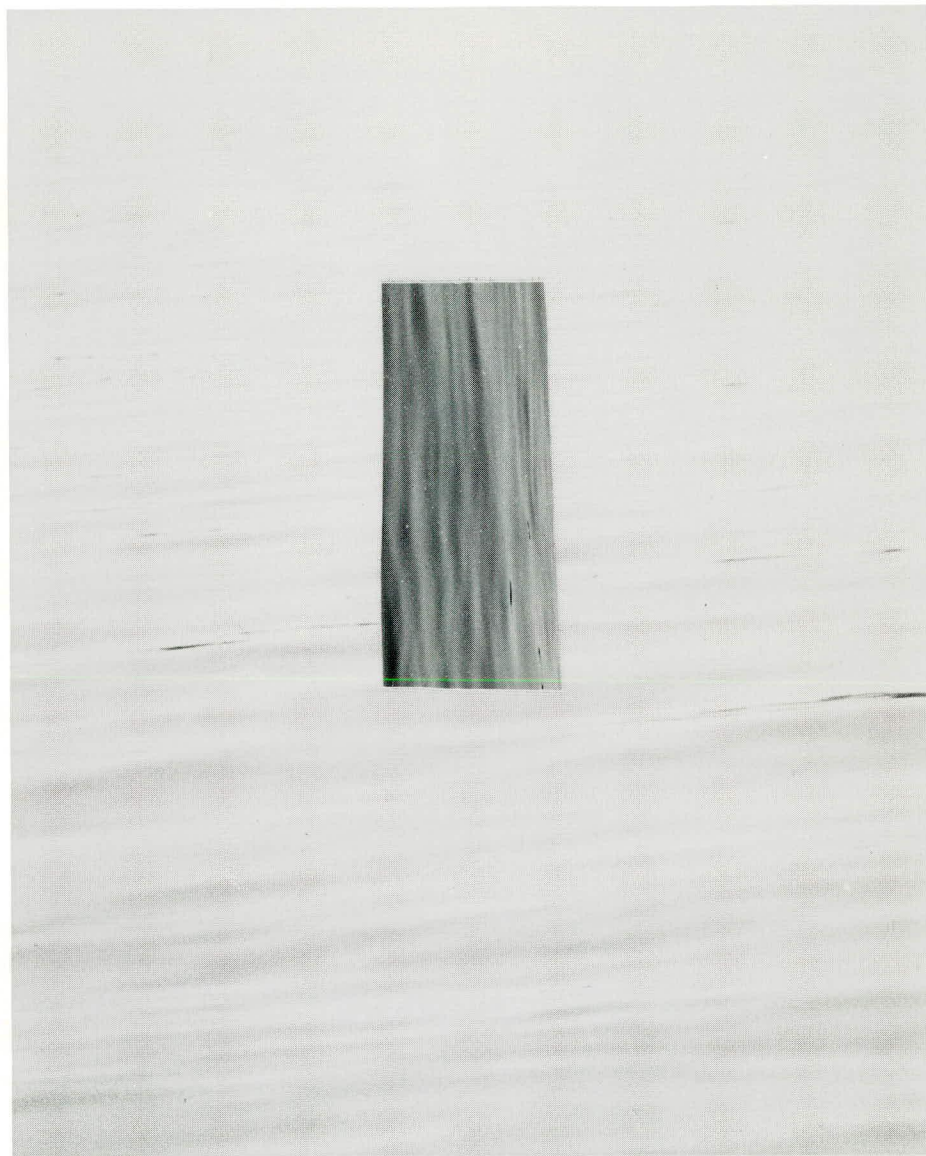


Paul van Dijk



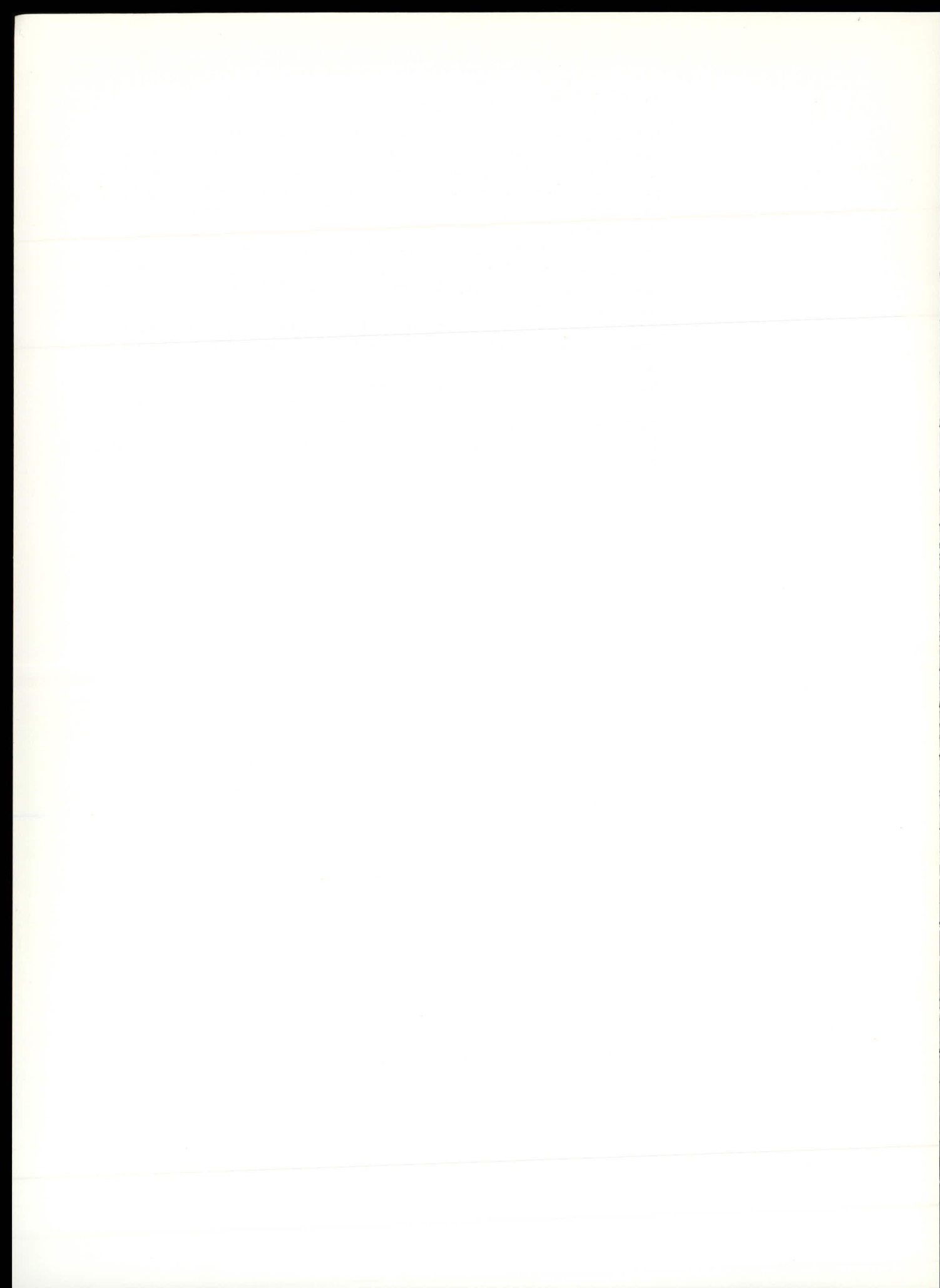
a f s t a n d

Centraal Museum Utrecht 14-9 t/m 27-10-1985



Paul van Dijk

Centraal Museum Utrecht 14-9 t/m 27-10-1985



Verantwoording

Het Centraal Museum volgt het werk van Paul van Dijk al een aantal jaren. In 1980 zijn drie drukken met contradrukken door het museum aangekocht. Ze waren vaker te zien in de wisselende opstellingen van de moderne kunst waarin ze door hun schriel effect opvielen. Geenszins makkelijk gaven ze zich prijs. De methodiek van Paul van Dijk is niet direct afleesbaar. Zijn beelden zijn allesbehalve overdadig.

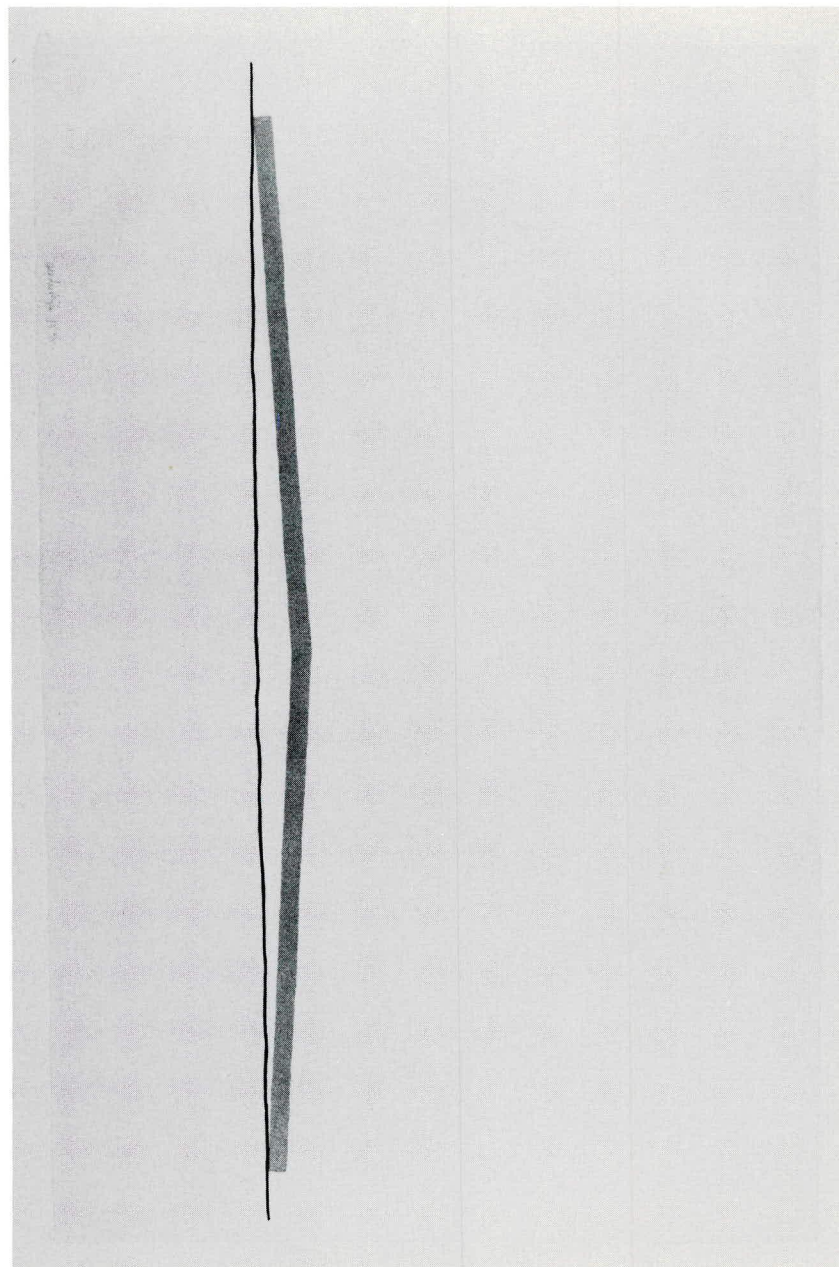
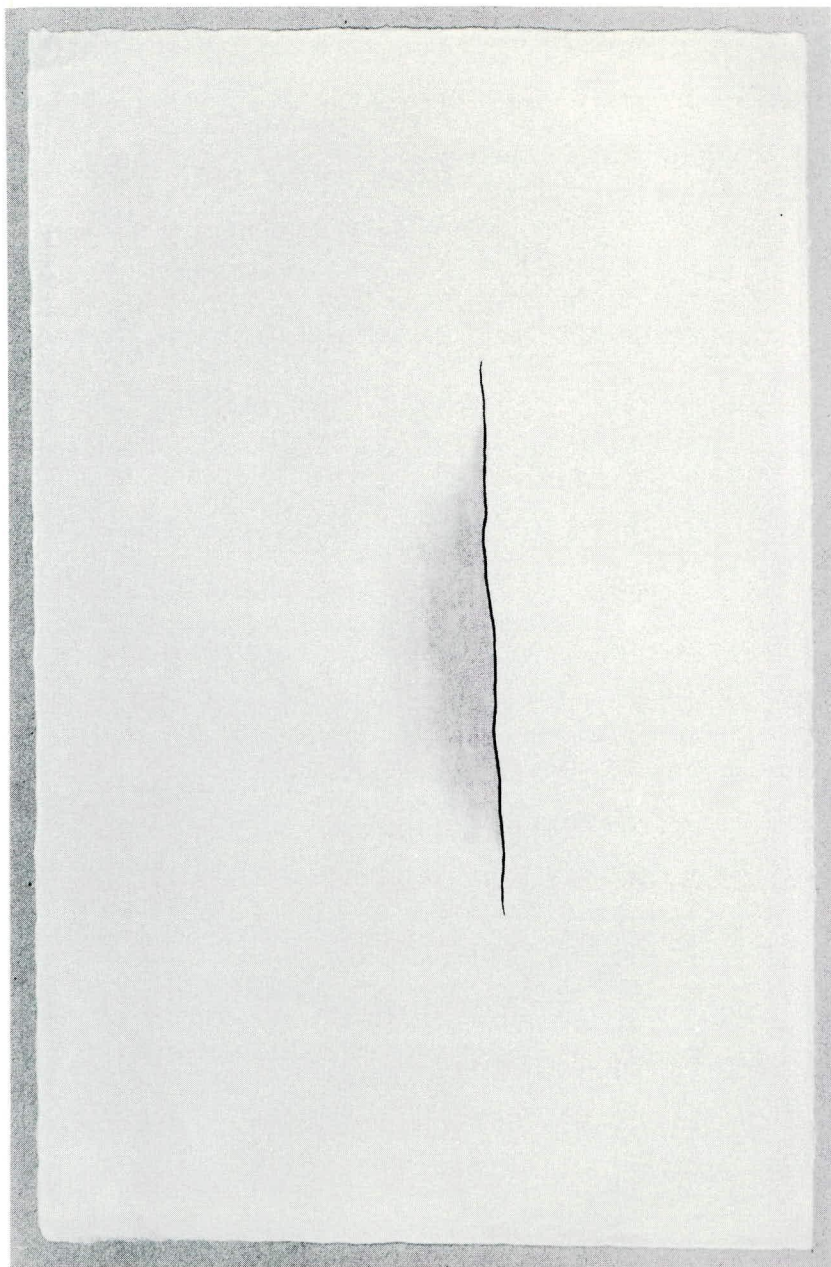
Het is een heel doordacht en tegelijk gevoelig werk. De kunstenaar is wars van koele afstandelijkheid, al mogen sommige van zijn objecten op het eerste ogenblik die indruk wekken. Zijn emoties gaan verscholen achter minimale uitdrukkingsmiddelen.

De huidige tentoonstelling is tot stand gekomen dankzij de schrijver van de catalogus Frans van Burkom. Hij heeft samen met Paul van Dijk ook de keuze voor dit overzicht gemaakt.

Een groot gedeelte van het getoonde werk komt uit het bezit van de kunstenaar. De rest werd door de Rijksdienst Beeldende Kunst, enkele musea en door particuliere verzamelaars in bruikleen afgestaan.

Ik dank allen die zich voor de realisatie van deze tentoonstelling hebben ingezet.

L. Brozek-Dolezal, conservatrice van het Centraal Museum



Vanaf het begin zijn de beelden waarmee Paul van Dijk werkte, karig geweest. In de vijftien jaar dat hij nu ongeveer als kunstenaar actief is heeft hij zich nooit een meester van het overdadig visuele detail getoond. Dat betekent echter niet dat ze zich in één oogopslag geven of makkelijk toegankelijk zijn. In al hun eenvoud zijn ze complex en stellen naarmate hij beter in staat is zijn bedoelingen en wensen te formuleren steeds meer eisen aan de toeschouwer. Over bedoelingen gaat kunst natuurlijk steeds en wensen zijn er in vele soorten en maten, ook binnen het werk van één kunstenaar. Een aantal daarvan komt in de loop van het verhaal vanzelf aan de orde, maar als er één bedoeling is die voortdurend aanwezig is geweest, dan is het wel die van het overbruggen van de eeuwige kloof tussen gevoel en weerstand. Zijn werk is voortdurend ontstaan vanuit het besef dat in de beeldende kunst alleen met denken aan gevoelens een zódanige vorm gegeven kan worden dat ze ook werkelijk overdraagbaar zijn. Hoezeer je als toeschouwer soms ook gedwongen wordt mee te kijken/denken: het middel is niet het doel. Waar het hem steeds om gaat is het middel zo goed mogelijk voor zijn kar vol emotionele bedoelingen te spannen. Wanneer dat niet lukt — en soms lukt dat duidelijk niet — dan verandert hij van methode. Daaraan is niets vreemds of onbegrijpelijks, want wie zou dat niet doen.

Hoewel de tentoonstelling geen totaal overzicht geeft, omdat alleen werk van de afgelopen 8 jaar geëxposeerd wordt, wil ik er hier toch ook het eerste werk bij betrekken. Niet alleen omdat het eerdere het latere duidelijk maakt, maar ook omdat het latere het eerdere in een ander licht kan zetten. Alle oordelen zijn per slot relatief, hoewel niemand zich dat graag realiseert.

Kleurhoutdruk op rijstpapier, opl. 8 exx., 62 x 93 cm., 1973

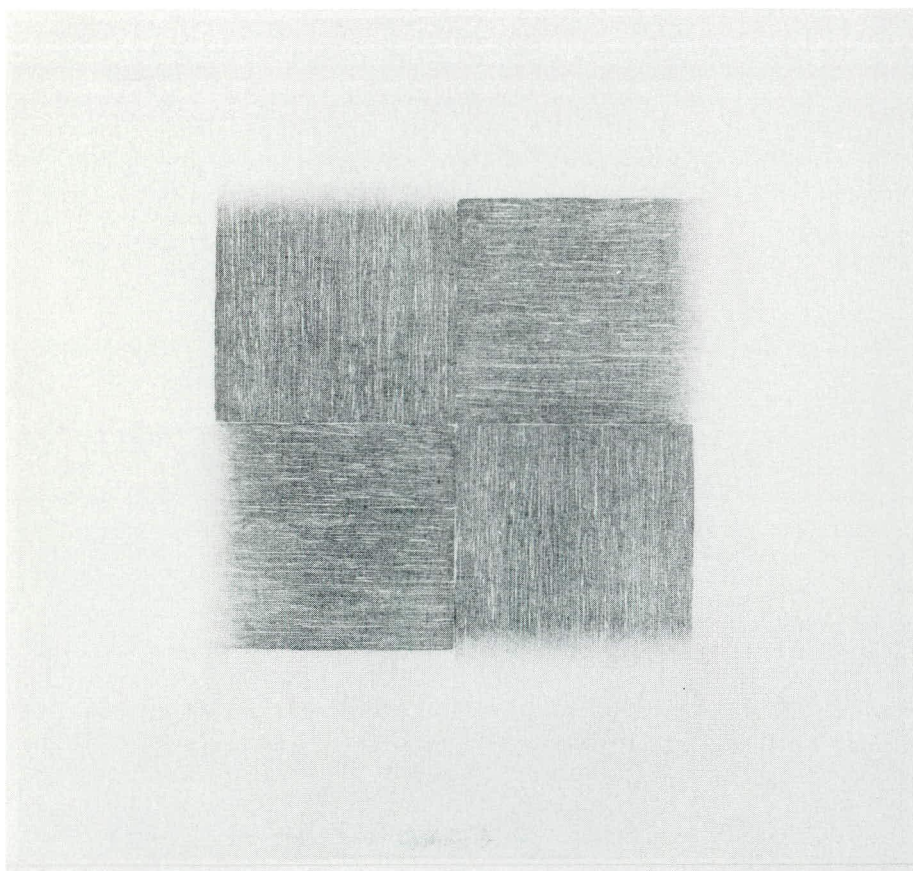
Paul van Dijk begon al tijdens zijn academiejaren, hij volgde tussen 1965 en 1970 de schilder- en grafiekopleiding aan de Koninklijke Academie van Den Bosch, kleurhoutdrukken te maken. Zijn werkwijze was daarbij heel overwogen en het resultaat was dat evenzeer. Op basis van piepkleine potloodschetsen zaagde hij malletjes van berkentriplex waarvan de nerf, die fijn en regelmatig is, werd weggeschuurd. De triplexvormpjes werden dan steeds ieder afzonderlijk op vellen rijstpapier afgedrukt door met een lepel over de achterkant van het papier te wrijven. Geconstrueerde beelden dus in een techniek die veel meer aan litho, vlakdruk, doet denken dan aan houtsnede, hoogdruk, maar die misschien het best omschreven kan worden als een gecontroleerde monotype. Elke vorm eiste een eigen drukgang. De kleurige vlakheid van de afgewreven inktvorm werd zoveel mogelijk in overeenstemming gebracht met de vlakheid van het papier. Desondanks werkten de beelden ruimtelijk, door kleurverloop of transparantie van de gebruikte inkten maar ook door de manier waarop de horizontale en verticale vormen (driehoeken, lijnen, etc.) nu eenmaal binnen de begrenzingen van een rechthoekig vel papier gelezen worden. Tegelijk werkten ze vaak ook weer materieel omdat hij gebruik maakte van de textuurverschillen tussen papier en inkt. Een associatie met een lyrisch soort landschappelijkheid (dat werd er vaak ingezien) werd niet opzettelijk nagestreefd, ook niet in de titels, want er waren geen titels. Naar Van Dijks idee waren de beelden geen landschappen, ze werkten hoogstens zo door de altijd weer optredende gestaltwaarneming of de associaties die aan kleuren gebonden zijn. Het vlak werd ruimte door het paradoxaal genoeg juist zo veel mogelijk als vlak te behandelen en in de beelden gebruik te maken van soms zeer expliciete figuur-grond relaties (beeld en tegenbeeld). In deze grafiek treden al vormen en compositieschema's op — driehoeken, delingen, spiegelingen, lijnvormen — die de basis lijken te zijn voor een langdurig gehanteerd visueel vocabulair, want ze zijn tot op de dag van vandaag nog in zijn werk terug te vinden en zullen ook steeds duidelijker verbonden worden aan bepaalde uitgangspunten en thema's.

Kleurhoutdruk op rijstpapier (no. 78), opl. 10 exx., 62 x 93 cm., 1974

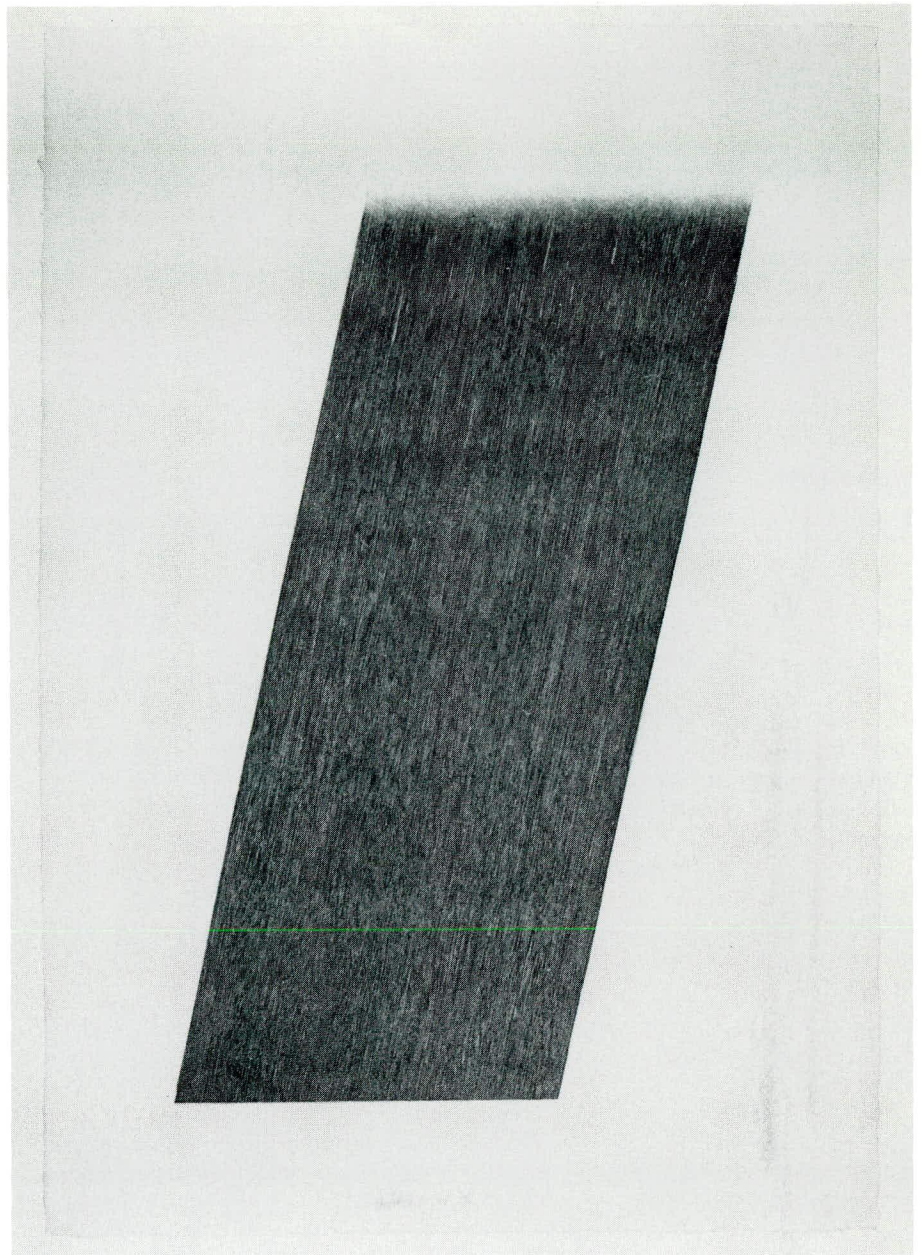
In zijn bedoelingen en uitwerking laat het werk uit deze jaren (1970-73) zich het beste plaatsen binnen een lyrische concrete kunst, en dan nog een die zich

voornamelijk richt op het oog. Het is een kunst die er is om zich zelfs wille, maar niet bedoeld is als een verslag van een bepaald systematisch procédé, het resultaat van een "materiaal onderzoek" of een andersoortig concept. Op de ooitgestelde vraag wat een werkstuk voor hem bevredigend maakte moet hij geantwoord hebben "als blijkt dat het er over gaat". Juist in deze periode van inzichtelijkheid en sociale controle in de kunst — of preciezer in de *Nederlandse* kunst, waar, als in een kleine culturele revolutie, pure visualiteit gekruist werd met maatschappelijke relevantie tot er uiteindelijk een zo hel verlicht oord van rationalisering ontstond was dat alles zijn reliëf of nuance verloor — werd een dergelijk antwoord direct tot een standpunt. Een standpunt dat te introvert was, te persoonlijk en dus niet geldig of prijzenswaardig. Er werd immers om redenen gevraagd en daarom was geen reden.

Begin 1974 laat hij zijn kleurige vormen los. De aanleiding daartoe zou een vraag zijn geweest van een Gronings collega, waarom hij in een bepaalde houtdruk de kleur oranje had gebruikt. Omdat hij ook daar weer geen steekhoudende reden voor kon geven, moest hij wel besluiten, toch al niet erg zeker van zijn zaak, dat het niet deugde wat hij deed. (Dat goede kunstenaars altijd heel zeker zijn van hun zaak is een verhaal dat meer slachtoffers eist dan nodig is.) Zijn werk was blijkbaar niet duidelijk genoeg, het was daarbij kennelijk te kleurig, mooi mocht niet, en hij had geen zin om het verder nog uit te leggen of te verdedigen. Op zoek dus naar een methode van werken waarbij dit soort vragen niet meer gesteld zou worden, omdat ze overbodig zou zijn. Een verdere verenging van uitgangspunt werd gevonden in de tot dan toe veronachtzaamde eigenschap van het triplex waarmee hij werkte: de nerf ervan. De manier waarop hij die nu gebruikte, bracht hem direct in de buurt van de systematische gecontroleerdheid en de nadruk op materiaal en procédé die in



Triplexdruk op rijstpapier, opl. 8
exx., 46 x 46 cm, 1975



Triplexdruk op rijstpapier (no. 106),
opl. 10 exx., 93 x 62 cm., 1975

de Nederlandse concrete kunst, uiteindelijk "fundamenteel" genoemd zou worden. Hij koos een ander soort triplex met een duidelijker nerf. Dit werd niet meer geschuurd en dunner geïnt dan voorheen, zodat de nerf als witte streepjes zichtbaar bleef. Daarmee kon een heel vlak van een textuur, een oppervlaktestructuur, voorzien worden. Hij besloot naar eigen zeggen grijs te gaan gebruiken omdat daarop de witte nerf het beste uitkomt. Gezien het voorafgaande is dat wellicht niet de hele waarheid.

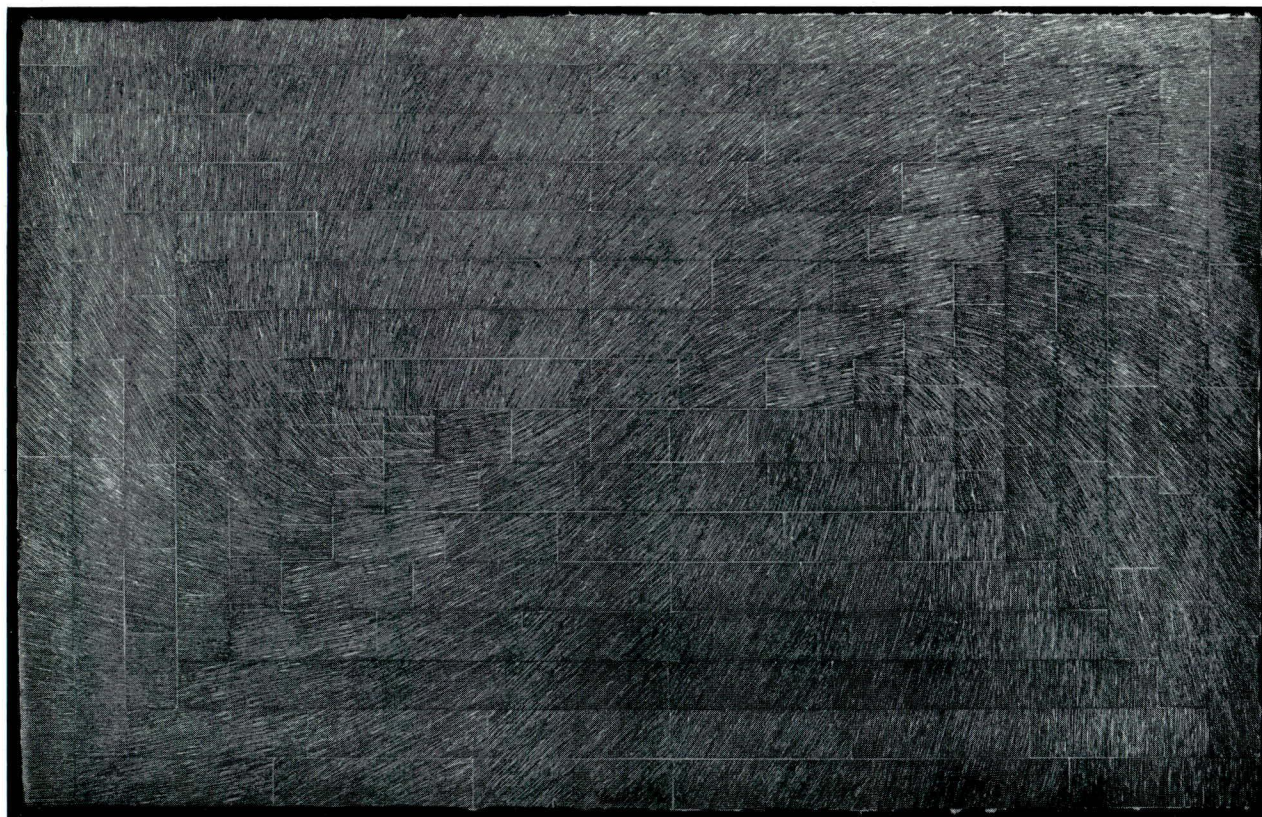
Er ontstond als eerste een serie houtdrukken waarin steeds twee triplex delen schuin over elkaar heen werden gedrukt, in een donkergrijze inkt met een lichtere eroverheen zodat de nerf aan de ene rand een verdichting en andere rand een vervloeiing van toon veroorzaakte (1974/75).

Iets later ontstond er een serie waarbij het grote triplex vlak gefragmenteerd werd en er ook maar éénmaal werd gedrukt. Door het triplex in heel kleine stukjes te zagen, waarbij de nerf eerst steeds in een bepaalde richting was gelegd kon er uiteindelijk een beweging in het vlak worden gesuggereerd. In de

dubbeldrukken met de verdichte en vervloeiende beeldranden was nog duidelijk sprake van ruimte. De vorm leek op te lossen of te verdampen, waarmee aan sommige werken van Malewitsch gerefereerd lijkt te worden, waar sprake is van het hetzelfde oplossen in een oneindigheid. In de latere, gefragmenteerde triplexdrukken was daar steeds minder sprake van. De vorm viel meer en meer samen met het oppervlak van het papier, resulterend in een soort huid, pels of vloer; vaak lijken de prenten zelfs op frottages van een parketvloer. Daarmee werd dan uiteindelijk een concreetheid van beeld bereikt die op dat moment zo treffend omschreven werd met de tautologie "het is wat het is", een formalisme waarvan pas later werd gemerkt dat hij vrijwel parallel liep met het l'art-pour-l'art-adagium van Oscar Wilde "Alle oppervlakte is waarheid". Van Dijk gaf aan de visuele textuur van het materiaal waarmee gedrukt werd op het papier — de nerf — en de afleesbare systematiek waarmee het vlak werd ingevuld — de compositie — zodanige aandacht, dat het papier zelf eronder verdwenen leek. Alle onderliggende emotie scheen overdekt en vervangen door het beredeneerde en zintuigelijk waarneembare. De associatieve en emotionele waarde van de kleur was immers ook al geëlimineerd.

Het is overigens de vraag of dat laatste helemaal lukte — zo het ooit lukken kàn. Grijs werd weliswaar — in navolging van De Stijl — betiteld als niet-kleur, maar deze niet-kleur is wel die van het orgaan waaraan op dat ogenblik in de kunst zo ongeveer de allerhoogste prioriteit gegeven werd: de hersens. "Rationaliteit" was — en is — grijs. Verwijzingen waren er dus wel, maar uitsluitend in zichzelf opgesloten, zodat ook de bewegingen van de nerf in het vlak opgesloten waren. Als "denken een zintuig" is, zoals Van Dijk dat ook nu nog bijvoorkeur formuleert — waarmee hij in ieder geval in één betekenis zeer dicht bij Wilde's dictum in de buurt kwam — dan was deze grafiek daarvoor een goedgeslaagde visuele metafoor. Op allerlei manieren was er "denken" in deze grafiek aanwezig en door het accent op het oppervlak kreeg dit denken inderdaad een grote mate van "waarheid". In de laatste triplexdrukken uit 1975, leek

Triplexdruk op rijstpapier (no. 107),
opl. 10 exx., 93 x 62 cm., 1975



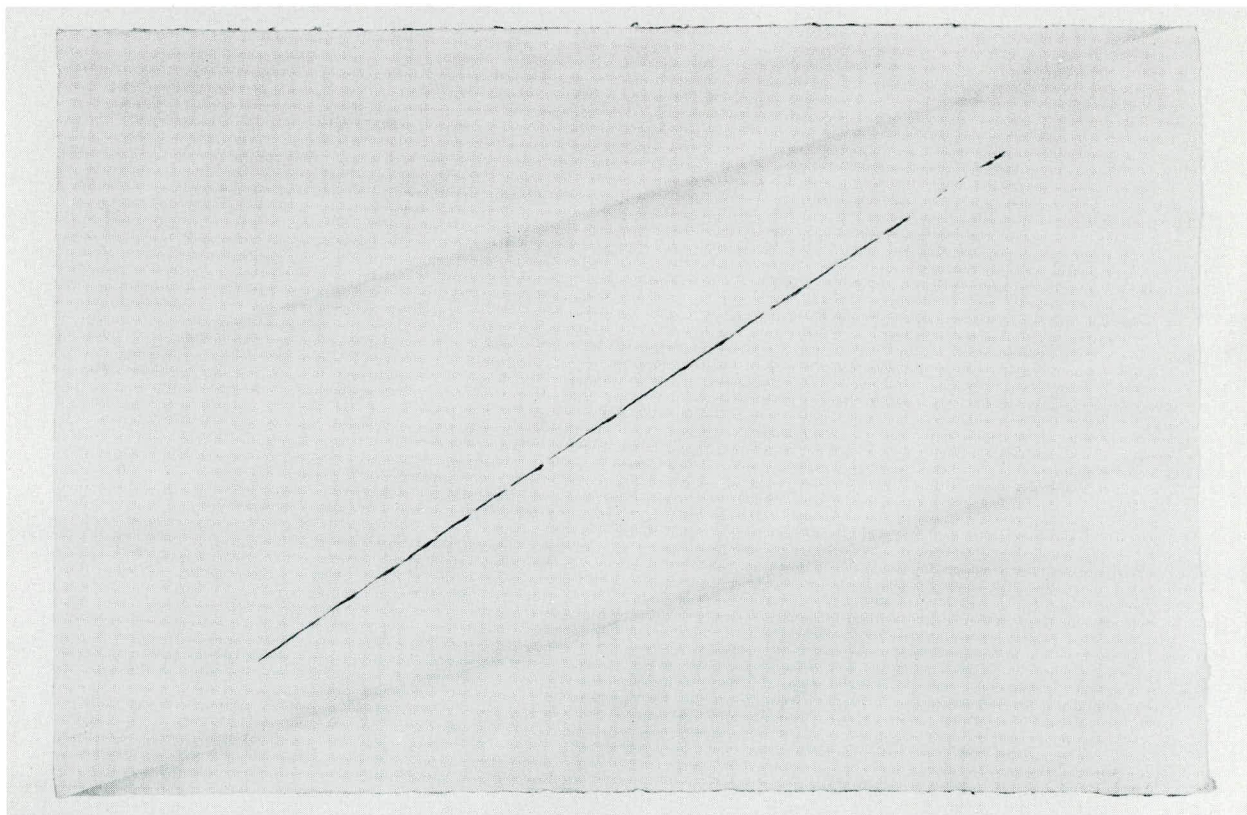
er zelfs een waterhoofd aan gedachten ontstaan te zijn. Het blad werd zódanig volgezet tot aan de allereerste randen toe en het aantal verschillende triplex-deeltjes was zó opgelopen dat verstikking niet veraf meer leek. Die emotionele dreiging was er dan ook, maar kon — uiteraard — alleen in rationele termen verwoord worden.

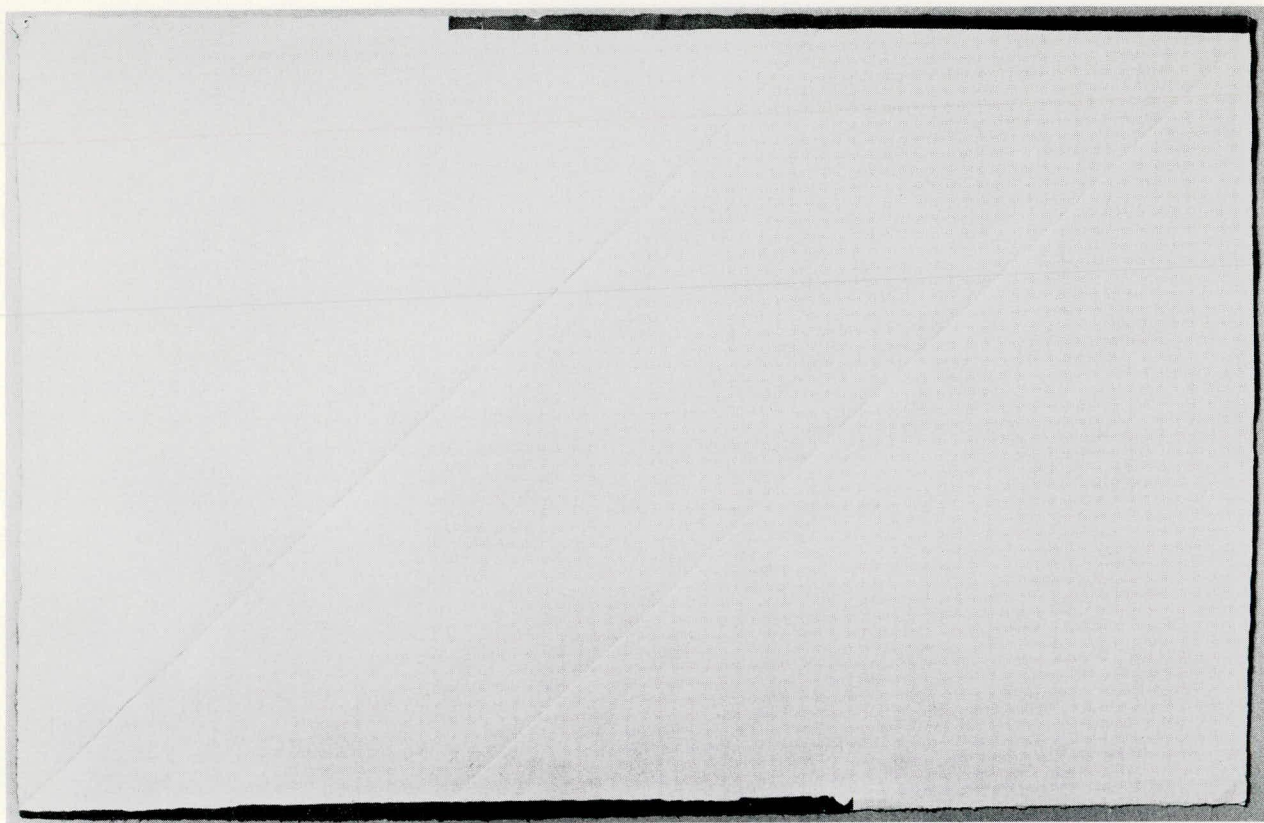
Naar Van Dijks idee speelde het papier als materiaal nu een veel te geringe rol, gedegradeerd als het was tot uitsluitend drager van de vorm. "Het onderliggende" lag inderdaad veel te veel onder. Daar kwam nog bij dat het werk in al zijn rationele en overwogen kwaliteiten alwéér niet werd herkend. De meeste mensen dachten bij het zien ervan dat het ontstaan was door het tekenen van witte lijntjes op een grijs vlak — à la Schoonhoven, maar dan omgekeerd. Dat maakte de werkelijk uitzinnige hoeveelheid werk en geconcentreerd gepriegel, nodig om tot een resultaat als in de laatste drukken te komen, op zijn minst teleurstellend. De beklemmende malaise van het oppervlak: een van de laatste prenten uit de serie toont in zijn bewegende nervatuur — onbewust? — het meetkundig symbool voor congruentie: de twee gegevens papier en beeld zitten feilloos, maar ook muurvast op elkaar.

Wanneer het denken, het mentale proces, onder druk staat of gezet wordt, dan lijkt het zichzelf te gaan reflecteren en over reflectie ging het werk dat de jaren daarna ontstond in toenemende mate. Er ontstonden verdubbelingen, verwisselingen en afsplitsingen in, waardoor het hermetisch gesloten oppervlak in stukken werd gebroken en losraakte van het papier en er een vrijere relatie tussen papier en beeld kon ontstaan. In de jaren 1976-77 ontstond er gedurende enige tijd een dubbele ontwikkeling waarbinnen hij methoden kon uitproberen om het papier en de ruimte onder zijn controle te brengen en daarmee zijn eigen emotionele overwegingen beter te kunnen laten gelden.

In eerste instantie probeerde hij te werken vanuit opnieuw een extreem 2-dimensionale, rationele beperking. Het vel papier werd herformuleerd als een

De lange zijden ontmoeten elkaar op diagonaal, vouwdruk op rijstpapier (no. 125), opl. 6 exx., 63 x 92,5 cm., 1977



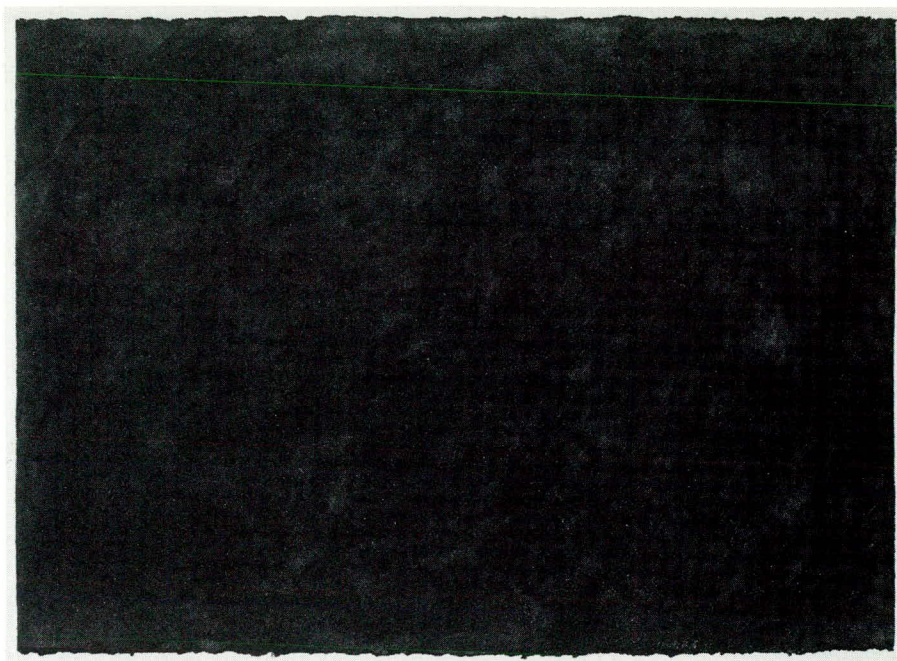


beëindigd oppervlak — een vlak met een omtrek. Er werd nu echter niet meer geredeneerd vanuit het midden van dat vlak naar de randen toe zoals daarvoor steeds gebeurde en zoals dat de gebruikelijke manier is, maar omgekeerd, vanuit de omtrek naar binnen. Het vlak werd een terra incognita dat vanuit zijn contouren geëxploreerd werd. De randen van het papier werden op elkaar gelegd, maar niet helemaal pas en sluitend, door het papier te vouwen. De elkaar niet helemaal overlappende silhouetten van het blad werden geïnk — nog steeds met grijs — met behulp van de triplexstrips die nu weer vlakgeschuurd werden. Werd het papier weer teruggevouwen, dan droeg — zoals te begrijpen — zowel de voor- als de achterkant van het vel inkt en daarmee had het oppervlak niet alleen meer een bovenkant maar ook een onderkant gekregen. De prille objectachtigheid die daarmee ontstond werd nog geaccentueerd, door de vouwlijnen duidelijk zichtbaar te laten. De uitgevouwen druk kon daarmee voorstelbaar teruggebracht worden tot zijn voorafgaande, ingevouwen fase, waarin het nu gesplitste en gedeeltelijk onzichtbare inktbeeld een samenhangende eenheid was geweest. Het ontstaansproces was helder en reconstrueerbaar. Over reconstructie ging dit werk dan ook, niet alleen als reconstructie van een handwerkelijk proces zoals het destijds uitsluitend geïnterpreteerd werd, maar ook in de zin van "restauratie": "terug naar een oorspronkelijke eenheid". Een wens tot heling met andere woorden.

Het wonderlijke is dat die wens alleen visueel geformuleerd kon worden, door haar te presenteren als het tegendeel: scheiding en beeld-splitsing. De hang naar het één resulteerde uiteindelijk in het kiezen of in ieder geval laten bestaan van het ander, want deze heling tot oorspronkelijke eenheid is — omdat ze regressief is — uiterst ambivalent: zowel verzoenend als bedreigend. Dichtgevouwen gepresenteerd, "heel gemaakt", zou het werk immers wéér muurvast zitten, opnieuw een verzegeld oppervlak en een verzegelde ruimte zijn, een even benarde positie als die hij zojuist verlaten had. De wens tot reconstructie impliceerde derhalve dat het bij een wens moest blijven, want alleen dáárdor

De korte zijden overgebracht naar ieder een lange, vouwdruk op rijstpapier, 62 x 93 cm. 1977

Verwisseling van hoeken, aquarel op papier, versneden, 56 x 76 cm., 1977

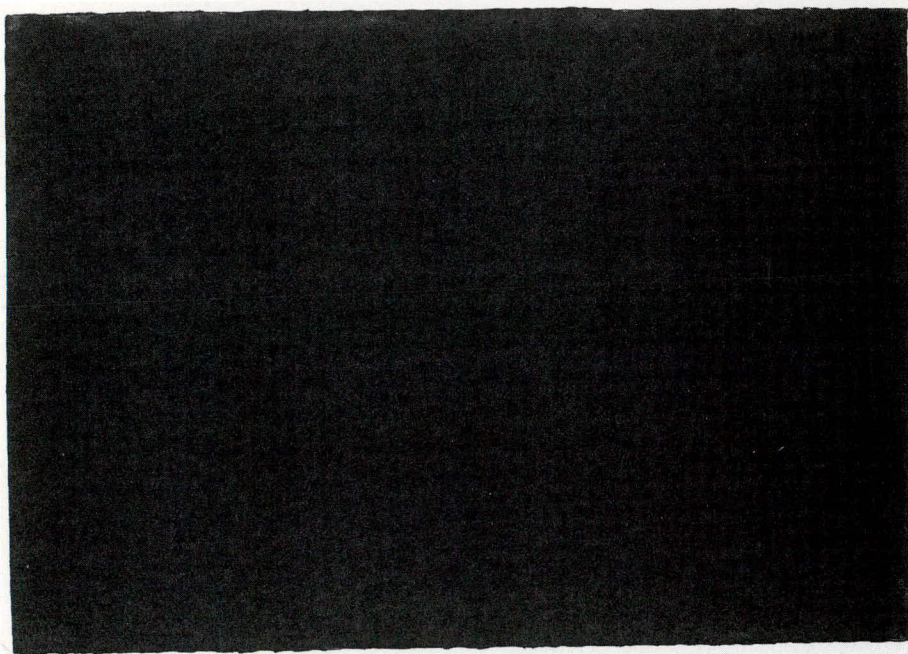


werd ontplooiing mogelijk. Juist dat aspect laat dit werk dan ook letterlijk zien. In essentie behoren deze werken tot de eerste "verlangensbeelden" waarvan er nog vele volgen zullen.

Het was echter nog maar het begin van een ontplooiing, het beeld ervoor was te instabiel omdat het zijn eigen terugval nog teveel in zich droeg. Steeds blijkt het echter nodig te zijn om werkelijk terug te keren naar een eerdere fase, om er op die manier voorgoed mee af te kunnen rekenen. Het vouwen en ontvouwen was niet voldoende, het impliceerde op een oncontroleerbare manier nog teveel de voorbije staat van beklemming. De ruimte was niet geheel gewonnen: er kon alleen maar vanuit de randen mee gewerkt worden en de rol van het papier voor het beeld had nog te weinig dimensie.

In de aquarellen die in samenhang gemaakt worden met de vouwdrukken (1977-78) — de tweede helft van de dubbelontwikkeling — werd op een resolutere en definitievere manier op de bedreigende wens tot eenheid, heling en reconstructie ingegaan, en het bleek letterlijk een stap in duisternis gezet. De aquarellen zijn merendeels totaal zwart en ze zijn alleen daarom al interessant omdat ze in hun bijna anonieme somberheid de fase van de fundamentele concrete kunst in het werk van Van Dijk eigenlijk weer uitluiden — de reden om deze tentoonstelling ermee te laten beginnen.

In een interview met Gijs van Tuyl, dat gehouden werd bij gelegenheid van een tentoonstelling in het Institut Néerlandais in Parijs in 1977, gaf Van Dijk aan dat hij had gewacht op een gelegenheid om de aquarelleertechniek toe te passen die hij aantrekkelijk vond, maar waarvoor hij nooit een eerdere aanleiding had gezien. Nu was die aanleiding er wel. Onder dekking van de matzwarte, rugelwolke duisternis die hij door middel van talloze lagen aquarelverf over het hele vlak van het papier legde, kon hij aan het oppervlak een dimensie toevoegen die het werkelijk tot ruimte maakte. Hij versneed het geaquarelleerde papier — en daarmee dus ook het gedragen zwarte beeld — tot een aantal uitwisselbare fragmenten: hoeken, kwarten, helften, randen. Die gefragmenteerde delen verwisselden daarop ook werkelijk van plaats en gedroegen zich derhalve meer dan ooit als een soort losgemaakte ruimtelijke objecten met een eigen vorm, met massa en volume. Althans: dat gedrag mochten ze maar even vertonen voor het oog van de buitenwereld. Een opmerking tegen Van Tuyl maakte duidelijk dat hij juist voor het wolkige zwart gekozen had om de snijlijnen zoveel

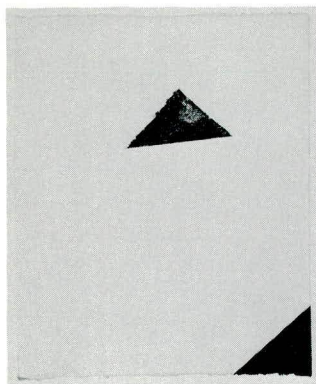


Het gedraaide midden II, aquarel op papier, versneden, 56 x 76 cm., 1977

mogelijk te camoufleren. Hij wilde namelijk niet dat ze grafisch zouden gaan werken om op die manier te voorkomen dat de suggestie zou worden gewekt dat ze om esthetische redenen binnen het vlak waren geplaatst. Het ging om de verwisseling. "Ik heb ze (die plekken) gekozen vanuit hun functie voor het oppervlak en de ruimte — en het zijn ook steeds delen die ik wilde verwisselen" De verwisselingen moesten half geheim blijven en alleen bij goed kijken zichtbaar. Het oppervlak was opengescheurd geweest en had zich, definitief veranderd tot ruimte, weer gesloten. Het gedragen beeld was gesplitst, net als in de vouwdrukken, maar nu als vlakken en niet meer als illusoire contouren, als lijnen. Daarna waren de splitsingen echter in hetzelfde ruimtelijke vlak geheel en tot een nieuwe eenheid gereconstrueerd. Nu dan tot eenheid zonder angst voor terugval.

Na deze manoeuvres in het pikkedonker, die in de context van het werk toch werkelijk als een emotionele tour-de-force beschouwd moeten worden was de rol van het papier in harmonie gebracht met het resulterende beeld — de onderliggende ruimte was van hem geworden met andere woorden. Hij kon er in binnentreden, en dat gebeurde dan ook.

Na de opgetreden fragmentatie, verwisseling en uiteindelijke heling trad nu een volgende fase van het reflexieve proces in werking: vermenigvuldiging door deling of weerspiegeling. Dat gebeurde door middel van een vorm van grafiek, die weliswaar nog wortels had in zijn eerder grafische praktijk — het mono-typeachtige drukken met triplex mallen — maar die nu een geheel eigen uitwerking kreeg, een die zoveel mogelijkheden in zich droeg, dat hij tot op heden nog gehanteerd wordt: de techniek van druk en tegendruk (contradruk) binnen hetzelfde vel papier dat nu bijna uitsluitend in een standaard formaat (62 x 93 cm) gebruikt zou gaan worden. (Alleen de omschrijving van de techniek: "druk en tegendruk" geeft al aan dat het om een harmonieus proces moet gaan) Een zijde, of een hoek van het vel papier werd ingeïnkst waarna die ingeïnkste plek gebruikt werd om verder mee te drukken door het papier alleen nog te buigen: van vouwlijnen is geen spoor meer. Uitgesprokener dan ooit voordien werd het papier nu behandeld als iets met een reflectie op zichzelf: het werd gebruikt om zichzelf mee te bedrukken. De inktbeelden die zo binnen het vlak ontstonden zijn opgebouwd uit weerspiegelingen, geleidelijk vager

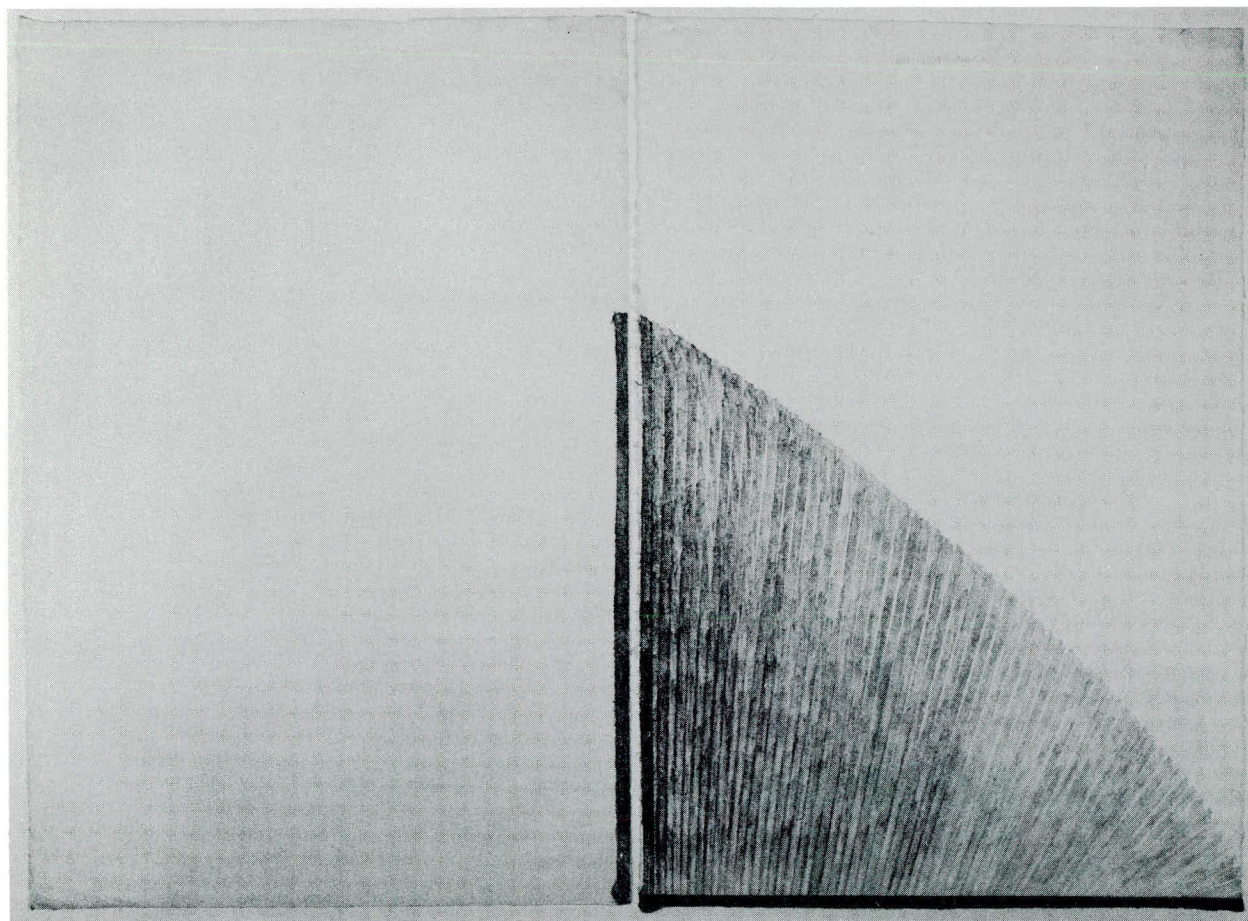


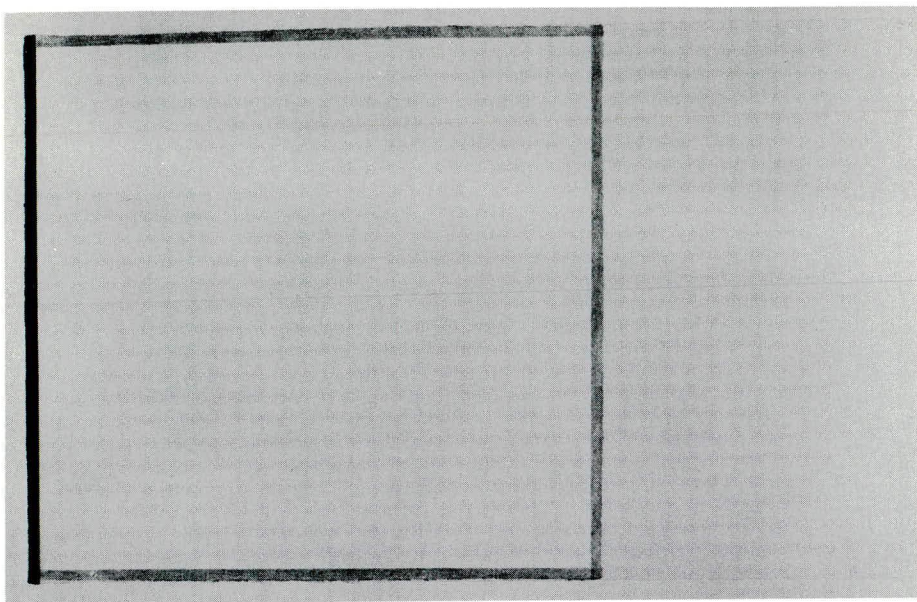
Verplaatsing van een hoek, contradruk op rijstpapier (no. 131), opl. 4 exx., 67 x 52 cm., 1977

Un Miracle!, contradruk op rijstpapier, tweedelig, 93 x 127 cm. (totaal), 1983

wordende delingen. Zoals hij zelf aangaf: "het ging erom dat een hoek of zijde op twee of meer plaatsen tegelijkertijd was". Bij deze techniek gebruikte hij zwart en geen grijs meer omdat bij zwart de intensiteit van de toon veel duidelijker afneemt dan bij grijs — het moest zichtbaar zijn wat hij deed. Je zou kunnen zeggen, dat daarmee de hoogstmogelijke vorm van reflectie die de mens kent, de creatieve en zelfgenererende, bereikt was en dat die in het werk zelf direct gestalte kreeg. Het innerlijk kon zichzelf waarnemen en zijn waarneming sturen en gebruiken om nieuwe waarnemingen mee op te roepen.

Door de uiterste reductie aan middelen, het vaste formaat rijstpapier, de minimale technische en materiële handelingen was het uiteindelijke beeld nu zo geconcentreerd dat het op allerlei manieren geladen kan worden met associaties en betekenissen, die nu ook benoemd konden gaan worden. Aanvankelijk droegen de prenten immers nog titels die alleen het formele en procesmatige van de grafiek belichtten en bleven zijn eigen emotionele bedoelingen op de achtergrond (b.v. *Het maken van een vierkant met een zijde*). Maar snel werd het duidelijk dat hij het beeldvlak vulde met constructies van inktbeelden die afsplitsingen en weerspiegelingen van hemzelf waren: "hij kon eindelijke op meer dan een plek tegelijk aanwezig zijn". Een serie hoekverplaatsingen uit 1978 kreeg titels mee als *Le Baiser*, *Op zichzelf staan* of *De Verheffing*. De ruimte van het vlak kon krimpen of uitdijen. Later zouden de verplaatste plekken ook van kleur kunnen veranderen: *The wish to be red*, of de vijfdelige regenboog (z.t.). Een voorbeeld van zo'n ruimteverkleining (en concentratie) is de al aangehaalde contradruk *Het maken van een vierkant met een zijde* die in zijn relatie tussen beeld en papier een hoge graad van visuele perfectie vertoont. De uitdijning van ruimte kon gerepresenteerd worden door de ingeïnte





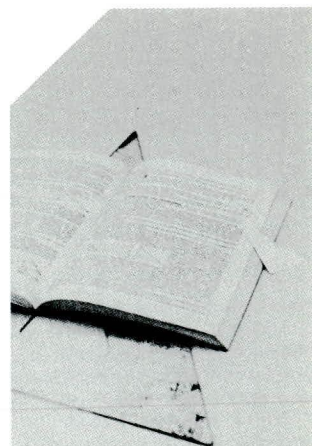
Het maken van een vierkant met een zijde, contradruk op rijstpapier, opl. 5 exx. 62 x 93 cm., 1978

plek op een ander vel af te wrijven. (*De Verheffing* b.v.) Bij gelegenheid van een tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum in juni 1978 maakt hij een installatie (*Het Verlangen*) waarin voor het eerst de begrenzingen van het papier doorbroken werden en de uitdijende ruimte als werkelijk en concreet werd behandeld. De verplaatste plek, een afgewreven hoekje, zwierf ver buiten het vlak van het papier ergens op een muur.

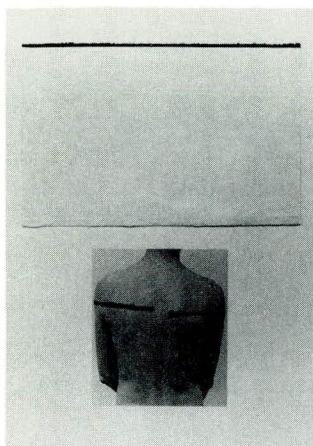
Een dergelijke installatie, in principe niets anders dan een weerslag van een kortstondige performance, is tijdelijk en werd destijds door het Haags Gemeentemuseum aangekocht als een druk plus situatietekening. Om dit soort situaties adequater tegemoet te treden en zijn performances beter te kunnen vastleggen begon hij meer aandacht aan de fotografie te besteden. Daarmee doet de figuratie zijn intree in het werk. Na eerst een naam gekregen te hebben konden zijn emoties nu menselijke trekken krijgen. Aanvankelijk waren het nog losse hoekjes die overal rond zwierven, die konden verdwalen en teloor gaan (zoals in de vroege serie *studies voor een ontheemde hoek* van eind 1977, die als nachtvlinders tegen zijn atelier raam fladderden, of voor dood op straat lagen, maar later konden ze als een filmster hervonden worden op het witte doek of als een kus van een onbekende geliefde op zijn eigen wang — dat daarmee een van de eerste werken werd waarin hij zelf optrad (*Le Baiser*).

Omdat de hoek, en kort daarop ook de zijde of het hele vel papier bij deze optredens betrokken werden, in losse foto's, maar ook in combinatie met een contradruk, was het aantal variaties op deze thema's bijna onuitputtelijk. Van een pathetische rondgang door een blinde ruimte, waarbij het gedrag van het papier het zijne spiegelde (en/of omgekeerd) in *Pathos* (1979) en het lijden (de tranen) uiteindelijk de oorzaak blijkt van het feit dat een kunstenaar überhaupt iets op papier zet, tot de beschermende schaduw van het boven een stoel zwevend blad (1979). Staande voor een raam en zacht neuriënd omarmt hij in een vriendschappelijk gebaar het vel papier, (*Humming*, 1980, met geluidscassette) — en naast de muzische omhelzing door een aan de bovenzijde ingeïnt blad waarvan zijn rug de sporen nog draagt (z.t. 1980) zijn er ook verbeeldingen van frustratie en opstandigheid zoals in *Echo* (1981): "het met de kop tegen de muur aanlopen is juist de waarde ervan".

In terugblik laten zich steeds duidelijker twee met elkaar samenhangende thema's onderscheiden: zoeken, verdwalen, wachten, verlangen en daartegenover: vinden of hervonden worden, ontvangen, voldoening krijgen. Die thema's

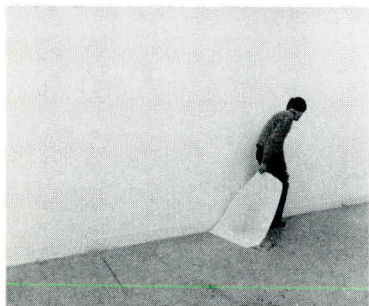
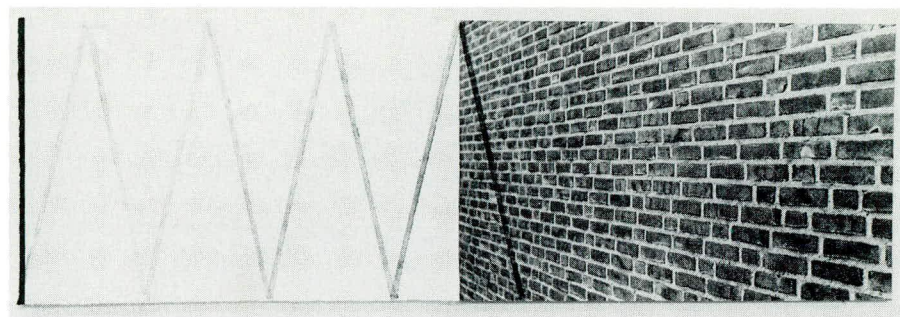


Prentbriefkaart 'Uit de reeks: De Ontheemde Hoek', 1977 (editie Haags Gemeentemuseum, 1978)

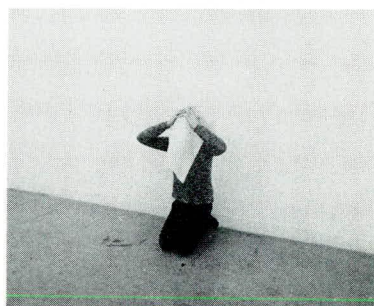
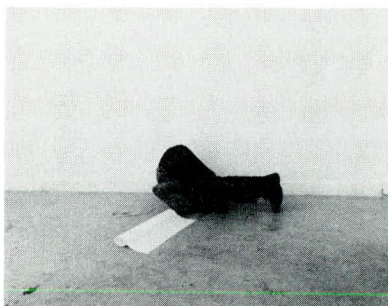


Zonder titel, foto en contradruk, 130 x 92 cm., 1980

Echo, foto en contradruk op rijstpapier, 62 x 186 cm., 1981



Pathos, fotowerk, driedelig, 37 x 156 cm. (totaal), 1979

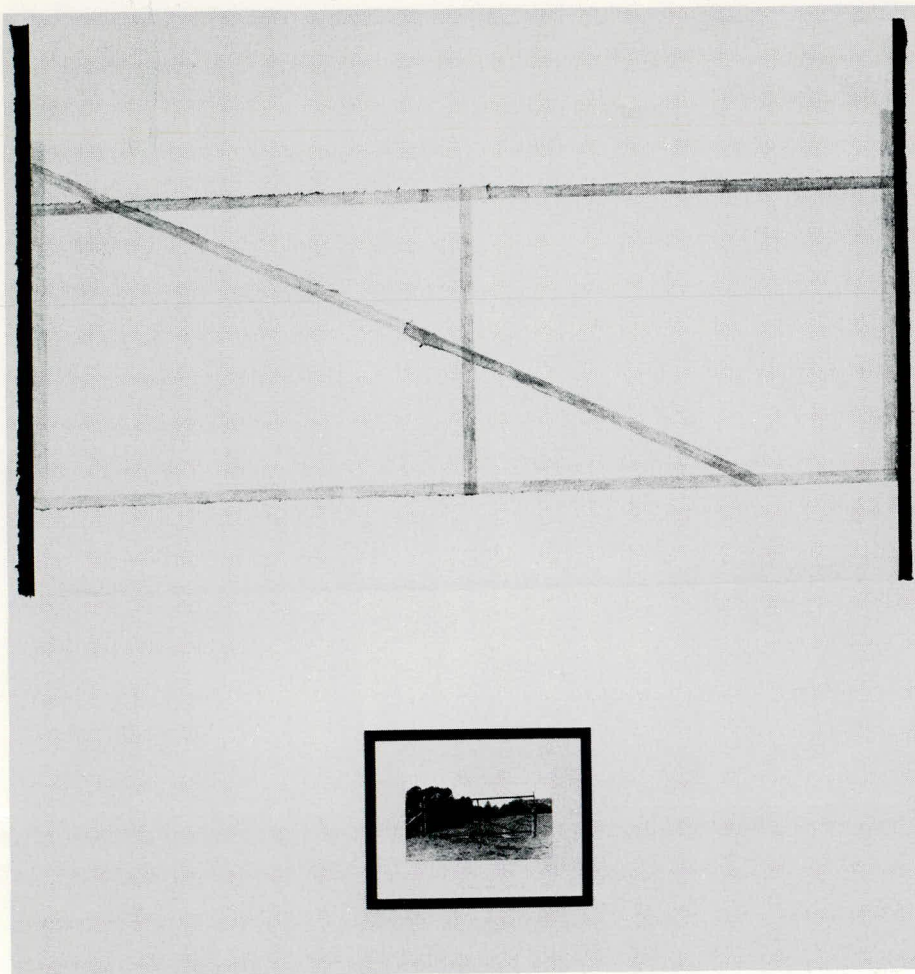


wisselen elkaar gedurig af of worden met elkaar versmolten waarmee ze, net als in de contradrukken, het proces van het maken van kunst reflecteren maar ook een duidelijker metafysische betekenis kunnen krijgen: die van lijden en verlossing.

De drukken en aquarellen, waarin dergelijke thema's ook al aan de orde werden gesteld waren in hun betekenisgeving kwetsbaar en in hun beeld problematisch, omdat ze te makkelijk uitsluitend als formeel af te doen waren geweest, als "oefeningen in fundamentaliteit" bij wijze van spreken. Van Dijk had een dergelijke interpretatie door zijn titelgeving bepaald ook niet weersproken. De fotoseries en combinaties van foto's en drukken — en dan vooral die waarin hij zelf optrad — bleken echter op een andere en misschien zelfs gevaarlijker manier kwetsbaar, omdat ze te makkelijk als anecdotisch konden worden uitgelegd. Modieuze zelfexpositie of egodocumentatie, iets waartoe de dan in Nederland aanzwellende performancekunst meer dan genoeg aanleiding bood, was bepaald niet iets wat hij beoogde of waartoe hij zich voelde aangetrokken. De oplossing werd dus opnieuw tot een probleem.

De waardering die zijn werk in deze periode (1978-1980) ondervond, hij had een aantal internationale tentoonstellingen gehad of zou ze binnenkort krijgen en ook in Nederland exposeerde hij regelmatig, leek overigens ook al meer een frustratie voor hem dan een voldoening, een probleem dat tamelijk parallel liep met zijn al vermelde ongenoegens wat betreft de graad van "zelfexpositie" in zijn werk. Toen hij in 1981 besloot om uit het randstedelijk galeriecircuit te verdwijnen en zich terug te trekken in zichzelf, zijn atelier en de BKR, iets wat hij nu als een bevrijding en een zegen zegt ervaren te hebben (óók de BKR!), was de verinnerlijking in de richting van het gebruik van minder persoonsgebonden en universeler beelden al aan de gang. Een vorm van figuratie die qua beeld even abstract en veelduidig diende te zijn als de lijnen en de hoeken in contradruk.

Het aangeven van echte cesuren is overigens moeilijk. Ze zijn er wel — een kunstopdracht in Zaanstad in 1980/81 die nog ter sprake komt, is zo'n cesuur



Some Fence I, foto en contradruk op rijstpapier, 62 x 92 cm. en 19 x 23 cm., 1979

— maar de ontwikkeling is verder tamelijk vloeiend. De afwisseling tussen beelden van zoeken en vinden bleef weliswaar bestaan — ze zal ook wel nooit echt verdwijnen, — maar de verbeeldingen van vinden of gevonden zijn, beelden met een verlossingsthematiek waren nu in de meerderheid. Beelden van inspiratie, opstanding, uitstorting, individuatie en schepping. Tot er vooral in de afgelopen 2 jaar beelden ontstaan zijn die een verlichtingsthematiek tot onderwerp hebben.

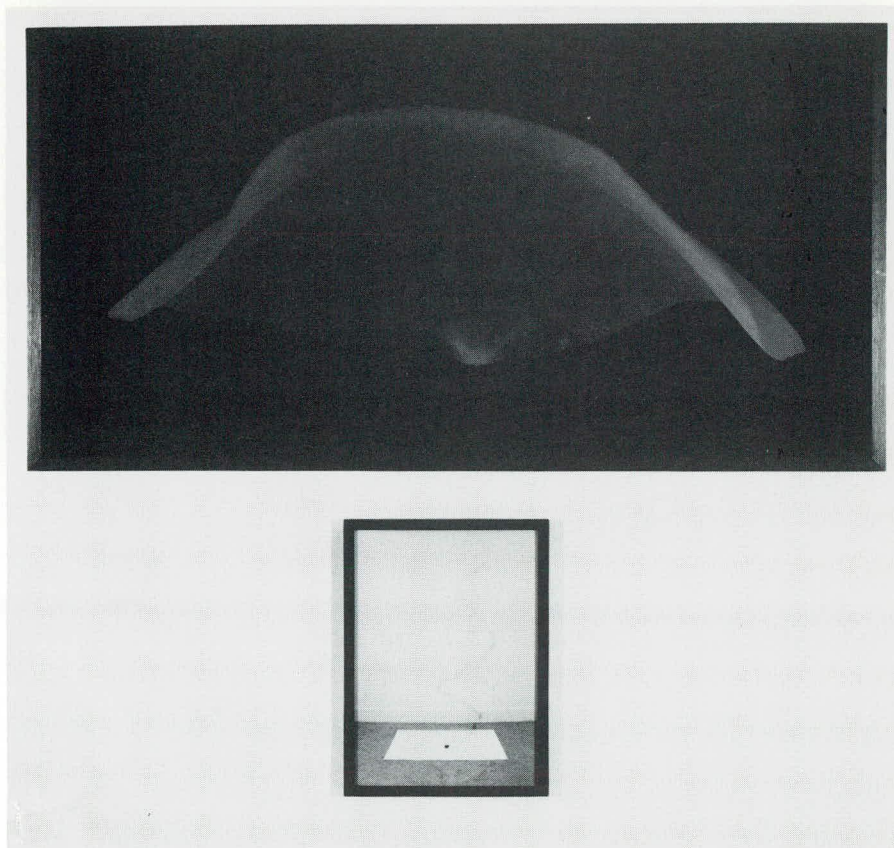
Een goed voorbeeld — en ook al heel vroeg — van zo'n niet aan zijn eigen persoonlijk optreden gebonden beeld met een onnadrukkelijke transcendente betekenis — in dit geval van "overgang" — is te vinden in de serie *Some Fence* uit 1979. De serie bestaat uit 6 verschillende combinaties van foto en contradruk. De foto stelt steeds een polderhek voor zoals dat overal in Nederland te vinden is, de contradruk imiteert de structuur van het hek met behulp van de twee korte zijden van het blad. Het beeld betekent letterlijk "barrière/afsluiting", zoals dat later in 1981 nog eens terugkomt in *Echo*, hoewel een hek altijd nog de betekenis in zich draagt van open kunnen. De foto en de druk samen, kunnen gelezen worden als een duidelijke demonstratie van wat de kunst vermogt, of in essentie is: iets anders dan werkelijkheid zijn. Hoewel het in principe voor al het werk van Van Dijk geldt, ligt het voor de hand dat juist de hekenserie destijds op die manier gelezen is. Een vergelijking met Kosuth's conceptuele sleutelwerk uit 1969 — stoel, foto van een stoel en beschrijving daarvan in taal — dringt zich bijvoorbeeld op. Hoewel Van Dijks gedachtengangen steeds analytisch zijn en hij ook van de toeschouwer een hoog abstractieniveau en een goed ontwikkelde vorm van analytisch kijken verwacht, zijn zijn

bedoelingen veel symbolischer en samenvattender dan dat ooit bij Kosuth het geval is geweest. Bij de laatste gaat het om een extreem filosofische analyse van het *begrip* kunst, niet van het *gevoel* kunst.

Van Dijks bedoelingen met het hekbeeld worden duidelijker wanneer de opmerking, die hij er ooit tegen mij over maakte, erbij betrokken wordt: "de kunst begint er pas achter". Dan blijkt het ineens een metafysisch beeld te zijn, zoals dat bijvoorbeeld ook een aantal malen voorkomt in het werk van een 19de eeuwse Duitse romanticus, als de schilder Casper David Friedrich. Friedrich gebruikte dit beeld als sluit- en overgangssymbool met vaak duidelijk religieuze bijbetekenissen, eenmaal is het zelfs uitgesproken een beeld voor de dood als overgang naar een ander leven. (*Gedächtnisbild für J.E. Bremer*, 1817) In Friedrich's schilderijen ligt het hek steeds in een duistere zône op de voorgrond (het aardse, het lijden etc.) en terwijl het middengebiet schemerachtig blijft, strekt zich ver daarachter en overgoten door stralend licht een paradijselijk landschap of een stad met talloze torens uit. Bij Van Dijk ligt er niets zichtbaars achter het hek behalve het fond van het witte papier: de (mogelijkheid tot het maken van) kunst. In essentie even bereikbaar/onbereikbaar, object van hevig verlangen en symbool van hoop en vrees als Friedrich's staat van paradijselijkheid.

Veel van de beelden die hij vanaf 1980 hanteert hebben formeel, maar zeker inhoudelijk een zekere verwantschap met die van de landschapsschilders uit de vroege Duitse romantiek (Runge, Carus, Blechen, Schinkel), een verwantschap die misschien meer berust op een overeenkomst in omgaan met gevoel en verstand dan op een directe kennis van de kunst uit die periode. Zijn belangstelling voor filosofie en metafysische speculatie heeft die affiniteit mogelijk nog eens in de hand gewerkt: hij overwoog enige tijd filosofie te gaan studeren. Zijn eerder aan hem toegeschreven landschappelijkheid krijgt echter op die manier toch ook wat meer relief.

Het Rozenblaadje, fotowerk, tweedelig, kleurenfotos, 68 x 126 cm. en 42 x 30 cm., 1980

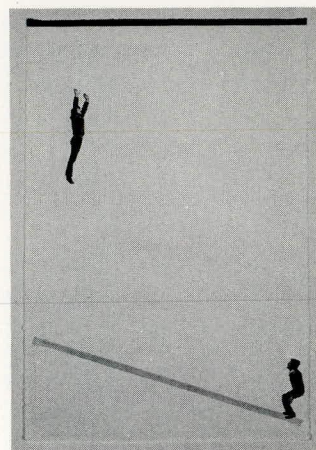


Het thema "inspiratie", voordien met behulp van zijn eigen beeltenis vertaald als kus of omhelzing (maar dan wel zó dat de kus gegeven of de omhelzing al had plaats gevonden voordat je er als toeschouwer bij had kunnen zijn) krijgt in 1980 een nieuwe uitwerking die hem tegelijkertijd aanschouwelijker en abstracter maakt — de essentiële kwaliteit van de pure contradrucken (waarin je het zien kunt als je dat wilt) komt nu inderdaad ook in de figuratie naar voren. Ik bedoel hier *Het Rozenblaadje* (1980). Het motief van het rozenblad heeft hij tweemaal gebruikt (ook in *Sirene*, 1980) en wel in combinatie van samenhangend contrast, dat van hoop en vrees. Terwijl het in *Het Rozenblaadje* om een soort genadebeeld gaat: de rood-purperen schoonheid daalt, zacht fladderend en nu ook zéér zichtbaar, neer op het eronder liggende, gefotografeerde vel papier, stort het zich in *Sirene* als een vurige vleermuis van over de kim op de toeschouwer, eerder een beeld van angstaanjagend verlangen, van verlokking en frustratie dan van inspiratie en voldoening. Zoals het hoofdbeeld gebruikt is, een hoogzwevende rode driehoeksvorm, is het direct verwant met de contradruck *The wish to be red*, maar de betekenis ervan is gedeeltelijk omgekeerd, net als de stand van de driehoek trouwens. De mate waarin de genadevolle inspiratie in *Het Rozenblaadje* van associaties met vrouwelijkheid wordt voorzien door kleur en vorm (bescherming, (baar)moederlijkheid, en schenken, uitstorten) is tamelijk ongekend in zijn werk. In de andere inspiratiebeelden als kussen en omhelzingen berust die associatie toch meer op een heterosexuele conventie dat je als man nu eenmaal door een vrouw omhelsd dient te worden. De Muze perslot is ook vrouwelijk. Deze vrouwelijke vorm van inspiratie wordt gecontrasteerd met een aantal als mannelijk te interpreteren beelden (waarin hij soms weer wél optreedt). *The wish to be red* en *Un Miracle* behoren daartoe (allebei contradrucken); maar ook *Pauw* en de beide fotocollages op contradruck *Doel en Middel* en *Verhouding/ratio*, zoals het al veel eerder in 1978 aanwezig was in de contradruck over twee bladen *De Verheffing*: opstandings- of verrijzenisbeelden, waarin hoop en verlangen op een zeer actieve manier tot uiting zijn gebracht.

In de loop van 1980 krijgt hij de al gememoreerde opdracht voor een kunsttoepassing in het kader van de 1% regeling — de eerste en vooralsnog de enige. Zijn project is bestemd voor het nieuwe gebouw van het kantongerecht in Zaanstad (ontworpen door de architect B. van Aalderen) en wordt in 1981 opgeleverd. De uitwerking komt kortweg neer op het meten en contrasteren van zijn eigen maat en maatvoering — verbeeld door de aan elkaar gezette randen van het vel papier — met die van het door Van Aalderen ontworpen gebouw en het daarbinnen nog eens definiëren van de functies van de verschillende openbare ruimten, entree, trappenhuis en wachtruimte. Bij de uitvoering van zijn plannen, die er hier in hun details niet verder toe doen, maakt hij voor het eerst gebruik van bronsafgietsels van de bladranden — het papier zelf is natuurlijk veel te kwetsbaar.

De als object verzelfstandigde bladranden veranderen in het gebouw zelf weer van kleur (en ogenschijnlijk van materiaal: het brons wordt als brons gebruikt, maar ook verzilverd en verguld), net zoals ze dat als inktbeelden in de contradrucken nu ook konden doen. Terugkijkend op zijn bezigheden in Zaanstad zegt hij het project als ingrijpend en inspirerend ervaren te hebben. Hij werd geconfronteerd met de maten van de buitenwereld en hij had die confrontatie met zijn eigen maten aangekund.

Nu zal elke kunstenaar die een succesvolle opdracht afgesloten heeft wel iets van dien aard kunnen zeggen — afgezien van de bewoordingen — maar zelf ziet hij dit project als een cesuur. Wat het project hem immers voor zijn eigen werk opleverde — de reden om het te vermelden — is eigenlijk al gezegd: de verzelfstandiging van de omtrekmaat van het blad papier, die daarmee losgemaakt wordt van het werkelijke blad papier met zijn standaardmaten 62 x 93 cm. Nu hij de beschikking heeft gekregen over de smalle metalen strip kan hij



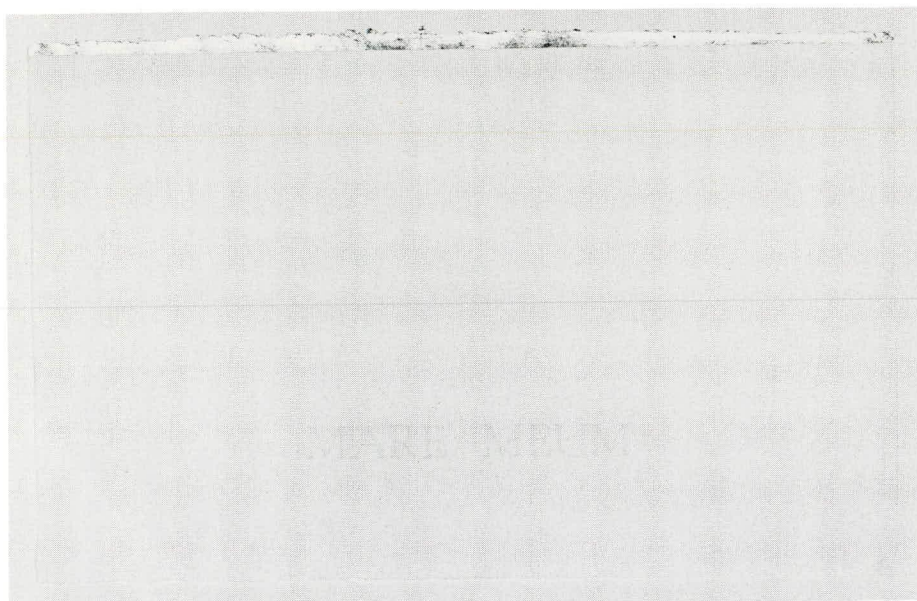
Doel en Middel, contradruck en fotocollage (kleur) op rijstpapier, 93 x 62 cm., 1981



De zee, de zee, aquarel en foto, 155 x 95 cm. (ingelijst), 1981/82

ook andere, grotere papierformaten aan en meer ruimte. Als herinnering aan het blad komt hij vaak in zijn werk terug, meestal in verzilverde, lichtreflecterende vorm (b.v. *Lethe*, 1984).

Met het loslaten van de standaard van het papierformaat, begint ook de daaraan direct gekoppelde techniek van de contradruk te verdwijnen. Vanaf 1978 was er naast die techniek van de contradruk eigenlijk geen andere meer geweest dan de fotografie. Ook dat verandert nu: hij gaat weer aquarelleren, hij begint pastel en gouache te gebruiken en er ontstaan zelfs een aantal vloersculpturen in gips of ijzer. De thema's en de beelden waarin ze optreden



Mare Meum, pastel en bladzilver op rijstpapier, 124 x 94 cm. (ingelijst), 1982

schuiven mee. Hun afmetingen ook, het werk wordt steeds groter. Het figuratieve beeldrepertoire — eerder al enigszins verschoven van persoons- naar meer objectgebonden — een hek, een rozenblad, een balk — schuift nog verder op naar spiegelende, immateriële verschijningen, reflexieve tekens: een vingerafdruk, letters en woorden, lichtreflecties op water of in een spiegel, golvend water of getijdenribbels op het strand. Nu de contradruk verdwijnt absorberen de beelden zelf de reflexieve, spiegelende kwaliteit ervan. Wanneer titels gebruikt worden, dan verwijzen die ineens opvallend vaak (hoe- wel ook zeer cryptisch) naar een klassieke oudheid: *De zee, de zee, Mare Meum, de paardenbron, Tafelzang, Lethe*. De ruimte wordt in allerlei opzichten vergroot, in maat, in tijd, in gebruik van middelen en materialen, maar ook in betekenis. Er beginnen beelden van oneindigheid op te treden: water en licht, de zee. "Pas toen ik me realiseerde dat water het meest adequate beeld vormt voor tegelijkertijd het blijvende en het veranderlijke kon ik iets aanvan- gen met de zee." Het eerste werk waarin met een zee of watersymbool ge- werkt wordt draagt als titel de door Xenofon in zijn *Anabasis* gememoreerde kreet van verlossing en bevrijding van de griekse soldaten die na de eindeloze veldtochten van Alexander de Grote en de slopende dwaaltochten terug door Klein Azië eindelijk de zee weer zien: "thalassa, thalassa" — *De zee, de zee*. (1981/82) Maar in Van Dijks werk zie je de zee niet, althans niet direct. Je ziet er de sporen van op het strand, de rand van de zee (natuurlijk, de rand), in de foto van de natte ribbels. Erboven hangt een grijzig geaquarelleerde vingeraf- druk als een waterkleurige kabbeling die de vormen van de ribbels op de foto spiegelt. Weer een overgangsbeeld lijkt het met eenzelfde soort beeldherha- ling als in de hekken — de zee als oversteekbare scheiding — maar dan tegelij- kertijd complexer en gevuld met meer betekenissen. De elkaar herhalende beelden vormen immers ook twee zelfstandige gegevens. Als de zee staat voor het blijvende en veranderlijke, de eeuwige oorsprong, dan is hij hier op- vallend gekoppeld aan een teken dat in onze cultuur staat voor alles wat onver- vreembaar eigen is aan de menselijke individualiteit: de vingerafdruk. Het is Van Dijks vinger — de duim van de kunstenaar — die zich hier vemomd als zee op het strand lijkt te hebben afgedrukt. Het tijdelijke en veranderlijke van de ribbelvormen in het zand, het werk van de kunstenaar en het materiële aardse, wordt gespiegeld aan het eeuwige kunstenaarsschap. De beide gegevens ne- men op harmonieuze wijze de trekken van elkaar aan ("naar beeld en gelijke- nis"): de kunstenaar is een god geworden in het diepst van zijn gedachten.

Vergeleken met een werk als *Het Rozenblaadje* is dit geen beeld meer van verwachtingsvolle inspiratie, maar van actieve schepping — zelfverzekerd kunstenaarschap. Hetzelfde gegeven had al eerder in 1981 een plastische uitwerking gekregen — de vingerafdruk is dan in blauw-groen pastel uitgevoerd en het ebstrand in gips afgegoten — en keert daarna gevarieerd terug in een lange vloerplaatje bestaande uit afgegoten stukken strand waarbij de plaats van de vingerafdruk is ingenomen door de zilveren strips van de afgegoten bladranden. De vingerafdruk is daarmee gelijkwaardig geworden aan het scheppend licht dat door het zilver gereflecteerd wordt: een zee van licht.

In het werk *Mare Meum* (1982) wordt dit thema inderdaad op een dergelijke manier verbeeld. De ruimte van het bekende formaat papier wordt tot zee gemaakt en het zilver wordt op de 'horizon' gelegd. De titel is een woordspeling op *Mare Nostrum*, de latijnse naam voor de Middellandse zee, aan alle zijden begrensd door land en door de Romeinen beheerst: "onze zee". Van Dijk beheerst zijn zee als een drager van de latijnse cultuur (de belettering in het vlak refereert aan de Romeinse quadratura letter), zijn zee is een verlichte en het beeld een beeld van verlichting, "illuminatio".

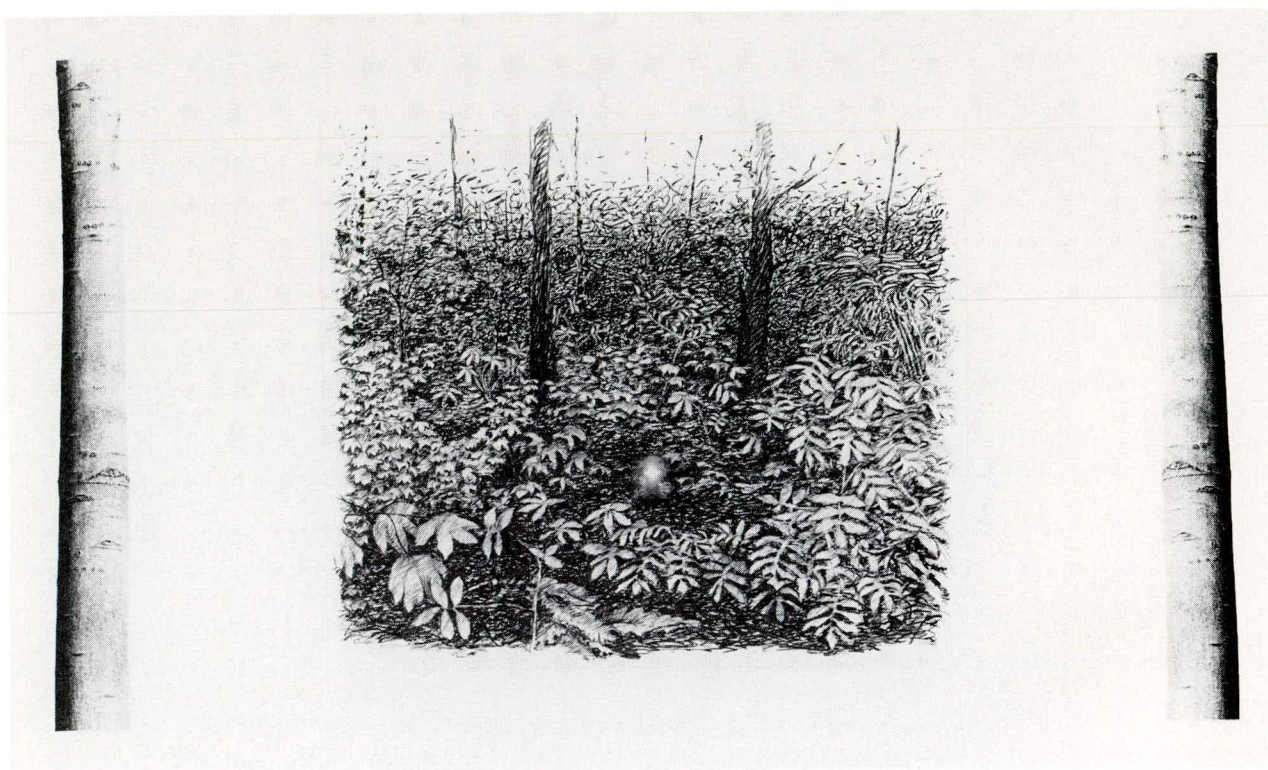
De ontwikkeling van duisternis naar licht — van de aquarellen naar bijvoorbeeld *Mare Meum* — heeft zich voltrokken in een tijdsbestek van ongeveer vijf jaar. Motieven als het emmertje, waarvan het wateroppervlak de zon weerkaatst en het verlichte gezicht, die allebei in 1983 voor het eerst optreden, zijn verdere fotografische uitwerkingen van het thema verlichting en kunst als inspiratie. Als zodanig komen ze voor als zelfstandige werken, maar ze kunnen ook gecombineerd worden met andere motieven.

De foto met het verlichte gezicht draagt als zelfstandig werk de titel *The Eternal Triangle* — nu niet de rand, zoals in *Mare Meum* bijvoorbeeld, maar de driehoek en dan als titel — is als beeld ingewikkelder en misschien minder concies dan het emmertje.

Het is een spel met reflekterende spiegels. Op de foto verschijnt een spiegel waarin de zittende gestalte van de kunstenaar herkenbaar is. Deze houdt een spiegel in de hand, waarin het zonlicht zo gereflecteerd wordt, dat zijn gezicht onzichtbaar is geworden. Het is op dezelfde manier tot licht getransformeerd als het water in het emmertje. Van Dijks op het eerste gehoor orakelachtige commentaar bij dit beeld was: 'Phoebus Apollo is afwezig'. De betekenis ervan is, zoals een orakel betaamd, echter tamelijk voor de hand liggend: was Apollo immers wel aanwezig, dan werden je ogen uitgebrand. Je kunt de zon — als de god van licht en rede — niet in het gezicht kijken. Als gewoon mens kijk je naar de materiële reflecties daarvan, in dit geval de zittende gestalte met het verlichte gezicht, of, meer in het algemeen de kunst, de manifestatie van de goddelijke idee. Aan de associatieve reeks duimafdruk-strand-zee/water-licht is nu ook het gezicht toegevoegd, waaraan de trekken zijn ontnomen. Het is een beeld dat zowel het terugtreden van de identiteit van de kunstenaar uit zijn werk benadrukt (hij zit er wel, maar hij is het niet), als mystieke vervoering en verlichting impliceert, door de dubbele reflectie van het licht: het goddelijke, de rede.

In het grote werk *Tafelzang* uit 1984, flankeren de beelden van het emmertje licht en de verlichte, identiteitsloze figuur een grote kleurige gouache, waarin opnieuw een duimafdruk te herkennen is, maar nu roziger en bewogener geschilderd dan eerder varianten daarvan. Met enige fantasie is er een opgezwepte zee of iets als een donderbui-achtige ontlading in te zien, een bedreigend natuurverschijnsel.

De kleuren verlopen van blauw naar violet en rood, met tussentinten hier en daar van geel en oranje, blauw en roodviolet zijn echter de meest opvallende. Het is opnieuw licht dat voorgesteld wordt, maar dan in zijn spectrale vorm: het zijn de kleuren van het licht, dat nu niet gereflecteerd, maar gebroken wordt weergegeven. Tijdens het schilderen had Van Dijk het beeld voor ogen, zoals



hij zei, van 'onder water liggen en omhoogkijken' naar een hevig bewogen maar verlicht wateroppervlak boven hem. Een groot beeld dus van breking of gebroken zijn, gecombineerd met twee beelden van reflectie.

De titel van het werk versterkte aanvankelijk bij mij de ondoordringbaarheid en raadselachtigheid van het totaal. Het woord 'tafelzang' zei me niets. Desgevraagd bleek het eenvoudig en voor de hand liggend: het was een poëtische variant van 'drinklied, aan tafel geheven', een vertaling van het klassiek-griekse woord 'skólion'. De verschillende manifestaties van het licht worden met andere woorden geassocieerd met iets feestelijks en opgewondens, met licht, muziek, gezang, dans en wijn. Voor het middendeel is vooral dat laatste belangrijk: wijn. Als voor de beide fotobeelden de relatie tussen licht, zon en Apollo al gelegd is, dan dringt zich nu immers, afgaande op de titel en het 'gebroken zijn' van het licht, ook de keerzijde daarvan op: die tussen wijn en Dionysos. Het bewogen schilderwerk kan dan beschouwd worden als de duistere, onderaardse — onderzeese in dit geval meer — manifestatie van goddelijke en artistieke inspiratie en scheppingskracht. Die van emotionele redeloosheid en extase, bewerkstelligd door de ontremming van de zintuigen door muziek en dans en wijn. Een vitaal en aards feest, dat echter eindigt in desintegratie en dood, in het breken en slachtofferen van de god immers die na een periode van wachten en overgang echter weer uit de dood herrijzen zal: de lente, de terugkeer van het licht. Het cyclische, eeuwig tijdelijke van de natuur wordt gesteld naast het puntvormige, eeuwig tijdloze van de idee, zoals zich dat voordoet in de twee aan elkaar tegengestelde antieke opvattingen over het schepende principe: het apollinische en het dionysische, bij ons ooit zo populair gemaakt door Nietzsche.

Door de manier waarop het grote beeld van breking, aardse dood en opstanding hier gecontrasteerd wordt met die van redelijke reflectie, indentiteitsverlies en verlichting, gaat het blijkbaar weer over het gevoel dat gestuurd en bewaakt wordt door het verstand, of over de materie die beheerst wordt door de geest. Het zijn de thema's die Van Dijk immers altijd al na aan het hart hebben gelegen. De evocatie van emotionele ontremming en vervoering als beangsti-

Zonder titel, houtskooltekening en fotocollage op papier en fotos, driedelig, 150 x 255 cm., 1984

gende mogelijkheden tot inspiratie en verlichting, heeft hier echter ineens wel een zeer prominente plaats gekregen.

Hoe complex ook, deze interpretatie wordt niet wezelijk tegengesproken door het volgende werk, dat welhaast nog meer duisternis toont. Het is een grote donkere houtskooltekening van struikgewas waartussen het emmertje als een scherfje van de kosmos oplicht, (z.t., 1984). De met wild gebladerte begroeide ruimte is omringd door vier bomen, waarvan de stammen in hun onderlinge afstand een oppervlak beschrijven, dat als de perspectivische vervorming van de rechthoek van het welbekende blad papier herkenbaar is. Het blad is hier tot het germaanse 'hain' of het griekse 'temenos' geworden, de heilige open plek in het woud of de sacrale ruimte omringd door bomen. Deze ruimte, die in principe leeg behoort te zijn, is hier voorgesteld als overwoekerd door ongeremde vegetatie. Het ontremde en redeloze lijkt nu werkelijk verbeeld door de vegetatieve natuur, het vergankelijke, dat nu niet beheerst wordt door de lucide geest buiten haar, maar in haar en dat in twee betekenissen die weer contrasterend zijn: haar opgenomen hebbend of haar bedreigend. Inzicht, of hoop op inzicht in een staat van emotionaliteit en verwarring? Het lijkt opnieuw een overgangsbeeld in de zin van verlangen naar inspiratie en heling, de vrees voor het verlies ervan is evenzeer aanwezig.

De werken zijn zó recent, dat de richting die ze aangeven nog niet klaar en helder is. Als ze ergens op zouden kunnen wijzen dan is het dat het intrigerende verloop van duisternis naar licht er opnieuw in lijkt te beginnen, maar nu in een andere vorm en veel complexer, met andere woorden dat dit proces in het werk van Van Dijk een cyclische beweging vertoont. Inhoudelijk zouden we weer terug kunnen zijn op het punt waar ongeveer acht jaar geleden de eerste vouwdrukken en aquarellen ontstonden. De nadrukkelijk aanwezige beelden van duisternis, regressie en ontremming worden immers in andere werken begeleid door motieven die evenzo nadrukkelijk scheiding en splitsing beduiden, maar daarin ook weer reorganisatie en herdefinitie.

Voorals het laatste jaar heeft Van Dijk veel gebruik gemaakt van foto's van water, waarin het water wel golft, maar geen licht meer weerkaatst. Het fotowerk *Lethe* (1984), toont een perspectivisch weglappende balkvorm, uit water opgebouwd, als een kist getimmerd van waterplanken die wegzweeft naar een zilveren horizon.

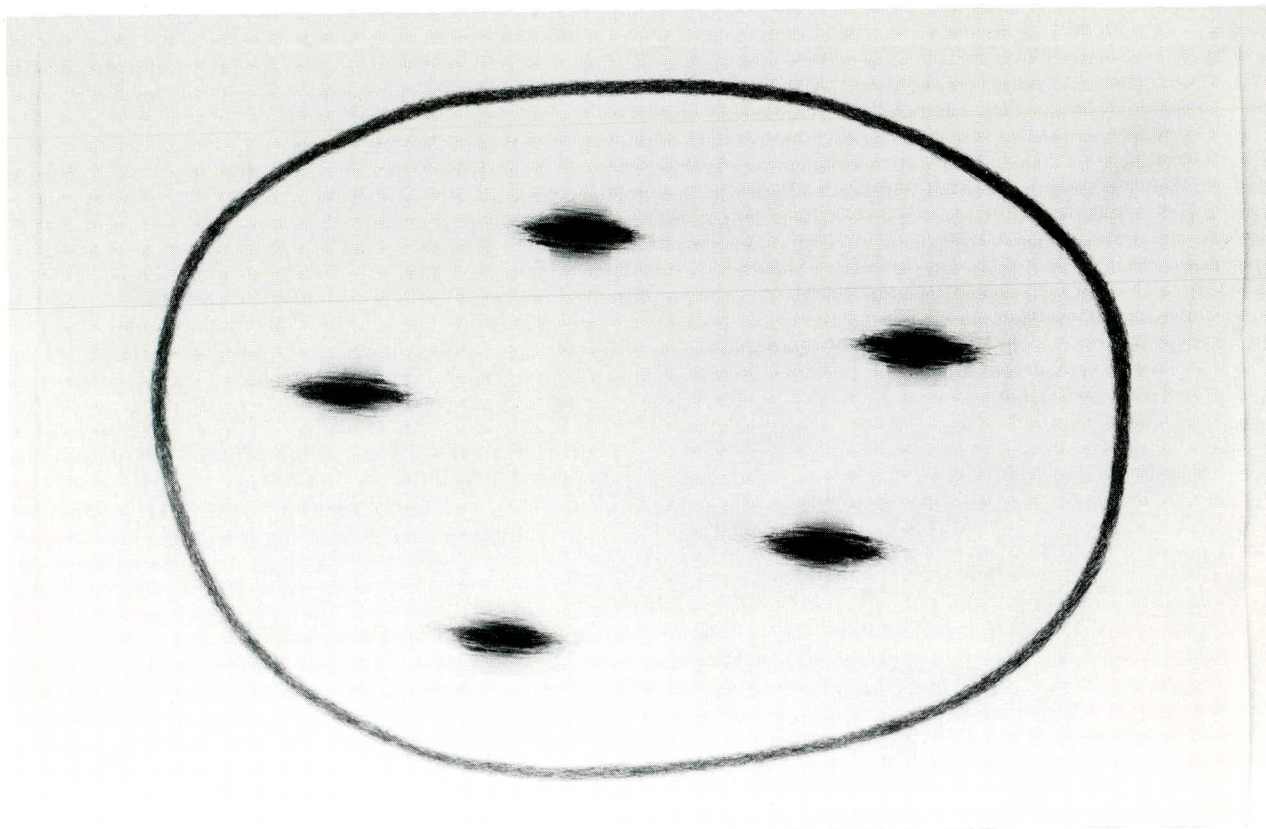
Het wijst, ook door zijn titel — *Lethe* immers is de griekse rivier van herinnering en vergetelheid — op afscheid nemen en afstand doen. De bijna letterlijk tot ding gemaakte zee is dof en kleurloos, de zilveren strip als motief van verlichting en inspiratie vormt er — even letterlijk — geen eenheid meer mee.

Waar dezelfde beeldcombinatie in *Mare Meum* op extase, verlichting en creatieve beheersing van het leven wees, wijst hij nu op het tegendeel, dood en een melancholische vervoering. Een staat van wachten in sombere geslotenheid, de god is dood, voorlopig, en wandelt in duisternis.

Inmiddels lijkt hij het voorgeborchte al weer verlaten te hebben — dat de ontwikkeling cyclisch zou zijn impliceert per slot niet dat dezelfde tijdsspanne beslagen zou moeten worden, winters duren ook niet allemaal evenlang (zomers trouwens ook niet) — want het element van hoop, verlichting en inspiratie, nooit écht afwezig, krijgt in een werk uit 1985 weer veel meer nadruk.

In de zeer grote en prachtige pastel (z.t.), drijven in een witte ruimte vijf losse 'zeetjes', als niet reflekterende waterheuveltjes steeds opgebouwd uit een versneden en omgezet waterbeeld — gebroken water — het centrum ervan is donker en loopt naar de randen licht weg. De behandeling van het water is nog steeds geconstrueerd maar anders en het is ook minder tot een ding gemaakt dan in *Lethe*. De ruimte wordt tot een grote ovale zee, — naar Van Dijks zeggen was de bedoeling een verbeelding te geven van 'zeetjes in een zee' — door er een groene rand in pastel omheen te zetten, die ruwweg een ei-vorm heeft.

Omdat de zee als motief bij Van Dijk ook steeds samenhangt met licht, kan het



beeld gelezen worden als een eivormige zee, met groene oevers, waarin reflecties van donker licht optreden.

De eivorm is interessant, omdat hij enige jaren voordien, in 1982, ook al eens opgetreden was in de contradruk *De baan der planeten*, waar hij behalve de betekenis van kwetsbaarheid en breekbaarheid en een hervinden van evenwicht, in zijn titel kosmische én cyclische implicaties meekreeg. De baan der planeten is cyclisch, met als bijbetekenis 'de terugkeer van het licht'. Het ei als symbool (paasei bijvoorbeeld) draagt dezelfde betekenis: opstanding, herrijzenis van de zon, lente, terugkeer van het licht, leven, creatie en vruchtbaarheid. Aan de eivorm van de pastel ligt dezelfde betekenis ten grondslag. Het totale beeld dat Van Dijk er mee oproept doet, maar dan geheel toevallig volgens hem, overigens direct denken aan het tantristische beeld van het 'wereldei', de Brahmanda, of zelfs nog meer aan de Sālagrāma, de manifestatie van de hinduïstische heer der schepping en vernietiging Vishnu, een op verschillende plekken spiraalvormig ingeboorde stenen eivorm.

Van Dijks groene ei, of groen omrande zee, heel maar breekbaar, omvat de vijf afgesplitste zeevormpjes, licht versneden tot duisternis, als symbolen voor in zichzelf gekeerd zoeken en opnieuw komt de associatie met de aquarellen terug.

Formeel bekeken lijkt het een bijna exacte omkering van het beeld met de bomen en het struikgewas uit 1984: wat daar duister was is hier licht, wat daar — mogelijk — emotioneel en bedreigend was, is hier kleurig en beschermend, maar wat daar weer in één beeld de betekenis had van inzicht, hoop en inspiratie (het emmertje), is hier gefragmenteerd tot zoeken en scheiding. Hoe gesublimeerd en prachtig licht het beeld op het eerste gezicht ook is, eronder blijft een verbeelding zichtbaar van ingehouden turbulentie, als een zon met zonnevlekken.

Zonder titel, pastel en fotocollage op papier, 203 x 300 cm., 1985

Het wonderlijke van deze combinatie van eivorm en zeebeeld, is dat er in de geschiedenis van de abstracte schilderkunst zo'n prachtige voorloper van is: Mondriaans *Compositie 10* (*Pier and Ocean* in de wandeling), uit 1915, in Museum Kröller-Müller. Door verschillende schrijvers is erop gewezen dat dit schilderij een mogelijke theosofische betekenis draagt — Mondriaan was theosofisch geïnteresseerd — en van daaruit terugwerkend, een hinduïstische. Mondriaan zou eveneens associaties met een werldei bedoeld hebben weer te geven (Robert Rosenblum, Robert Welsh en Adji Mookerjee). Nu blijft het werken met omschreven *bedoelingen* in dergelijke omstandigheden tamelijk moeizaam en een zodanige interpretatie moet, net als de mijne in het geval van Van Dijk, maar genomen worden voor wat hij is: inzicht verschaffend in iets waarvoor woorden niet toereikend zijn. Speculatief en metafysisch. De eivormige beëindiging van Mondriaans *Compositie 10* is formeel immers net zo te verklaren als die in het werk van Van Dijk: het is de meest voor de hand liggende oplossing, wanneer je een aantal loszwevende elementen tot visuele eenheid wilt forceren. Het is, met andere woorden, een kwestie van 'gestalt'. Maar omdat ik hier van mezelf niets keurig-formeels of academisch hoef te schrijven, geen kunsthistorische bewijsvoering lever die verder gaat dan 'circumstantial evidence' (eivormig zonder twijfel weer) en geen profielen schets van de plaats van Van Dijks werk in de kunstontwikkelingen van de afgelopen twintig jaar (had ik dat wel willen doen, dan waren kunstenaars als Manzoni, Fontana, Yves Klein, Penone, Dibbets of J.C.J. van der Heyden niet onvermeld gebleven), daarom dus wijs ik ook nog op de parallel met Mondriaan, waarmee niets bewezen, maar hoogstens geïmpliceerd wordt. 'Alle oppervlakte is waarheid' zie Wilde al eerder in dit verhaal en ik zeg het hem hier hartelijk na. Om het bouwsel van speculatieve parallellen en op de verbeelding werkende coïncidenties nog verder te verfraaien: is het niet aardig dat die andere (zelfs zeer mystische) meester van de vroege abstractie, Kasimir Malewitsch, in associërend verband gebracht kan worden met de aanvangen van de eerste cyclus in Van Dijks werk en dat Mondriaan in de loop van de tweede verschijnt? Het kan niets anders betekenen dat dat er de komende jaren nog veel dat intelligent en gevoeld is, mooi, stralend en melancholiek, uit de handen moet komen van deze monnik aan zee, woonachtig te Den Bosch.

Frans van Burkom, Amsterdam, juli/augustus 1985.

Paul van Dijk, Utrecht, 5 augustus 1947

1965 - 1970, Koninklijke Academie voor Kunst en Vormgeving, Den Bosch afdeling Vrije Schilderkunst en Grafiek
woont en werkt te Den Bosch

- 1975 — stipendium CRM
- 1976 — stipendium CRM
- 1980 — Kunstopdracht Zaanstad
- 1983 — stipendium WVC

Eenmanstentoonstellingen

- 1970 — Galerie Asselijn, Amsterdam
- 1973 — Galerie Asselijn, Amsterdam
 - Galerie Waalkens, Finsterwolde
 - 't Meyhuis, Helmond (met Adri Frigge)
- 1974 — De Moriaan, Den Bosch
- 1975 — Galerie Circuit, Bussum
 - Galerie Jacques Bosser, Parijs
 - Museum 't Coopmanhûs, Franeker (met Jan Hoving)
- 1976 — Galerie Asselijn, Amsterdam
 - Galerie Waalkens, Finsterwolde
 - Galerie De Mangelgang, Groningen
- 1977 — Galerie Nouvelles Images, Den Haag
 - Institut Néerlandais, Parijs (met Pieter Mol)
- 1978 — De Moriaan, Den Bosch
 - Galerie Waalkens, Finsterwolde
 - Haags Gemeentemuseum, Den Haag
- 1979 — Galerie Annemarie de Kruijff, Parijs
 - Galerie Gamm(a), Utrecht
 - Museum 't Coopmanshûs, Franeker
- 1980 — Galerie Swart, Amsterdam
- 1981 — Galerie Swart, Amsterdam
- 1982 — Felison, Velsen (met David Groot)
- 1985 — KunstRai '85, Galerie Asselijn, Amsterdam
 - Galerie Asselijn, Amsterdam
 - Centraal Museum, Utrecht

Groepstentoonstellingen

- 1969 — Jonge Nederlandse Kunst, Nederlandse Kunststichting (NKS), reizend
- 1972 — De Doelen, Rotterdam
- 1973 — Triennale Kleurgrafiek, Grenchen, Zwitserland
 - Atelier 11, Stedelijk Museum, Amsterdam
 - Vijfjaarlijkse, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
- 1974 — Biennale Bradford
 - Biennale Florence
 - Nederlandse Tekeningen, Schelderode, België
 - Eleven Dutch Artists, Edinburgh/Aberdeen
- 1975 — Biennale Ljubljana
- 1976 — Brabant Biennale, Den Bosch
 - Biennale Frechen, BRD
- 1977 — Biennale Ljubljana
 - Galerie De Mangelgang, Groningen
 - Xe Biennale des Jeunes, Parijs

- 1978 — Triennale, Lalit-Kala Akademi, New Delhi
 - Biennale Bonsecours, België
 - Verlaggalerie Michael Leaman, Düsseldorf
 - Biennale Frederikstad, Noorwegen
- 1979 — Europa '79, Stuttgart
 - Het Autonome Tekenen, Brabantse Kunststichting, reizend (Oss, Den Bosch)
 - Arte Actual Holanda/Actual Dutch Art, Lissabon
- 1980 — XVIe Triennale Nuova Imagine/New Image, Milaan
 - Aktuelle Kunst aus den Niederlande, Stuttgart
- 1981 — Andere Fotografie, NKS, reizend
 - Landschap en Natuurbeleving, NKS, reizend
 - Tekeningen, Drukken en Aquarellen van zes Nederlandse Kunstenaars, Groninger Museum, Groningen (Verzameling Mohr-Mathon)
- 1982 — Zelfbeeld, NKS, reizend
 - Visions in Disbelief, Biennale of Sydney
- 1983 — 2 = 1, Foto's in Combinatie, NKS/Rijksdienst Beeldende Kunst (RBK), reizend
 - De Kijkschuur, Acquoy
- 1984 — Zien en Gezien worden — Fotografische Zelfbespiegelingen in Nederland, Commanderie van St. Jan, Nijmegen
 - De Verbeelding begrensd, Over Randen, Kaders en Lijsten in de Schilderkunst, NKS/RBK, reizend

Bibliografie (selectie)

- Annemarie de Kruijff, *tent. cat. Galerie De Mangelgang*, Groningen, 1977 (afb.)
- Gijs van Tuyl, (interview) in: *tent. cat. Deux Artistes de la Biennale*, Institut Néerlandais, Parijs, 1977
- Wim van Bergen, "Paul van Dijk o.a. hout- en vouwdrukken en aquarellen", in: *tent. cat. Paul van Dijk*, De Moriaan, Den Bosch, 1978
- Flip Bool, (inleiding) in: *tent. cat. Paul van Dijk* (Prentenkabinet 54), Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1978
- Paul Groot, "Melancholieke Grafiek in HGM", *NRC Handelsblad*, 27 juni 1978
- Paul van Dijk, "Een blad doorbladeren", *Gammagazine*, 14, Galerie Gamm(a) Utrecht, 1979
- Gerritjan de Rook/André Swertz, "Fourteen Dutch Artists", in: *tent. cat. Arte Actual Holanda*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lissabon, 1979
- Paul van Dijk, (fotobijdrage) in: *Reaktion*, IV, ed. Verlag Michael Leaman, Düsseldorf, 1980
- Antje von Graevenitz, "10 künstler aus holland-nebst der kulturpolitik ihres landes", in: *tent. cat. Aktuelle Kunst aus den Niederlanden*, Landes-pavillion, Stuttgart, 1980
- Frans van Burkom, "Paul van Dijk, Kunsttoepassing Kantongerecht Zaanstad" in: *Kunsttoepassing Kantongerecht Zaanstad*, eigen uitgave van de kunstenaar i.s.m. Rijksgebouwendienst, 1981
- Erik Beenker, "Paul van Dijk", in: *tent. cat. Tekeningen, Drukken en Aquarellen van zes Nederlandse kunstenaars*, Groninger Museum, Groningen, 1981
- Herman Wouters, "Paul van Dijk — recent werk KunstRai '85, Amsterdam" in: *Alert*, jrg. 1, no. 4, juni 1985

COLOFON

Fotografie : John Stoel, Gronin-
gen
Frans Kuit, Den
Bosch
Paul van Dijk, Den
Bosch
Stedelijk Museum,
Amsterdam
Haags Gemeente
Museum, Den Haag

Uitgave : Centraal Museum
Utrecht, 1985
Vormgeving : Daan Out
Druk : Drukkerij Elinkwijk bv,
Utrecht

