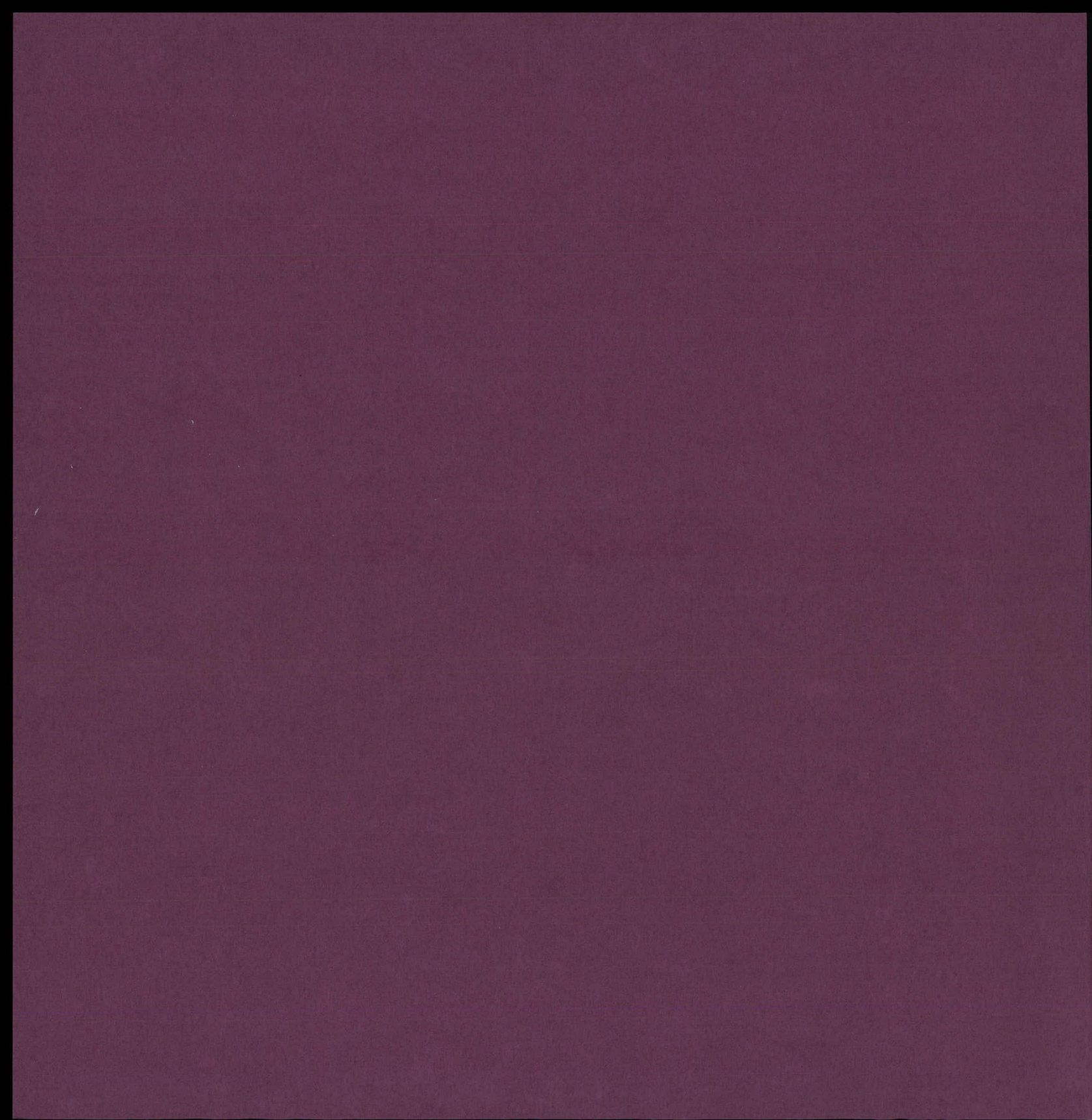


Cyrille Offermans

SCHRIJNENDE HIATEN

notities bij schilderwerk van **Elizabeth de Vaal** uit de periode 1973-1985

Centraal Museum Utrecht 22 maart t/m 4 mei 1986



# SCHRIJNENDE HIATEN

Centraal Museum Utrecht 22 maart t/m 4 mei 1986

## Verantwoording

Elizabeth de Vaal behoort tot de generatie kunstenaars die zich in de tweede helft van de jaren zeventig heeft gevormd en die in het begin van de jaren tachtig op de voorgrond is getreden. Deze generatie werkt niet zozeer met abstracte begrippen. Voor haar is eerder de persoonlijke ervaring van belang.

Ook bij Elizabeth de Vaal speelt de eigen relatie tot haar omgeving en het persoonlijk verwerken van emoties, associaties en spanningen een belangrijke rol. Dit hindert haar echter niet op afstand te blijven van haar eigen materie. Ze gaat niet spontaan, ongecontroleerd te werk. Ze zoekt heel doordacht en behoedzaam, ze overweegt haar mogelijkheden en ze streeft naar een zeker evenwicht in haar werk: een evenwicht van het gezegde en het niet-gezegde, van het figuratieve en het abstracte, van de gedachte en van het gevoel. Deze voortdurende balans van twee polen is niet vrij van verschuivingen. Het evenwicht wordt daardoor niet echt verstoord. Het werk wordt mede door deze verschuivingen behoed voor een saaie stilstand.

Elizabeth de Vaal oefent al bijna tien jaar haar beroep van beeldend kunstenares met veel energie en heel systematisch uit. Ze heeft respons bij een relatief breed publiek.

We hopen dat dit eerste overzicht alle facetten van haar gevoelig werk zal laten zien. Een tentoonstelling is echter maar een kort leven beschoren. Daarom vinden we het verheugend dat ook een geïllustreerde catalogus geschreven door Cyrille Offermans, die de ontwikkeling van de jonge kunstenares al jaren op de voet volgt, tot stand is gekomen.

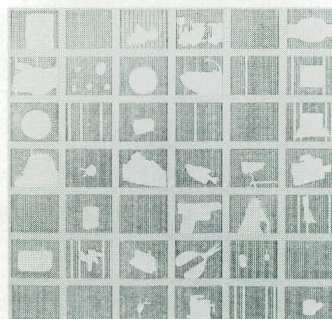
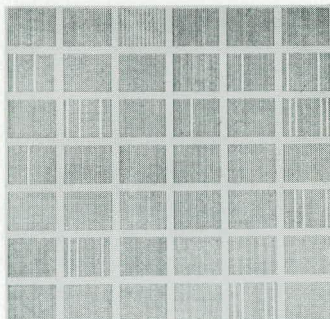
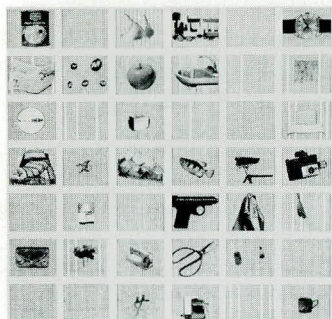
Iedereen die zich voor de tentoonstelling en de catalogus heeft ingezet zijn we heel erkentelijk - de bruikleengevers in de eerste plaats.

L. Brozek-Dolezal,  
conservatrice van het Centraal Museum

**Notities bij schilderwerk van Elizabeth de Vaal uit de jaren 1973-1985**

cat. nr. 1

Zonder titel, 1973, gemengde techniek, 4 delen elk van 45 x 45 cm  
E. de Vaal, Zutphen



Voor Elizabeth de Vaal is niets vanzelfsprekend, zelfs niet het feit dat ze schildert. Zij is niet een kunstenares die het heilige vuur al als kind voelde branden; als anderen er niet zo op hadden aangedrongen, zegt ze, was ze misschien wel nooit naar de kunstacademie gegaan. Zonder moeite kan ze zich voorstellen dat haar leven een heel andere wending had genomen. En ook vandaag de dag vindt ze het nog telkens vreemd als ze zich realiseert dat ze nu toch werkelijk, en al zo'n jaar of tien, beroepsmatig schildert. Beroepsmatig, maar al-lerminst routineus. Aan haar schilderijen, ook die uit de laatste jaren, is te zien dat schilderen voor haar nog steeds een *vreemd* vak is, een vak dat ze in de strikte zin van het woord naar het zich laat aanzien ook wel nooit echt zal leren.

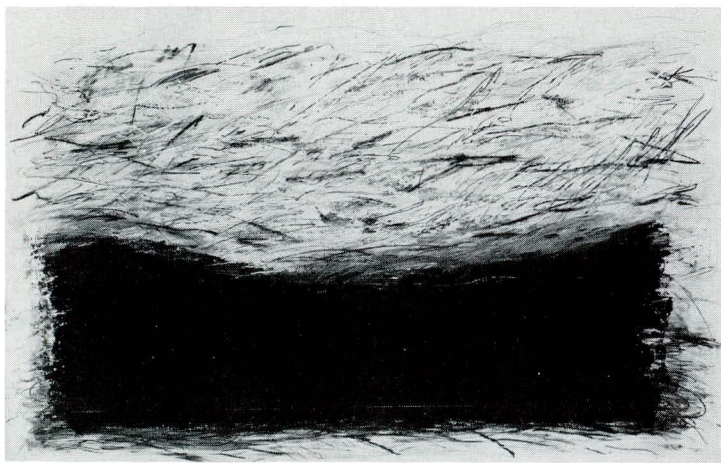
Het is daarom niet verwonderlijk dat het verblijf aan de 'Akademie voor beeldende kunst' te Rotterdam voor haar een enigszins bevreemdende ervaring moet zijn geweest. Hier deed men net alsof tekenen en schilderen zaken waren die je, als elk ander ambacht, kon leren. Dat een doodshoofd, een kruik en een bos bloemen zekere vormen en kleuren hebben die je alleen maar met dezelfde zekerheid hoefde af te beelden, was daar een uitgemaakte zaak. Maar als het schilderen gebaseerd is op zulke vanzelfsprekendheden, komt men aan het stellen van andere dan oppervlakki-ge vragen helemaal niet toe. En daar kon Elizabeth de Vaal geen vrede mee hebben. Zij wilde die wezenlijke vragen wel degelijk stellen. Sterker nog: schilderen is voor haar hetzelfde als het stellen van die vragen. Elk schilderij is een vraag, en de manier waarop het geschilderd is geeft tegelijk de richting aan waarin het antwoord gezocht moet worden.

Het oudste werkstuk op deze tentoonstelling, de 'Vier delen' uit 1973, stamt nog uit De Vaals academietijd en is het resultaat van een opdracht. Men mag het rustig als een daad van protest beschouwen, zij het van een speels protest. In plaats van de gevraagde afbeeldingen leverde zij een serie perfecte, want fotografische afbeeldingen in van een vis, een appel, een horloge, een koffiezetapparaat, een bh, een pistool, een speelgoedtreintje, een stuk appeltaart met slagroom en wat dies meer zij, geplakt in keurige rechthoekjes tegen een achtergrond van glasgordijnen gefabriceerd van typemachineletters. Dat is één paneel. De andere panelen bevatten — in willekeurige volgorde, want een voorgeschreven volgorde is er niet —: dezelfde recht-

hoekjes enkel gevuld met glasgordijn, dezelfde rechthoekjes met glasgordijn en uitsparingen van de genoemde voorwerpen en nogmaals dezelfde rechthoekjes, maar nu zonder glasgordijn en met de omtrekken van de genoemde voorwerpen.

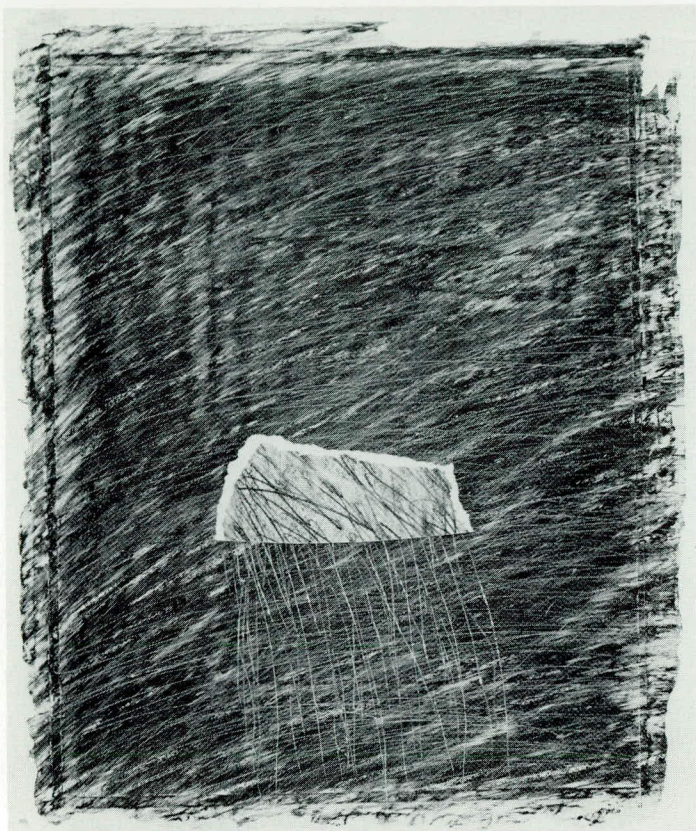
Het geheel kan worden gezien als een groot aantal vragen. Deze bij voorbeeld: waarom zou men een bos bloemen afbeelden als dat ook, en veel perfecter, met een fototoestel kan? Waarom zou men een kruik afbeelden en niet een fietszadel? Waarom de voorwerpen zo gerangschikt dat het kleinere grut vooraanligt, het halfwassen terzijde en het imponerendste in het midden, volgens het hiërarchische model van de ouderwetse familiefoto? Waarom die voorwerpen ingevuld met wijzers, drukknopjes, letters en schubben in plaats van te volstaan met de omtrekken, die in de meeste gevallen ook wel al zeggen waar we mee van doen hebben? En over herkenbaarheid gesproken, wil het feit dat we dingen via afbeeldingen zo moeiteloos herkennen niet zeggen dat die dingen zich voor ons tot beelden hebben verzelfstandigd die zich van de dingen niets meer hoeven aan te trekken? Zijn die dingen niet door een veelvoud van beelden aan het oog onttrokken? Zouden ze zich niet moederziel verlaten voelen juist omdat wij doen alsof ze enkel in dienst van ons bestaansrecht hebben? Misschien kunnen ze, om met Leo Vroman te spreken, 'naakt nimmermeer tevoorschijn breken' en 'onder ons praten niet meer hoorbaar spreken'. Ik denk dat Elizabeth de Vaals schilderijen pogingen zijn om door die korst van alles benoemende woorden, door dat scherm van alles zichtbaar makende beelden heen te breken, in de hoop op een werkelijkheid te stuiten die, haast door iedereen vergeten, onder die woorden en die beelden bedolven is geraakt.

Ik gebruik het woord 'bedolven' niet toevallig. Het doet denken aan de aardlagen waaronder alles wat leeft ooit verdwijnt. En wat geleefd heeft al verdwenen is. Soms, bij opgravingen, komen restanten van dat leven, sporen van vroegere beschavingen ook, aan de oppervlakte. Het ligt voor de hand dat de interesse voor die opgravingen, voor al het verleden dat ooit met de grond gelijk is gemaakt, vooral opleeft in tijden dat de twijfel over de eigen beschaving toeneemt. De fascinatie voor die oude beschavingen, zo lijkt het, heeft van Elizabeth de Vaal een soort schilderende archeoloog gemaakt, maar dan een die, zeker aanvankelijk, niet meer dan



niet opgesteld

Landschap, 1977, gemengde  
techniek, 70 x 100 cm  
Particuliere collectie



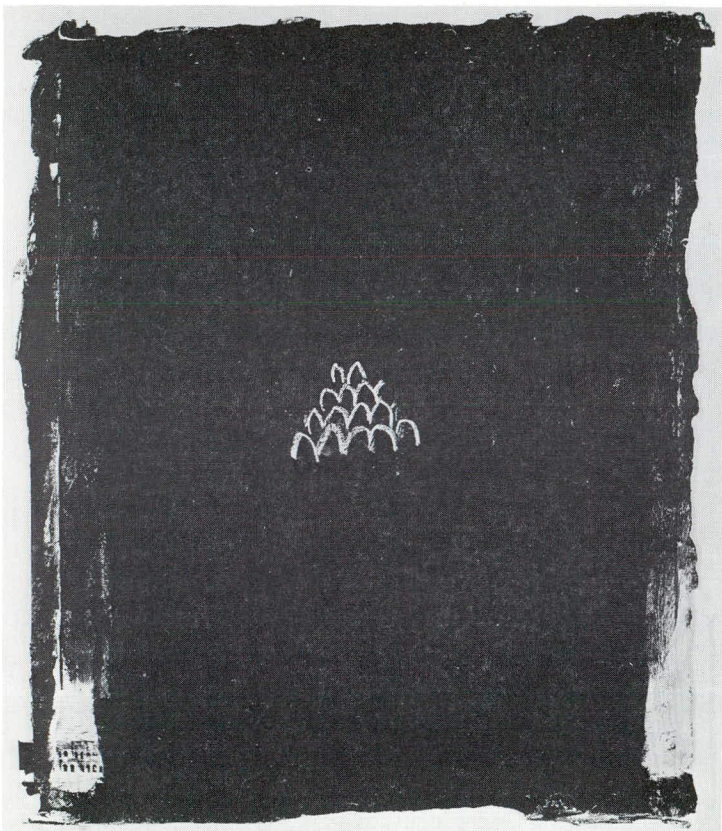
cat. nr. 9

Zwart scheursel, 1978,  
gemengde techniek, 70 x 55 cm  
Kunsthandel Lambert  
Tegenbosch

een flauw vermoeden had waar en hoe ze moest graven. Eerst wilde ze het graven-zelf leren, nog niet geïnteresseerd in wat ze mogelijk aan het licht zou kunnen brengen. Ze wilde de aard van de materie leren kennen waarvan ze wist dat die talloze geheimen bevatte. Ze wilde weten hoe weerbarstig die was, hoe snel je erin kon bewegen, hoe die reageerde op liefkoningen, hoe op geweld. Schilderen was voor haar, de amateur, een praktische les in materiaalkennis, en dat is een kennis die elke schilder zou moeten verwerven voor hij aan iets anders toe is. Dat geldt des te meer voor iemand die zich, als Elizabeth de Vaal en van niets zeker, ontwikkelde in een tijd dat de schilderkunst — gesimplificeerd gezegd — enerzijds was gestrand in een petieterig realisme, anderzijds als achterhaalde bezigheid was afgeschreven. In beide richtingen had men het schilderen als archeologie, als explorerende produktiviteit (kenmerkend voor de hele geschiedenis van het modernisme) opgegeven, in beide richtingen ook had die breuk tot steriliteit geleid. Samen met de nodige generatiegenoten in binnen- en buitenland herstelde De Vaal het schilderen in ere, zij het dat zij zich al snel ontevreden betoonde met het *pure* schilderen. Grondslagenonderzoek mocht nodig en interessant zijn, uiteindelijk moest het wel ergens toe leiden. Zo zou men de vroegste ontwikkelingen in het postacademische schildersleven van Elizabeth de Vaal kunnen samenvatten.

Aan het eind van de jaren zeventig maakte De Vaal een aantal collages. Het meestal met krachtige streken, soms zelfs agressief met kerven en krassen bewerkte papier vertoont scheuren of is beplakt. Er komt, hoe mysterieus dan ook, tekening in de grond. De aarde geeft zijn eerste geheimen prijs. Dan doet zich, niet lang daarna, een ontwikkeling voor die me van tamelijk beslissende betekenis lijkt. Het is een ontwikkeling die twee kanten vertoont, die los van elkaar beschreven kunnen worden, maar die in deze tijd meestal gecombineerd voorkomen: enerzijds gaat het om het feit dat De Vaal foto's op haar schilderijen gaat plakken, anderzijds om haar ontdekking, als men dat zo noemen mag, van de klassieke oudheid.

Het eerste aspect is om verschillende redenen curieus. Om te beginnen omdat foto's door hun auraloze verdubbeling van de realiteit, hun gedetailleerdheid en hun niet weg te denken perspectivische illusie de scherpst denkbare tegenstelling vormen met de door



cat. nr. 17

Rome, laat de vijand maar komen, 1979, gemengde techniek, 70 x 55 cm  
E. de Vaal, Zutphen

cat. nr. 10

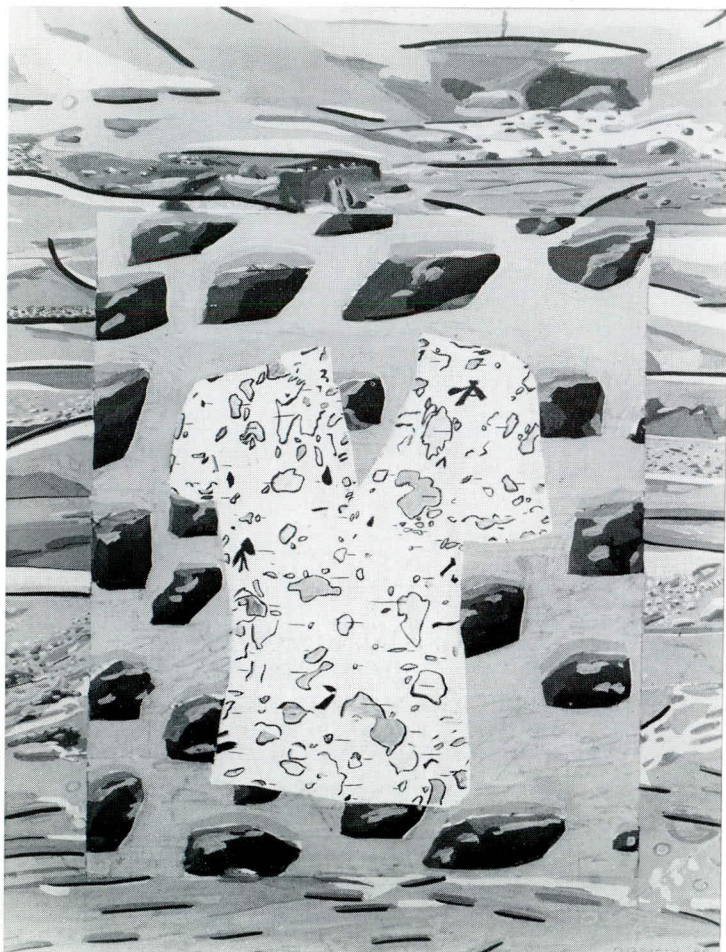
Colosseum, 1978, collage en gouache op papier, 70 x 55 cm  
Collectie Wetering Galerie, Amsterdam

De Vaal beschilderde oppervlakten. Dat wil ook zeggen dat er tussen schilderwerk en foto's geen overgangen zijn, dat dus evenmin de suggestie gewekt wordt dat de voorstellingen op de foto's uit het schilderwerk ontstaan zijn. Het gaat De Vaal blijkbaar niet om een geraffineerd spel van werkelijkheid en verbeelding. De foto's lijken Fremdkörper, bij toeval ontdekt. Opmerkelijk is het verder dat de foto's verhoudingsgewijs klein zijn, ze nemen maar een gering deel van het schilderooppervlak in beslag en zijn altijd min of meer fragmentarisch. Dat laatste trouwens in een tweevoudige zin: het zijn stukjes of snippers van foto's maar ook is wát ze te zien geven meestal fragmentarisch, in de betekenis van onaf, verweerd of vernietigd misschien.

Zo komt vanzelf het tweede aspect ter sprake: de ontdekking van de klassieke oudheid. Op de (wat mij betreft) interessantste schilderijen uit deze periode — *'Laat de vijand maar komen'* en *'Those terrible buildings, what would they look like?'* — is de oudheid aanwezig in een van haar meest imposante architectonische overblijfselen: het Colosseum in Rome. Bij nader inzien blijkt trouwens dat er tussen schilderwerk en foto's wel degelijk een verwantschap bestaat, al is er dan geen enkele poging gedaan het 'fictieve' karakter van het één en het non-fictieve van het ander geraffineerd in elkaar te laten overlopen. De Vaal heeft de boogstructuur van het Colosseum namelijk in haar verfstreek geïmiteerd; fors, hevig en over elkaar geschilderd op *'Those terrible buildings'*, klein, rustig en gestileerd op *'Laat de vijand maar komen'*. Maar men zou beide schilderijen ook zo kunnen lezen dat de geschilderde bogen de choreografie van een extatische rituele dans of een geheimschrift voorstellen — magische middelen met behulp waarvan (langs de weg van de gelijkenis) de verdwenen Romeinse realiteit werd opgeroepen. Hoe het ook zij, tussen beide dimensies van de schilderijen bestaat een scherp contrast dat een raadselachtig effect, een onopgeloste spanning bewerkstelligt tussen waarneembaar en niet-waarneembaar, concreet en abstract, verleden en heden. Die spanning, die ze in latere jaren ook met heel andere middelen heeft gerealiseerd, is zonder twijfel een van de meest in het oog springende karakteristieken van het werk van Elizabeth de Vaal.

De Vaals belangstelling voor de klassieke oudheid blijft overigens niet alleen uit de genoemde Colosseumschilderingen. Wie haar werk in zijn geheel overziet zal





cat. nr. 2

Kleine torso, 1975, gouache op  
papier, 29 x 21 cm  
E. de Vaal, Zutphen

het onmiddellijk opvallen dat de figuratieve elementen in dat werk verreweg voor het grootste deel naar de oudheid verwijzen, al moet men dat begrip dan ruim nemen en niet exclusief met Rome in verband brengen. Het meest gefascineerd is ze blijkbaar door de klassieke torso: in 1975 maakt ze de eerste gouache met een torso, in de jaren daarna, vooral vanaf 1981, komt ze er telkens en in vele varianten (soms ook onder andere namen) op terug. Daarnaast moeten als motieven ook genoemd worden: de arena, de piramide, pilaren of restanten van gebouwen, schalen en kruiken.

Dat Elizabeth de Vaal haar motieven voor een groot deel aan het verre verleden ontleent is op zichzelf, zoals eerder gezegd, niet zo verwonderlijk. Zolang er in de westerse maatschappijen sprake is van een onbehagen in de cultuur, zoeken kunstenaars het bij voorkeur over de grenzen of in het verleden. Dat gold voor de negentiende-eeuwse romantici zo goed als voor de twintigste-eeuwse avantgardisten. Of het nu ging om de Oriënt, Afrika of Haïti, in alle gevallen hoopte men elders het soort ongedeelde leven aan te treffen dat 'thuis' voorgoed onmogelijk leek geworden. Geïnspireerd werd dat verlangen naar vroeger of elders door het besef niet meer in een zinvol, door een levende traditie gevoed verband te zijn opgenomen. Dat besef speelt, als niet alles bedriegt, in het werk van Elizabeth de Vaal ook een grote rol; het merkwaardige is echter dat zij haar inspiratie, net als de jonge Italianen, nu precies daar zoekt waar men het niet zou verwachten. Voor de moderne kunst had de klassieke kunst als inspirerend of navolgenswaardig voorbeeld immers afgedaan, sterker nog: modern wàs men nu juist omdat men zich niet langer op de oudheid oriënteerde. De vraag lijkt dan ook van belang welke verhouding tot de oudheid er spreekt uit het werk van De Vaal, meer in het bijzonder uit haar torso's.

Allereerst dient dan te worden opgemerkt dat het hier nadrukkelijk niet gaat om afbeeldingen/verbeeldingen van mannenlichamen maar van *beelden* van mannenlichamen. De verhouding tot de oudheid is daarmee van meet af aan — hoe kan het ook anders — een indirecte. Haar inspiratie vond Elizabeth de Vaal aanvankelijk in Etruskische beelden, zoals die oorspronkelijk voorkwamen in grafkelders en op sarcophagen. Via de Appolo van Veii kwam ze op het spoor van de grotere godenbeelden, onder meer de Griekse Kouroi. In de loop der

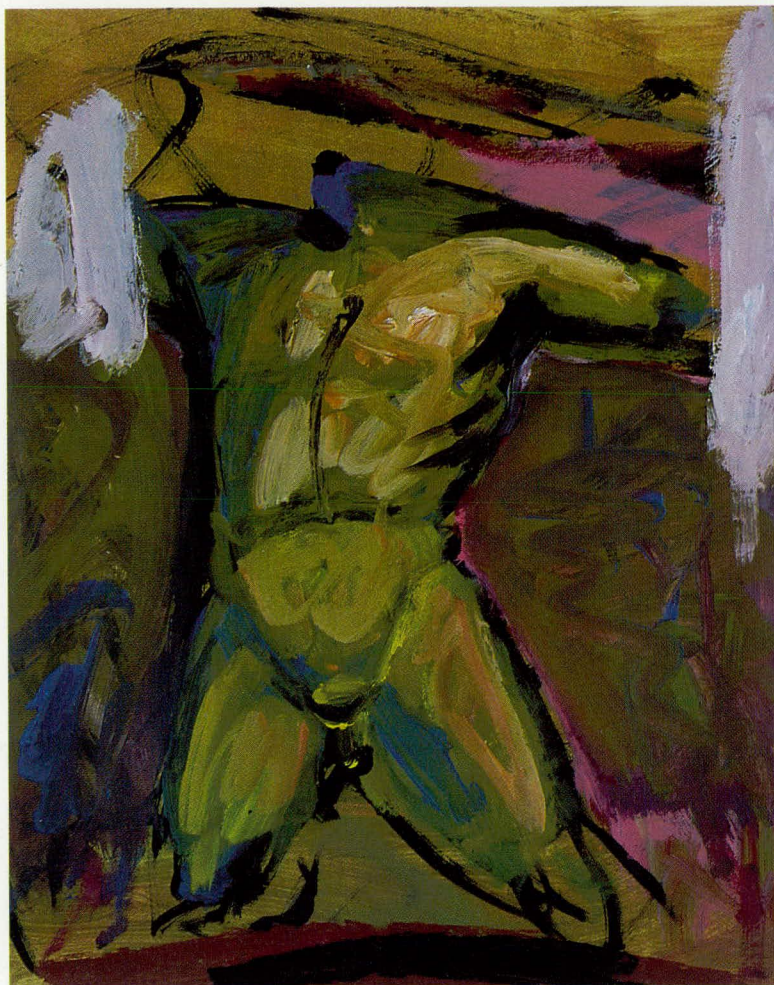
tijden zijn die beelden uiteraard vaak aanzienlijk beschadigd, en het is van groot belang dat De Vaal die beschadigingen niet heeft weggewerkt. Op haar schilderijen nemen ze zelfs de vorm aan van verminkingen. Hier en daar is bloed te zien, ledematen lijken van de romp gerukt. Dat geeft deze torso's een merkwaardige status. Hoezeer Elizabeth de Vaal ook geïnspireerd mag zijn door oude beelden, op haar doeken krijgt het gladde en onkwetsbare van het stenen beeld al gauw trekken van het zachte en kwetsbare mensenvlees, of-schoon het zonder uitzondering om sterke, gespierde, zeg maar rustig mooie mannen gaat. Het lijkt alsof ze, noch volledig van steen, noch volledig van vlees, in een stadium tussen dood en leven verkeren, alsof ze op het schilderij tot leven komen om straks, alle verminkingen ten spijt, uit de lijst te stappen. Eerder dan de geïdealiseerde herinnering aan een ongeschonden wereld belichamen deze torso's zodoende de pijn van de schending (een pijn die *nu* gevoeld wordt) en het verlangen die te beëindigen.

In zekere zin is daarmee ook de zojuist gestelde vraag beantwoord. Elizabeth de Vaal is niet een soort neo(neo)classicist; voor haar gelden idealisme en harmonie van de klassieke kunst niet als verplichtend voorbeeld. Maar anderzijds — en dat is in hoge mate bepalend voor de specifieke kwaliteiten van haar werk — is het ook niet zo dat die klassieke kunst voor haar enkel een intellectueel referentiekader vormt, of een schatkamer van vormen, ideeën en motieven, die naar hartelust geplunderd kan worden, zoals men ook andere kunsten en stijlen kan annexeren, verwerken of bewerken. Zij is geen eclecticus, ze is niet het type van de demonterende kunstenaar die vroeg of laat alles wat die verzameld heeft wel ergens kan gebruiken. En van postmodernistische ironie is er in haar verhouding tot het verleden al helemaal geen sprake. Nee, die verhouding is ernstig. Vermoedelijk begunstigd door een zekere historische naïviteit (een kwalificatie waarmee hier uiteraard niets pejoratiefs bedoeld is, eerder is die naïviteit een voorwaarde om in het verleden iets anders te zien dan de heroïek die men er gewoonlijk slechts in ziet) heeft Elizabeth de Vaal hoogst serieus, met een mengsel van mededogen en verlangen, 'klassieke' mannenbeelden geschilderd die, bij alle gespierdheid en kracht, toch een tegenpool vormen van de gestaalde, emotieloze heroïsche beelden op de massieve defileerplaatsen van de nazi's. Dat is een prestatie van de eerste orde.



cat. nr. 31

Torso, 1982, acryl op papier, 65 x  
50 cm  
E. de Vaal, Zutphen



cat. nr. 30

Torso, 1982, acryl op papier, 65 x  
50 cm  
Collectie L. Boonstra, Gouda



cat. nr. 36

Torso (Held), 1982, acryl op  
papier, 140 x 100 cm  
Particuliere collectie



cat. nr. 35

Torso (Athleet), 1982, acryl op  
papier, 140 x 100 cm  
Centraal Museum, Utrecht



cat. nr. 18

Twee krokodillen en struisvogel,  
1980, acryl op papier,  
170 x 150 cm  
Centraal Museum, Utrecht



cat. nr. 39

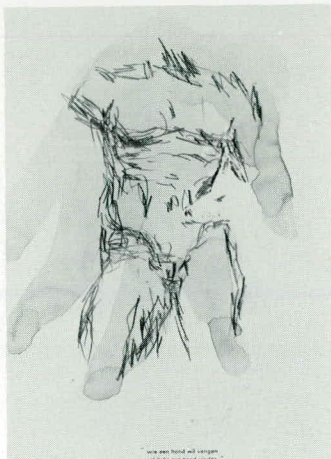
Torso drieluik - goden, helden  
of atleten (Athleet), 1983,  
acryl op papier, 143 x 33,3 cm  
(delen A+C); 143 x 103,5 cm  
(deel B)  
Rijksdienst Beeldende Kunst,  
's-Gravenhage

Naast de grote torso's, atleten, goden en helden (ik  
noem ze in een adem omdat er mijns inziens geen we-  
zenlijke verschillen tussen bestaan) heeft Elizabeth de  
Vaal ook op geregelde tijden torso's op kleiner formaat  
gemaakt. In 1981 en '82 ontstonden er meer dan dertig  
acrylschilderingen op papier, die opvallen door een  
grote variatie in kleuren en houdingen. Wat dat laatste  
betreft: zelden gaat het om statische figuren die zó op  
een sokkel zouden kunnen, vaak is er sprake van



cat. nr. 42

Torso (Gezicht), 1983, gemengde techniek, 24 x 18 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam

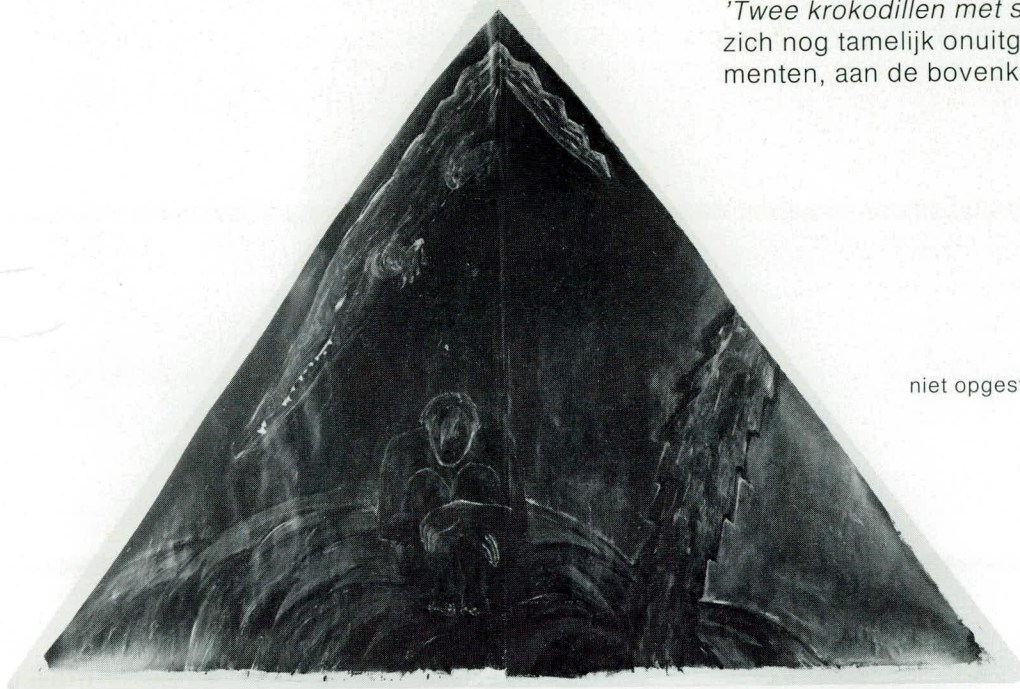


cat. nr. 42

Torso (Hand), 1983, gemengde techniek, 24 x 18 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam

krachtige bewegingen. De getekende torso's uit 1983 zijn kleiner en — mede als gevolg van de gehanteerde gemengde technieken — minder dramatisch, speelser van opzet. Wellicht zijn ze gemaakt om van de torso af te komen, wellicht ook om te onderzoeken welke andere dan de al zo uitgebreid onderzochte mogelijkheden die nog te bieden had. Dat laatste zou de voor De Vaal zeldzame dubbelzinnigheden kunnen verklaren: door elkaar heenlopende figuren; lichamen die, als een soort beeldraadsel, gezichten of dieren(koppen) verborgen houden; seksuele toespelingen. In de meeste gevallen gaat het hier trouwens nauwelijks meer om torso's in de zin van beelden; de figuren zijn niet 'gewond', eerder uitgesproken elegant en erotisch. Ofschoon er in deze lossere richting ongetwijfeld vele mogelijkheden verder uitgewerkt zouden kunnen worden, ziet het er vooralsnog toch niet naar uit dat dat gebeurt. In het recentste werk komt de 'oorspronkelijke' torso in verschillende, nu niet langer verminkte varianten terug, voorlopig het indrukwekkendst op het grote driehoek 'Speedrager' (1985). Maar daar gaat wel nog het een en ander aan vooraf.

In 1980 maakte Elizabeth de Vaal een aantal schilderijen die een opmerkelijke ontwikkeling te zien geven, ik bedoel de forse schilderijen met de krokodillen. Op 'Twee krokodillen met struisvogel' bevinden die dieren zich nog tamelijk onuitgewerkt, bijna als abstracte elementen, aan de bovenkant van het doek, aan weerszij-



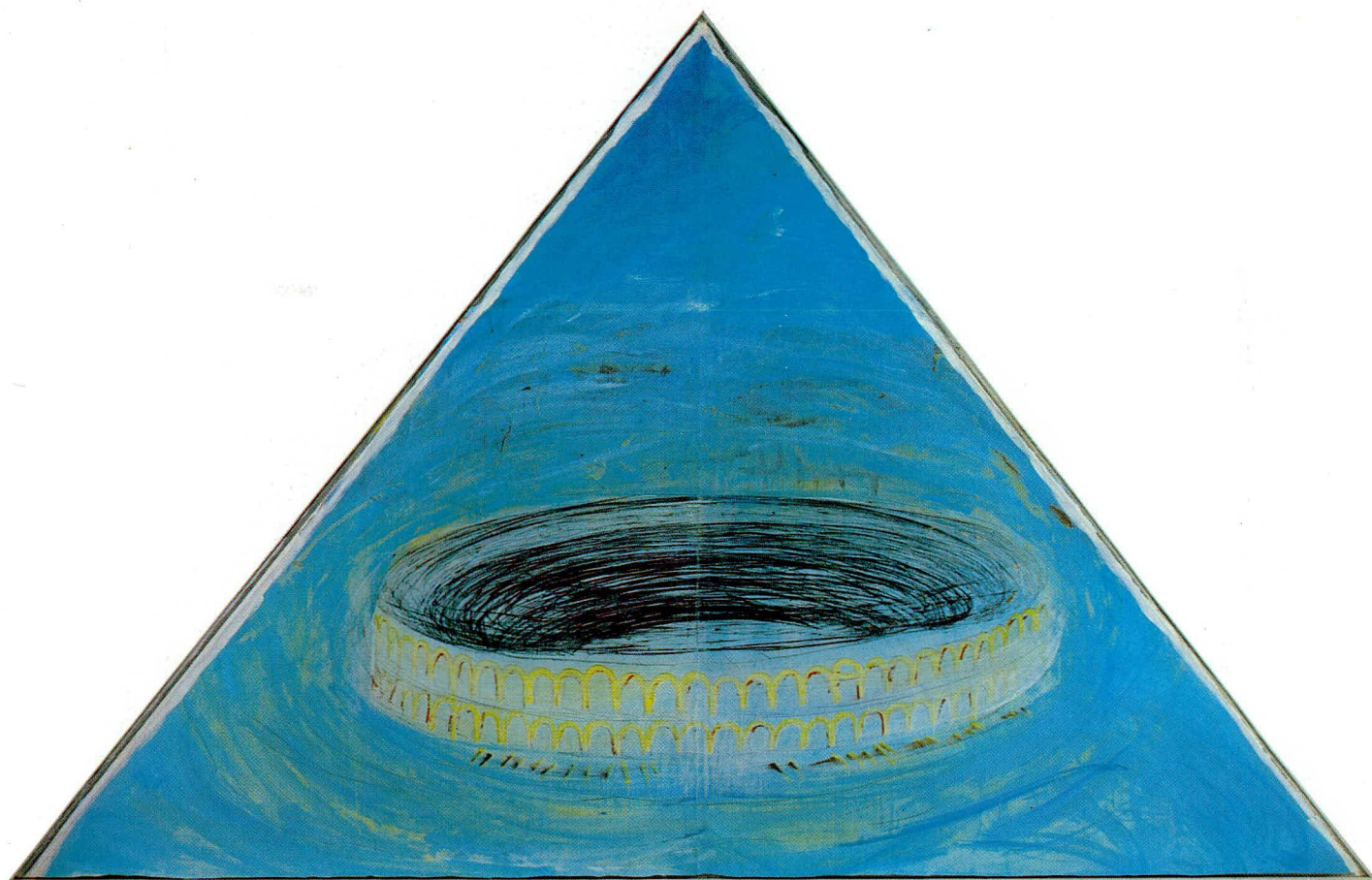
niet opgesteld

Krokodil, man en palmboom, 1980, acryl op papier, driehoek, 200 x 300 cm  
Stedelijke Musea, Gouda



cat. nr. 22

Man en krokodil, 1980, acryl op  
papier, driehoek, 200 x 300 cm  
C.A. Groenendijk



cat. nr. 21

Arena, 1980, acryl op papier,  
driehoek, 200 cm, basis 300 cm  
Peter Stuyvesant Stichting

den van een struisvogel. In het midden blijft of er hier sprake is van een bedreiging van twee flanken of van een geheimzinnige driehoeksverhouding. In compositorische zin is dat laatste in elk geval evident. Interessant is dat de omhoog lopende sporen van de krokodillen ook een patroon van driehoeken (of piramiden) vormen, die men evenwel ook kan zien als de reusachtige kartels van een zaag of van... een krokodillenbek. Die associatie wordt natuurlijk in de hand gewerkt door de andere krokodillenschilderijen uit 1980, waarop die bek soms zeer duidelijk te zien is.

Op de schilderijen — en dat springt allereerst in het oog — is de driehoek of piramide niet enkel veelvuldig als struktuurelement óp het doek te zien (de gekartelde palmboom, kartels in de staart van een van de dieren, het opgetrokken linkerbeen van de jongen in twee gevallen, de linkerarm van de jongen, de poten en de bek van de krokodil, etc.), maar heeft het doek ook zelf de vorm van een driehoek. Zo ver reikt de twijfel van Elizabeth de Vaal met betrekking tot de vanzelfsprekendheden van de traditionele schilderkunst!

Maar — en dat dient in één adem herhaald — zij laat die traditie evenmin zo maar los. Integendeel, op deze schilderijen lijkt ze meer dan op eerdere een zekere toenadering tot de traditie te zoeken, hetgeen vooral tot uiting komt in de direct herkenbare en harmonische figuratie. Op de beide schilderijen met de titel *'Man en krokodil'* heeft de oningevuldheid alsmede de combi-



cat. nr. 23

Krokodil en man, 1980, acryl op papier, driehoek, 200 x 300 cm  
J. van Goethem, Amsterdam

natie van chaos en subtiliteit in de compositie — eigenschappen die *'Twee krokodillen met struisvogel'* voor mij tot een van de voorlopige hoogtepunten uit haar werk in wording maken — plaats gemaakt voor een gestileerde en afgeronde voorstelling van een verzoende situatie, waardoor deze schilderijen eerder 'mooi' dan spannend zijn.

Dat geldt beslist niet, vind ik, voor de vier even grote driehoekschilderijen uit 1981, alle vier *'Arena'* geheten. Dit betreft een paar uitermate gedurfde schilderijen die, althans in de volgorde waarin ze hier worden geëxposeerd, een opgaande lijn van hevigheid vertonen. Eerst staat de arena nog op zijn voetstuk en is er alleen binnen en buiten — maar niet in het gebouw zelf — sprake van cirkelbewegingen. Op de volgende schilderijen is er geen houden meer aan. De arena raakt los van de grond om uiteindelijk als een razend, onherkenbaar gevaarte door de ruimte te tollen. Druipsporen lopen de schilderijen als zweet van het voorhoofd. De driehoekige vorm van de doeken is hier ook meer dan een struktuurelement. Want enerzijds lijkt die vorm door zijn brede basis het statische apriori van de vierhoekige vorm nog te overtreffen, maar anderzijds — en dat is een mogelijkheid die De Vaal optimaal heeft uitgebuit — stimuleert die daardoor tegelijk een opwaartse beweging: de arena wordt door het toppunt van de driehoek als door een verwoestende kolk aangetrokken om daar te verdwijnen in het blauw, het paars, het



cat. nr. 27

Arena, 1981, acryl op papier,  
driehoek, 200 x 300 cm  
Collectie W. Hekster, Enschede



cat. nr. 28

Arena, 1982, acryl op papier,  
driehoek, 200 x 300 cm  
Collectie Amro Bank



cat. nr. 52

Dop, fles, schelp, 1984, acryl  
op doek, 80 x 60 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam

zwart. Sterker dan op de meeste torso's is de klassieke corsprong van het motief hier weggeschilderd in een alles verterende dynamiek.

Op de meeste doeken van 1983 en 1984 spelen de dingen weer een hoofdrol. Een flessehals, een dopje (een enkele keer zelfs de letters 'dop'), een emmer, een kruik. Meestal gaat het, als op eerdere schilderijen, om confrontaties van ongelijksoortige voorwerpen wat betreft vorm (ovalen/rechten) en herkomst (oudheid/heden), respectievelijk sfeer (verheven/banaal). Als die voorwerpen al stillevens vormen, dan zijn het er van een weinig gebruikelijk soort. Want waar kruiken, vazen en kannen in het traditionele stilleven (tot en met Morandi) een vanzelfsprekende verhouding aangaan, blijven ze bij Elizabeth de Vaal ook op het doek vreemden voor elkaar. Haar stillevens zijn gehavend, een enkele keer zelfs weggeveegd (*'Doorgestreept groen'*) en toch zijn het geen parodieën en evenmin zorgeloze kijkjes in de rommelkamer van een cultuur die elk historisch besef verloren heeft. Emers, flessen en kruiken zijn hier waargenomen met een oog dat zich hun bestaan als zodanig met verbazing realiseert. Gebruiksvoorwerpen zijn het, een ogenblik ontruikt aan hun dienende rol, maar op deze doeken niet (opnieuw) ondergeschikt gemaakt aan iemand die de wereld achteloos en autoritair naar zijn hand zet, hoe ongeciviliseerd en onbegrijpelijk de taal ook is die ze in hun verlorenheid spreken. Deze schilderijen zijn stuk voor stuk volwassen versies van de *'Vier delen'*, het academiewerkstuk waarmee deze expositie begint.



cat. nr. 48

Blauw emmertje, 1983, acryl op  
papier, 56 x 50 cm  
Philip de Jong, Amsterdam



cat. nr. 56

Emmer en vaasje, 1984, acryl op  
doek, 130 x 100 cm  
Particuliere collectie

In de gesprekken die ik met Elizabeth de Vaal voerde over haar opleiding, haar invloeden, haar werkwijze en aanverwante zaken gebruikte zij meer dan eens het woord 'hiaat' of een van zijn equivalenten om aan te geven dat ze, zeker vroeger, altijd het gevoel had gehad dat ze bepaalde essentiële dingen niet begreep, niet wist, gemist had en nog steeds miste. Aanvankelijk moet ze het geloof hebben gehad dat ze dat gemis via een opleiding of veel lezen zou moeten kunnen opheffen. Maar dat was een lichtelijk naïef geloof. Wat zij als een hiaat ervoer, heeft minder te maken met een gebrek aan vorming dan met een objectief, maatschappelijk gegeven: het is de ervaring niet opgenomen te zijn in een zinvol sociaal continuüm, de ervaring te leven in een tijd die werkelijk bezig is alle banden met het verleden door te snijden. Het werk van Elizabeth de Vaal is de reactie daarop van iemand die — gelukkig — nog niet heeft leren leven met de leegte die daarvan het gevolg is.

Cyrille Offermans

## DE WERELD EERST

Leegte, de leegte in jou  
Vul haar, vul haar, ik weet niet, met  
iets, niet met speeltuig, niet met

Mythologieën, vul haar  
Met iets, nee, dat kun je niet, met echte  
Dorpen, of zeeën, flessekurken, begeerte,

Miezerige kromme spijkers, bijna alles,  
Woede van vijanden, wat meer houvast geeft  
Vul de leegte uit vrees

Vul haar eens en voor al  
Vul de leegte of ze zal koppen snellen,  
De koppen die je liefhebt, zie ze door de afvoer

Wegdrijven zoals de jouwe, de hoofden,  
Huilen en tuimelen, losgerukt, niet veel  
Niet veel om aan vast te klampen

Vul de leegte, treed haar tegemoet, rauwe smart  
Omringt nu werkelijk je gezicht  
Vul haar daarmee, als je kunt, de wereld eerst

En sta er niet slechts, moeizaam, bij stil,  
Vormeloze gaping, grijp haar, kun je dat,  
Verstrooide vloek, je kunt haar niet wegvlakken

Maar heldere figuren stellen zich meer dan  
Andere werelden voor, ze spinnen met ander gevoel,  
vul haar  
Vul haar daarmee, je kunt 't niet spoorloos

Geen kaart, ondoordringbaar, omlijnd, je  
Kunt 't niet, maar laat ze 't voordansen, anders,  
Gespierd en proper, herhaal het steeds opnieuw

Alleen voor jezelf, lukt 't nu, de leegte  
Ken haar door en door, altijd aanwezig,  
De grote zuigende leegte die je steeds

Weer vult met steden, de vogels, een rivier,  
Oude pannedaken rood en nat van dageraad,  
Je kunt het niet, ze is altijd aanwezig, bedwing haar

Onbestendig in de vastgestelde vlucht van woorden  
En verfris haar met je inwendige dieren,  
In vroeg licht staan ze oog in oog, vrij

Niet betoverd, niet,  
Door de blik van enige verre Bestierder,  
Als je voor hen een open open diep binnenverblijf schept

Kun je dat, en een geheime lucht, want daar breng je  
Onder de klokken en monden, onder de trommels  
Geen fundering zonder fout aan, leegte

Niet op deze wijze, een rondwentelen, maar om die te  
maken  
Tot de heilige gaard van appelbomen  
Als de dood zelf niet meer vreemd of onherroepelijk zij

CHRISTOPHER MIDDLETON

IN HET GEHEIME HUIS  
& ANDERE GEDICHTEN

vertaling H.C. ten Berge



cat. nr. 54

Man en emmer, 1984, acryl op  
doek, 140 x 110 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam

Elizabeth de Vaal  
Wanne 1  
7201 CN Zutphen

Geboren: 3-7-1950 te Rotterdam  
Opleiding: Akademie voor Beeldende Kunst te Rotterdam 1970-1975  
Ateliers '63 te Haarlem 1975-1977

**Eenmanstentoonstellingen:**

|                                 |            |      |
|---------------------------------|------------|------|
| Menno Meyer Galerie             | Gouda      | 1975 |
| de Moriaan                      | Den Bosch  | 1978 |
| Galerie Alto                    | Rotterdam  | 1979 |
| Wetering Galerie                | Amsterdam  | 1980 |
| Barend Schulklopper Galerie     | Deventer   | 1981 |
| Felison                         | Velsen     | 1982 |
| Wetering Galerie                | Amsterdam  | 1982 |
| Nieuwe Kerk (Kunstmanifestatie) | Amsterdam  | 1983 |
| Markt 17                        | Enschede   | 1983 |
| Wetering Galerie                | Amsterdam  | 1984 |
| Museum Waterland                | Purmerend  | 1985 |
| Museum Bellamy                  | Vlissingen | 1985 |
| Gemeente Museum Arnhem          | Arnhem     | 1986 |
| Centraal Museum                 | Utrecht    | 1986 |
| Wetering Galerie                | Amsterdam  | 1986 |

**Groepstentoonstellingen:**

|                                                      |                 |                    |
|------------------------------------------------------|-----------------|--------------------|
| Doelen                                               | Rotterdam       | 1976               |
| Kruithuis                                            | Den Bosch       | 1977               |
| Menno Meyer Galerie / samen met Marlene Dumas        | Gouda           | 1977               |
| Galerie Alto / samen met Marjolijn van den Assem     | Rotterdam       | 1978               |
| Kunsthandel Lambert Tegenbosch                       | Heusden         | 1979               |
| Wetering Galerie                                     | Amsterdam       | 1979               |
| Kruithuis "Ik schilder, dus ik ben"                  | Den Bosch       | 1981               |
| Meyhuis                                              | Helmond         | 1981               |
| Stedelijke Musea / samen met Marjolijn van den Assem | Gouda           | 1981               |
| Peter Stuyvesant Collectie                           | Hasselt (Belg.) | 1981               |
| Galerie Nouvelles Images                             | Den Haag        | 1982               |
| Galerie Artline                                      | Den Haag        | 1982               |
| Kunstakademie Arnhem Nieuwe schilderkunst            | Arnhem          | 1982               |
| Ateliers tentoonstellingen Zoutkeetsgracht           | Amsterdam       | 1980/81<br>1982/83 |

**Percentage regeling:**

— Ontwerp voor vloer en buurthuis "Het Wiel" te Gouda uitgevoerd in 1981

**Prijzen:**

|                        |      |
|------------------------|------|
| — Koninklijke subsidie | 1978 |
| — Kunstbeeldprijs      | 1982 |



cat. nr. 57

Speerdrager, 1985, drieluik, acryl  
op doek, 140 x 300 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam

# Lijst van tentoongestelde werken

- 1 Zonder titel, 1973, gemengde techniek, vier delen, 45 x 45 cm per deel  
E. de Vaal, Zutphen
- 2 Kleine torso, 1975, gouache op papier, 29 x 21 cm  
E. de Vaal, Zutphen
- 3 Chinees landschap, 1978, gemengde techniek, 70 x 55 cm  
Collectie A. Verkade, Schiedam
- 4 Zonder titel, 1978, gemengde techniek, 70 x 55 cm  
Collectie M. van Dreven/J. de Haan
- 5 Machine, 1978, acryl en olieverf op doek, 140 x 110 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam
- 6 Dromen, 1978, acryl en olieverf op papier, 140 x 110 cm  
E. de Vaal, Zutphen
- 7 Gebouw, 1978, gouache en collage op papier, 70 x 55 cm  
Collectie L. Boonstra, Gouda
- 8 10.7.78, 1978, collage op papier, 70 x 55 cm  
Kunsthandel Lambert Tegenbosch
- 9 Zwart scheursel, 1978, gemengde techniek, 70 x 55 cm  
Kunsthandel Lambert Tegenbosch
- 10 Colosseum, 1978, collage en gouache op papier, 70 x 55 cm  
Collectie Wetering Galerie, Amsterdam
- 11 Palmbomen, 1979, gemengde techniek, 70 x 55 cm  
Collectie L. Boonstra, Gouda
- 12 Palmbomen, 1979, gemengde techniek, 50 x 65 cm  
Collectie W. Hekster, Enschede
- 13 Ezels en palmbomen, 1979, collage en gouache op papier, 70 x 55 cm  
O. Hettterscheid
- 14 Bomen en vrouwelijke torso, 1979, collage en acryl op papier, 70 x 55 cm  
Wout Vuyk
- 15 Castore e Polluce, 1979, gemengde techniek, 70 x 55 cm  
E. de Vaal, Zutphen
- 16 Arc de triomphe, 1979, collage en gouache op papier, 70 x 55 cm  
Particuliere collectie
- 17 Rome, laat de vijand maar komen, 1979, gemengde techniek, 70 x 55 cm  
E. de Vaal, Zutphen
- 18 Twee krokodillen en een struisvogel, 1980, acryl op papier, 170 x 150 cm  
Centraal Museum, Utrecht
- 19 Krokodil met twee bekken, 1980, acryl op papier, 170 x 150 cm  
Collectie mr. P. Cleveringa
- 20 Zonder titel, 1980, acryl op papier, driehoek, 200 x 300 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam
- 21 Arena, 1980, acryl op papier, driehoek, 200 x 300 cm  
Peter Stuyvesant Stichting
- 22 Man en krokodil, 1980, acryl op papier, driehoek, 200 x 300 cm  
C.A. Groenendijk
- 23 Man en krokodil, 1980, acryl op papier, driehoek, 200 x 300 cm  
J. van Goethem, Amsterdam
- 24 Transmontanus, 1980, gemengde techniek, 70 x 100 cm  
H.C. ten Berge
- 25 Beest in rood, 1981, acryl op papier, 80 x 60 cm  
Menno Dieperink
- 26 Beest in oranje, 1981, acryl op papier, 70 x 55 cm  
Collectie W. Hekster, Enschede
- 27 Arena, 1981, acryl op papier, driehoek, 200 x 300 cm  
Collectie W. Hekster, Enschede
- 28 Arena, 1982, acryl op papier, driehoek, 200 x 300 cm  
Collectie Amro Bank
- 29 Portret, 1982, acryl op linnen, 115 x 95 cm  
AZUA/AMC, Amsterdam
- 30 Torso, 1982, acryl op papier, 65 x 50 cm  
Collectie L. Boonstra, Gouda
- 31 Torso, 1982, acryl op papier, 65 x 50 cm  
E. de Vaal, Zutphen
- 32 Vier torso's, 1982, acryl op papier, 65 x 50 cm 4x  
Mr. E.J. Dommering
- 33 Torso, 1982, acryl op papier, 100 x 70 cm  
Cees Dam, Amsterdam
- 34 Torso, 1982, acryl op papier, 100 x 70 cm  
Cathérine van Houts, Amsterdam
- 35 Torso (Athleet), 1982, acryl op papier, 140 x 100 cm  
Centraal Museum, Utrecht
- 36 Torso (Held), 1982, acryl op papier, 140 x 100 cm  
Particuliere collectie
- 37 Torso, 1982, acryl op papier, 100 x 70 cm  
Particuliere collectie
- 38 Torso, drieluik-goden, helden of atleten (Held), 1983, acryl op papier, 143 x 33,3 cm (delen A+B); 143 x 103,5 cm (deel B)  
A.J. Rieken, Appelscha
- 39 Torso, drieluik-goden, helden of atleten (Athleet), 1983, acryl op papier, 143 x 33,3 cm (delen A+B); 143 x 103,5 cm (deel B)  
Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage
- 40 Figuurstudie, twee figuren, 1983, gemengde techniek, 30 x 40 cm  
Cyrille Offermans
- 41 Figuurstudie, twee figuren, 1983, gemengde techniek, 30 x 40 cm  
Kees Nieuwenhuijzen
- 42 Diverse kleine werken, 1983, gemengde techniek, diverse maten  
Wetering Galerie, Amsterdam
- 43 Grijs pilaar, 1983, acryl op papier, 150 x 100 cm  
Centraal Museum, Utrecht
- 44 Drijfveren en beweegredenen, 1983, gemengde techniek, 31 x 24 cm 2x  
Centraal Museum, Utrecht
- 45 Groene pilaar, 1983, acryl op papier, 150 x 100 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam
- 46 Zwart figuur, stokken en vaas, 1983, acryl op papier, 150 x 100 cm  
Peter Stuyvesant Stichting, Amsterdam
- 47 Burostoel, 1983, acryl op papier, 65 x 50 cm  
Fred Ploeger, Haarlem
- 48 Blauw emmertje, 1983, acryl op papier, 65 x 50 cm  
Philip de Jong, Amsterdam
- 49 Doorgestreep groen, 1984, acryl op doek, 140 x 110 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam
- 50 Emmer en boom, 1984, acryl op papier, 45 x 65 cm  
Voor in 't Holt-Yanovshchinsky
- 51 Dop, 1984, acryl op papier, 80 x 60 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam
- 52 Dop, fles, schelp, 1984, acryl op linnen, 80 x 60 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam
- 53 Oranje met blauwe deksel, 1984, acryl op doek, 130 x 100 cm  
Stedelijke Musea, Gouda
- 54 Man en emmer, 1984, acryl op doek, 140 x 110 cm  
Wetering Galerie, Amsterdam
- 55 Flessehals, 1984, acryl op doek, 140 x 110 cm  
Gemeente Museum, Arnhem
- 56 Emmer en vaasje, 1984, acryl op doek, 130 x 100 cm  
Gemeente Museum, Arnhem
- 57 Speedrager, 1985, acryl op doek, 140 x 300 cm (3 delen)  
Wetering Galerie, Amsterdam

# POIGNANT GAPS

**Notes on the paintings of Elizabeth de Vaal between 1973 and 1985**

Nothing is certain for Elizabeth de Vaal, not even the fact that she is a painter. She is not the kind of artist who as a child already felt the calling; if others hadn't been so insistent, she says, she probably never would have gone to art college. It is not hard for her to imagine her life having taken a completely different turn. And even today she finds it strange whenever she realises, that for the last ten years, her profession has actually been that of painter. A profession maybe, but not a routine job. Judging by her work, including that of recent years, painting is still a strange profession for her, a profession that, as it's turning out, she will never really learn in the strict sense of the word.

It is therefore not surprising that her time at the "Academy of Fine Art" in Rotterdam was a somewhat extraordinary experience. There it was as if drawing and painting, like any other craft, were things you could learn. That a skull, a jug, and a bunch of flowers have certain forms and colours that merely have to be depicted with the same certainty was an established fact. But if painting is built on such foundations, it cannot broach anything but the most superficial questions. Elizabeth de Vaal could not reconcile herself to that. She wanted to ask essential questions. Stronger still, painting is for her the same as asking those questions. Each painting is a question, and the way it is painted indicates at the same time the direction in which the answer should be sought.

The oldest work in the exhibition "Four parts" from 1973, stems from De Vaal's time at the academy and is the result of a project. One can safely consider it to be a protest, albeit a playful protest. Instead of the images that were asked for she submitted a series of perfect photographic images of a fish, an apple, a watch, a coffee machine, a bra, a gun, a toy train, a slice of apple pie with cream, and so on, each stuck in neat squares against a background of lace-curtain made from type-machine letters. That is one part. The other parts consist of — in arbitrary sequence, as there is no prescribed sequence — the same squares filled only with lace-curtain, the same squares with lace-curtain and holes in the shape of the forementioned objects and again the same squares, this time with the silhouettes of the forementioned objects but without the lace-curtain. The whole thing can be seen as a lot of questions. For example: why should one depict a bunch of flowers, if that can also be done, and much better, with a camera? Why should one depict a jug and not a bicycle

saddle? Why should the objects be arranged with the small fry at the front, the juniors on the side and the most impressive in the middle, as with the hierarchic model of the old-fashioned family photograph? Why fill in the dials, knobs, letters and scales of the objects instead of making do with outlines, which in most cases already tell us what we are dealing with? Talking about recognizability, doesn't the fact that we so easily recognize things through their image mean that those things, for us, have transformed themselves into independent images, not responsible any more to the things themselves? Aren't those things hidden from sight by a multiplicity of images? Wouldn't they feel terribly forlorn precisely because we act as if only in our service do they have a right to exist? To quote Leo Vroman, maybe they can "nevermore burst naked into view" and "nevermore speak outside our speech". I think that Elizabeth de Vaal's paintings are attempts to break through that crust of all-denominating words, through that screen of all-depicting images, in the hope of discovering a reality that had come to be buried under those words and those images, virtually forgotten by everyone.

It is no coincidence that I use the word "buried". It suggests the layers of earth under which all living things shall disappear and under which all dead things have disappeared. Sometimes, by excavations, remains of that life, and traces of earlier civilizations, come to the surface.

Obviously, interest in these excavations, and in traces of a past that was razed to the ground, revives in times of increasing uncertainty about one's own civilization. It is as if the fascination with old civilizations has made a sort of painter-archeologist of Elizabeth de Vaal; but one without the faintest suspicion, at least in the beginning, about how and where to dig. First she wanted to learn about how to dig, not particularly about what she might bring to light. She wanted to learn about the nature of the material, knowing that it contained innumerable secrets. She wanted to know how unruly it was, how quickly you could work with it, how it would react to caresses, or to violence. To her, the amateur, painting was a practical lesson in feeling for materials, and that is a feeling that every painter should have before going any further. That applies all the more to someone like Elizabeth de Vaal, who being sure about nothing, developed in a time that painting was, to put it simply, either stranded in quaint realism, or written off as an obsolete activity. In both cases people had given up painting as archeology, or exploration (typical of the entire history of modernism), and in both cases this break had led to sterility. With other members of her generation from Holland and abroad, De Vaal restored painting's lost honour, although she quickly showed dissatisfac-

tion with mere painting for painting's sake. Investigation of the foundations may be interesting and necessary, but in the end it must lead somewhere. This sums up the earliest developments in Elizabeth de Vaal's post-academic career as a painter.

At the end of the seventies, De Vaal made a number of collages. The paper was often handled with energetic strokes, or with aggressive slashes, scratches and tears, or covered in glue. Mysterious as it may seem, images arose out of this "ground"; the earth reveals its first secrets. Not long after this a development took place, which seems to me to be of great importance. It was a development with two aspects which can be described separately, but which usually occur in combination: on the one hand the fact that De Vaal sticks photographs on her paintings, on the other hand her discovery, if that's the right word, of classical antiquity.

The first aspect is curious for a number of reasons. First of all because the photographs with their detail, their "aura-less" duplication of reality, and their unavoidable perspective illusion, form the sharpest imaginable contrast with the surfaces painted by De Vaal. There is no smooth transition between paint and photograph, just as there is no suggestion that the representation in the photographs originated through the painting. De Vaal is apparently not concerned with a refined play between reality and imagination. The photographs seem to be Fremdkörper discovered by chance. Remarkable too is that the photographs are not very large; they only take up a small part of the painted surface and are always more or less fragmentary. The latter applies in two ways, they are pieces of photographs but what they show is also largely fragmentary, in the sense of incomplete, weathered or perhaps destroyed.

And so the second aspect automatically comes up for discussion; the discovery of classical antiquity. In the most interesting paintings of this period as far as I'm concerned — "*Just let the enemy come*" and "*Those terrible buildings what would they look like?*" — Antiquity is represented by one of its most imposing architectonic remains, the Colosseum in Rome. Further investigation shows that there actually is a similarity between the photographs and painted surface, even though no attempt is made to make an elegant transition between the "fictitious" character of the one and the "non-fictitious" of the other. De Vaal has in fact imitated the architecture of the Colosseum in her brushstroke; robust, intense and painted in super-imposition in "*Those terrible buildings*", small, placid and stylised in "*Just let the enemy come*". One could also read both paintings in such a way that the painted arches represent the choreography of an exotic ritual dance or a secret script — ma-

gical spells by means of which (using the method of similarity) the lost Roman reality was invoked. However it may be, there is a sharp contrast between both aspects of the paintings that brings about a mysterious effect, an unresolved tension between perceivable and imperceivable, concrete and abstract, past and present. This tension, which she achieved in later years using completely different means, is without doubt one of the most noticeable characteristics of the work of Elizabeth de Vaal.

Moreover, De Vaal's interest for classical antiquity is not only born out in the forementioned Colosseum paintings. Whoever surveys her work in it's whole will immediately notice that by far the largest part of the figurative element in her work refers to antiquity, though antiquity must not be seen exclusively in connection with Rome. Evidently she is most fascinated by the classical torso: in 1975 she made the first *gouache with a torso*, and in the ensuing years, especially from 1981 onwards, she came back to it again and again in many variations (sometimes under other names). At the same time we should also mention as motives, the arena, the pyramid, pillars or remains of buildings, plates and jugs.

As mentioned before, the fact that Elizabeth de Vaal derives her motives largely from the distant past, is not in itself so astonishing. As long as in the western societies there is dissatisfaction with the culture, artists will choose to conduct their search abroad or in the past. That applied to the nineteenth-century romantics as well as to the twentieth-century *avante-garde*. In all cases, whether it was the Orient, Africa or Haiti, it was hoped that the kind of undivided life that seemed to be impossible "at home", could be found elsewhere. That yearning for older times or other places was inspired by the sense of no longer being part of a worthwhile context, fed by a living tradition.

That sense plays a large role, if I'm not mistaken, in the work of Elizabeth de Vaal; but surprisingly, she looks for her inspiration, just like the young Italians, precisely where one would least expect it. Before modern art, classical art had ceased to be an example worthy of imitation, stronger still, one was modern precisely because one no longer took one's bearings from antiquity. An important question is which relationship to antiquity is present in the work of De Vaal, especially her torsos? It should be pointed out emphatically that we are not talking about representations or illusions of male bodies but of *sculptures* of male bodies. With this the relationship to antiquity always remains indirect — how could it be otherwise? In the beginning Elizabeth de Vaal found her inspiration in Etruscan images, as they originally occurred in tombs and sarcophagi. By way of the Apollo of Veii she came

across the larger sculptures of gods, amongst which the Greek Kouros.

With the passage of time of course, these images often got considerably damaged. In her paintings it even takes on the form of mutilation. Blood is to be seen here and there, limbs seem to be ripped from the body. This gives these torsos a curious status. However much Elizabeth de Vaal may be inspired by ancient sculptures, the smooth and impervious quality of the stone image takes on in her work the soft and vulnerable quality of human flesh, that of strong, well built, and even beautiful men. It is as if, neither entirely from stone nor entirely from flesh, they move in a stage between life and death, as if they come to life in her painting and in spite of their injuries can step out of the frame. Instead of the idealized memory of an unspoiled world, these torsos embody the pain of violation (a pain which is felt *now*) and the desire to bring it to an end.

In a sense this provides the previously raised question with an answer. Elizabeth de Vaal is not a sort of neo-(neo)classicist; the idealism and harmony of classical art do not apply for her as a kind of obligatory example. Equally, it is not so — and that is largely crucial for the specific qualities of her work — that for her classical art merely forms an intellectual framework or treasury of forms, ideas and motives, which can be plundered according to your heart's desire, in the way that other art-forms and styles can be annexed, assimilated and adapted. She is not an eclectic, nor the kind of artist who disassembles things and who sooner or later can find a use for everything she has collected. And as for post-modernist irony; there is absolutely no trace of it in her relationship with the past. No, this relationship is in earnest. Presumably blessed with a certain historical naivety, (a qualification that is not meant as a pejorative, rather that this naivety is a prerequisite for seeing anything else in the past than the heroicism which is usually seen), Elizabeth de Vaal has painted "classical" images of men, seriously, with a mixture of compassion and desire, and despite their muscularity and strength, these form an antipole for the steel-like, emotionless heroic images of the Nazi parade grounds. This is an achievement of the highest order.

Besides the large torsos, athletes, gods and heroes, (I name them together because there are in my view no important distinctions between them), Elizabeth de Vaal also regularly made torsos on a smaller scale. In 1981 and '82 more than thirty acrylic paintings on paper came into being, which are striking in their large variety of colour and pose. As far as the pose is concerned; it is rarely that of a static figure which could be put on a pedestal, often powerful movement is involved. The drawn torsos from 1983 are

smaller, their starting point — partly as a result of the mixed technique — less dramatic and more playful. Perhaps they were made to get away from the torso, perhaps also to investigate possibilities it might have to offer, other than those already so extensively investigated. The latter could explain the, for De Vaal unusual ambiguity; figures walking through each other, bodies that conceal, like a kind of picture puzzle, *faces* or *animals (heads)* and sexual allusions. In most cases for that matter they are hardly torsos any more in the sense of sculptures; the figures are not "injured", rather downright elegant and erotic. Although there are undoubtedly many more possibilities which could be worked out in this freer style, it looks as if this won't happen for the time being. In the most recent work the "original" torso has returned, no longer misfigured, the most impressive till now being in a large triptych "spearman" (1985). Leading up to that were a number of things.

In 1980 Elizabeth de Vaal made a number of paintings which showed a remarkable development, namely the powerful paintings of crocodiles. In "Two crocodiles with ostrich" the animals are as yet rather sketchy, nearly abstract elements at the top of the canvas, on either side of an ostrich.

It remains unclear whether this is a case of danger from two sides, or a secret three way relationship. In the sense of composition the latter is clearly the case. It is interesting to note that the tracks of the crocodile also form a pattern of triangles (or pyramids), which one could see as the gigantic teeth of a saw or of . . . a crocodile jaw.

This association naturally comes to mind in the other crocodile paintings from 1980, wherein this jaw is sometimes distinctly visible.

The most noticeable thing about these paintings is that the triangle or pyramid is not only a structural element in the painting, (*the jagged palm*, ridges in the tail of an animal, the raised left leg of the young boy, the left arm of the young boy, the legs and mouth of the crocodile, etc.), but the canvas itself has the form of a triangle. This is how far Elizabeth de Vaal's doubt reaches in relation to the foundations of traditional painting!

But, and this should be reiterated in the same breath, she doesn't just drop that tradition. On the contrary, in these paintings more than in earlier ones she seems to be looking for a certain reconciliation with that tradition; this chiefly finds its expression in the immediately recognizable and harmonious figuration. In both paintings with the title "Man and crocodile", the sketchiness and the combination of chaos and subtlety in the composition, (qualities which make "Two crocodiles with ostrich" for me one of the highlights of her work in progress), have

made room for a stylised representation of a resolved situation, through which the paintings are more "beautiful" than exciting.

This is not true however, of the four equally large triangle paintings from 1981, all four called "Arena". This is a set of exceptionally bold paintings which, at least in the order that they are shown here, exhibit a steadily increasing intensity. In the first, the arena is still standing on the ground and there is circular movement only inside and outside, not in the building itself. In the ensuing paintings everything breaks free. The arena comes away from the ground to eventually spin through space like a raging, unrecognizable colossus. Dripmarks run off the painting like sweat from the brow. Here too is the triangle form of the canvas more than a structural element. On the one hand it is as if the form through its broad base surpasses the static a priori of even the rectangular form, but on the other hand — and that is one of the possibilities that De Vaal exploits to the full — it stimulates an upward movement; the arena is pulled towards the top of the triangle as if by a devastating whirlwind to disappear there in the blue, the purple and the black. More so than in the most torsos, the classical origins of the motive are painted out here in an all consuming dynamism.

In the majority of the canvases from 1983 and '84 the things themselves again play a leading role. A bottle neck, a lid (one time even the letters "lid"), a bucket, a jug. Mostly, as in earlier paintings, there is a confrontation of dissimilar objects, with respect to form (curved / straight), origin (antiquity / present day), and atmosphere (lofty / banaal). If these objects are a still-life, then it is of a rather unusual sort. Though jugs, vases and cans in a traditional still-life (up to and including Morandi) have a self-evident relationship to each other, in the case of Elizabeth de Vaal they remain strangers even on the canvas. Her still-lives are battered, occasionally wiped away ("striped out green") and yet they are not parodies, nor are they careless glances in the junk room of a culture which has lost every appreciation of history. Buckets, bottles and jugs are regarded by an eye that sees their existence as such with surprise. They are utensils, freed momentarily from their subservient role, not to be made subordinate again in these canvases, to somebody who, careless and authoritarian, subjects the world to her will, however uncivilized and incomprehensible the language they speak in their exile. These paintings are all mature versions of the "Four Parts", the academic work with which the exhibition begins.

On more than one occasion in my conversations with Elizabeth de Vaal about her education, the way she works, her influences and related issues, she used the word "hiatus" or one of its equivalents to indicate that she, at least in the

past, had always had the feeling that she didn't understand, didn't know about, and still missed, certain essential things. In the beginning she must have had the belief that she could bridge these poignant gaps through education or by reading a lot. But that was a slightly naive belief. That which she experienced as a hiatus, had less to do with a lack in education, more with an objective social condition; it is the experience of not being part of a worthwhile social continuum, the experience of living in a time that is actually setting about cutting all ties with the past. The work of Elizabeth de Vaal is the reaction of someone who, luckily, has not yet learned to live with the void which is the result of this.

Cyrille Offermans

© Uitgave : Centraal Museum Utrecht  
Tekst : Cyrille Offermans  
Vertaling : Adrian Walton-Smith  
Vormgeving : Daan Out, Centraal Museum  
Druk : Drukkerij Elinkwijk

foto's:

Menco ten Cate  
Tom Haartsen  
Ab van der Kloot  
Gemeentelijke Archiefdienst Utrecht  
Gemeentelijke Archiefdienst Arnhem

