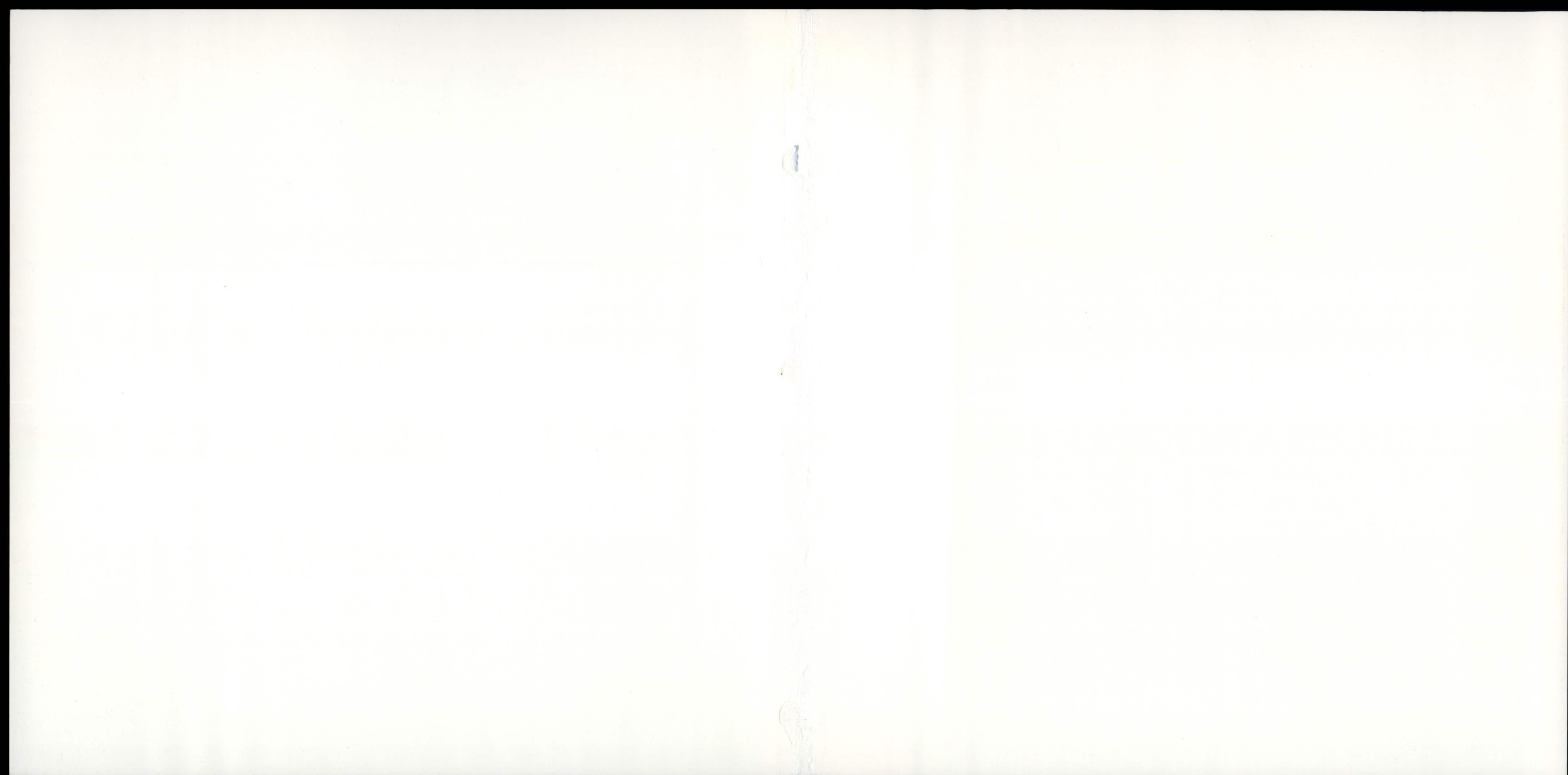


VERTREK PUNT: NUL

Vertrekpunt: nul

Nul, Zero en Nieuwe Realisten
uit bezit van de Nederlandse musea

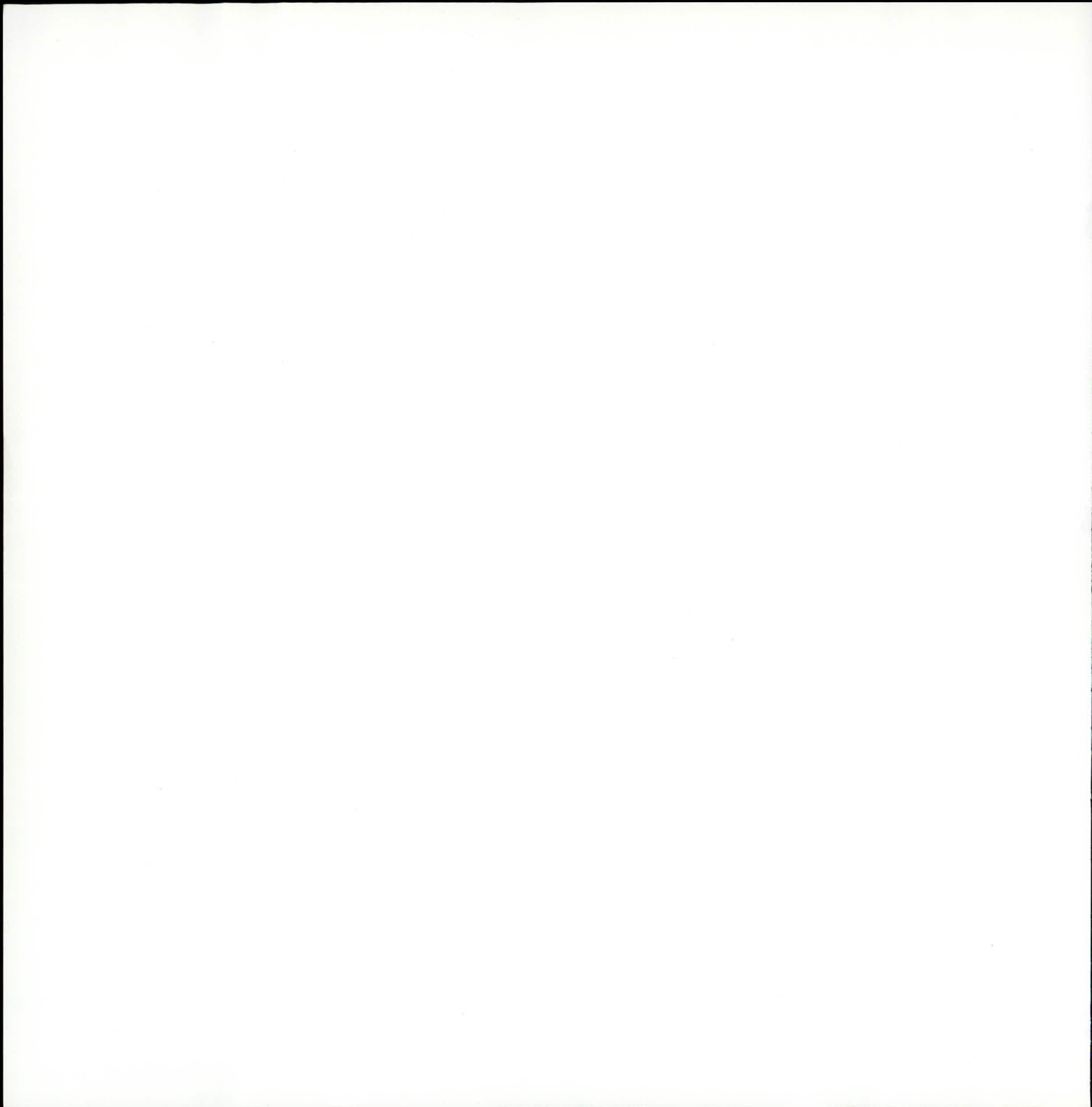


Vertrekpunt: nul

**Nul, Zero en Nieuwe Realisten
uit bezit van de Nederlandse musea**

Deze katalogus kwam tot stand – mede dankzij financiële
bijdrage van Drukkerij Elinkwijk, Utrecht – ter gelegenheid
van het 150 jaar bestaan van het Centraal Museum Utrecht.





Deze tentoonstelling kwam tot stand dankzij een gemiste kans. Een aantal Nederlandse musea was van plan bepaalde delen van zijn collecties moderne kunst te versterken door onderling bruiklenen uit te wisselen. Tentoonstellingen zoals Picasso, Italiaanse of Engelse moderne kunst in de Nederlandse musea zouden uit deze samenwerking tot stand zijn gekomen. Het project bleek echter een doodgeboren kind.

Het Centraal Museum had gekozen voor de versterking van een onderdeel van zijn collectie abstracte kunst. Het was de bedoeling de Nederlandse Nul-groep in breder overzicht en in samenhang met de Duitse Zero en met de geestverwante kunstenaars van de 'Nouvelle tendance', Fontana, Klein en Manzoni te laten zien.

Na het stranden van het gezamenlijk project wilde het Centraal Museum de tentoonstelling toch niet van zijn programma schrappen.

Dankzij de bereidwilligheid van de andere musea om de aangevraagde werken of tenminste een gedeelte daarvan aan het Utrechtse museum in bruikleen af te staan, kon de tentoonstelling doorgaan.

Het is een gelegenheidstentoonstelling. Het pretendeert niet een volledig overzicht te geven van de Zero- en de Nul-beweging die eind jaren vijftig, begin jaren zestig een ommekeer aankondigden in de naoorlogse Europese kunst. Documentatie van en informatie over de Nul-literatuur ontbreekt dan ook. Een overzicht van de literatuur zal worden gegeven op de tentoonstelling 'Nul en de Nieuwe Stijl' die in 1989 zal plaatsvinden in het Letterkundig Museum in Den Haag. Tevens bestaan er plannen voor een grote tentoonstelling van de Nul-groep in het Museum Hedendaagse Kunst in Antwerpen. Laten we de tentoonstelling in het Centraal Museum als een voorbode van deze gebeurtenissen zien.

De keuze van de tentoongestelde werken werd natuurlijk in eerste instantie bepaald door het aanbod van de collecties van de Nederlandse musea. Er zijn veel kunstenaars die zich destijds in meer of mindere mate met de Zero-beweging verbonden voelden. Alhoewel sommigen van hen in de Nederlandse musea zijn vertegenwoordigd, bleek het niet mogelijk een bevredigend beeld van deze figuren te geven. Daarom hebben we gekozen voor een beknopt overzicht. We hebben ons beperkt tot de hoofdfiguren van beide bewegingen en enkele geestverwanten. De tentoonstelling is een stageproject van de Amsterdamse kunsthistorica Barbara Groenhard. Zij selecteerde de kunstenaars en hun werk en schreef ook de catalogustekst. Op deze plaats wil ik haar bedanken voor haar inzet.

Mijn oprechte dank gaat uit naar de Rijksdienst Beeldende Kunst en naar alle musea die ons collegiaal met de bruiklenen hebben geholpen. Niet in mindere mate gaat mijn dank uit naar de collectioneers M. en G.J. Visser en Salco Tromp Meesters en aan de kunstenaars Henk Peeters en Jan Henderikse.

L. Brozek-Dolezal,
conservatrice Centraal Museum Utrecht

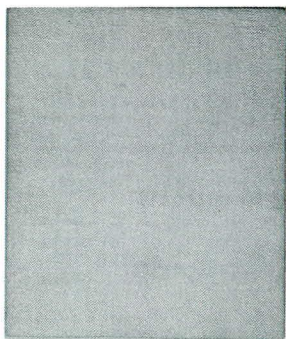


Vroeger ging de schilder naar zijn motief, werkte hij buiten in het landschap: hij stond met beide voeten op de grond, dat was gezond! Tegenwoordig is de ezel-schilderkunst volkomen tot akademisme geworden en is het daarmee zover gekomen dat ze de kunstenaar in huis opgesloten heeft waar hij oog in oog staat met die wrede spiegel: het doek. (Uit: "Le Vrai devient réalité", 1960 in **Zero nr.3. juli 1961**)

In deze woorden van de Franse kunstenaar Yves Klein (1928 - 1962) komen zijn belangrijkste bezwaren naar voren ten aanzien van de kunst die hij om zich heen zag. Zijn eerste verwijt heeft betrekking op de houding van de kunstenaars. Hij stelt dat zij het contact met de werkelijkheid zijn verloren, wat hij een ongezonde ontwikkeling vindt. Vervolgens wordt de vorm van hun werk onder vuur genomen. De kunstenaars hebben zijns inziens klakkeloos een door de gevestigde orde geaksepteerde stijl overgenomen, kortom het ontbreekt hun aan moed en authenticiteit. Tenslotte bekritiseert Klein de inhoud; hij constateert dat hun werk niets anders is dan een weinig charmant spiegelbeeld van hun eigen persoon. Al deze kritiek was gericht tegen de abstraktexpressionistisch werkende kunstenaars, die een volkomen spontane kunst propageerden. De kunstenaar moest volgens deze opvatting snel, zonder enig overleg vooraf te werk gaan, zodat de rede het beeld niet kon censureren. Het doek moest zo een neerslag in verf worden van het onderbewuste van de maker. Het doek zou hiermee in een direct verband staan, er een soort natuurlijk teken voor zijn, dat door de toeschouwer intuïtief begrepen kon worden.

Aan het eind van de jaren 50 deelden veel kunstenaars Klein's bezwaren en zij zochten naar een nieuw soort kunst. Het abstrakt expressionisme was in hun ogen niet langer een werkwijze die steeds tot nieuwe resultaten leidde; het was verworpen tot een stijltje dat inspeelde op de smaak van het publiek. De kunst verviel zo weer in het produceren van mooie plaatjes, dit keer niet van dingen uit de zichtbare werkelijkheid zoals bij het realisme, dat ook door de abstrakt expressionisten verworpen werd, maar van onzichtbare oncontroleerbare zaken. Bovendien zagen zij niets in het populaire beeld van de kunstenaar dat daarbij hoorde, een beeld dat van de kunstenaar een soort excentrieke ziener maakte. Als reactie op deze situatie streefde men naar een inzichtelijke kunst; de werking ervan moest op nuchtere principes berusten en uiterlijk zou het zich in de moderne objectieve werkelijkheid moeten voegen. De persoonlijke inbreng van de kunstenaar diende hiertoe helemaal teruggedrongen te worden, zodat het werk niet langer een persoonlijke boodschap uit het onderbewuste zou zijn, maar een ding onder de dingen. Men keerde terug tot de realiteit, zij het op een nieuwe manier.

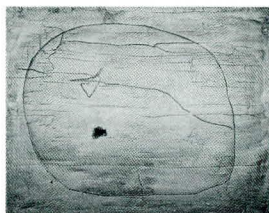
Koplopers in deze nieuwe richting waren de in Italië wonende Argentijn Lucio Fontana, Yves Klein en de Italiaan Piero Manzoni.



Kijkend naar het werk **Monochrome Bleu** uit 1959 van Yves Klein (afb. 2) zou men niet vermoeden dat het gemaakt is door de schrijver van het citaat waarmee deze tekst begon. Het is niet realistisch in de gewone zin van het woord. Er is geen voorstelling van iets uit de werkelijkheid in te ontdekken. Het kan ook geen kompo-

"De manifesten van Yves Klein" in *De Nieuwe Stijl*,
deel 1, pag.54-57. De Bezige Bij, Amsterdam, 1965.

"De manifesten van Yves Klein" in *De Nieuwe Stijl*,
deel 1, pag.54-57. De Bezige Bij, Amsterdam, 1965.



sitie genoemd worden. Een effen, mat ultramarijn-blauw vlak is alles wat er te zien is. Het oppervlak heeft een regelmatige, enigszins korrelige structuur, wat veroorzaakt wordt door het gebruik van verfröllers en industriële verfpoeiders. Doordat blauw een wijkende kleur is kunnen we dit opvatten als een duizelingwekkende diepte, maar dit wordt niet gesuggereerd door bijvoorbeeld nuancering van de kleur. In **Monochrome Bleu** treedt de kleur vrij op, los van voorstelling of compositie, en zij dient ook niet als medium voor een persoonlijk handschrift. De kleur is er, dat is alles.

Klein maakte sinds 1949 monochrome werken. Over zijn keuze voor het monochrome vlak zei hij: *De beschouwer van een schilderij met lijnen, vormen en composities blijft de gevangene van zijn vijf zintuigen. Ik ben dus uitgekomen op de éénkleurige ruimte, op het al, op die onmetelijke pikturale gevoeligheid.* < Klein vat de monotonie van het vlak positief op: de kleur werd zo niet afgezwakt door andere kleuren en ook niet begrensd door lijnen. Door monochromie zou de uitstraling van de kleur onverhinderd door kunnen dringen tot de beschouwer, die hierdoor eenzelfde gevoel van vrijheid kon ervaren. Dit was een zich één voelen met het al, wat voor Klein de toestand was van schilderkunstige gevoeligheid, waarin hij kunst maakte. Het werk moest deze momenten van gevoeligheid, die steeds uniek zijn, weer oproepen. De materiële hoedanigheid van het werk was hierbij van sekondair belang. *Ik ontdek dat de schilderijen slechts de as zijn van mijn kunst.* < Bij zijn tentoonstelling in 1958, **Le Vide**, de leegte, die alleen uit een lege galerieruimte bestond, was het schilderij zelfs onstoffelijk gemaakt. Klein wilde de onzichtbare schilderkunstige toestand direct, zonder medium, op de bezoeker overdragen.

Klein wilde dus niet iets afbeelden, maar een bepaald gevoel oproepen. Hij beperkte zich hiervoor al twee jaar tot dezelfde kleur blauw, sinds hij bij gelegenheid van een expositie van 11 evengrote blauwe doeken in Galleria Apollinaire in Milaan **L'Epoca Blu** - het blauwe tijdperk - had afgekondigd. De kleur, vorm en textuur van zijn werk stonden daarmee vast. In 1955 was een monochroom doek op de Salon de Réalités Nouvelles in Parijs geweigerd. Men had vergeefs geprobeerd Klein ertoe te bewegen nog iets aan het doek toe te voegen, opdat er binnen het vlak een suggestie van ruimte zou ontstaan. Veel abstrakt-expressionistisch werkende kunstenaars maakten in die tijd werk waarin door contrasterende abstracte beeldelementen de indruk van een onbestemde ruimte werd gewekt. Klein weigerde zich aan deze stijl aan te passen. De ruimte die Klein met zijn monochromen oproept bestaat niet alleen binnen het beeld, tussen de beeldelementen onderling, maar vormt een continuüm met de ruimte erbuiten waarin de toeschouwer zich bevindt, de reële ruimte. Het doek is hierdoor een ding geworden.

In het werk **Concetto Spaziale** uit 1958 van Lucio Fontana (1899 - 1968) (afb.4) speelt, net als bij Klein, de ruimte een belangrijke rol. Het monochrome beeldvlak is hier doorbroken, zodat het werk zich niet alleen voegt in de ruimte, maar deze er ook doorheen loopt. De traditionele beeldruimte wordt hierdoor tegelijkertijd ont-

Tekst van Lucio Fontana uit 1965 in J. van der Marck en E. Crispolti *Lucio Fontana I en II* (met oeuvrecatalogus), Brussel 1974.

Alle manifesten zijn opgenomen in J. van der Marck en E. Crispolti *Lucio Fontana I en II*, Brussel, 1974. De meeste informatie in de tekst komt uit het *Manifesto Tecnico* dat Fontana in 1951 in Milaan publiceerde

maskerd als vals en vervangen door echte ruimte. *Ik wil als schilder werkend aan één van mijn geperforeerde doeken geen schilderij maken. Ik wil een ruimte openen, een nieuwe dimensie scheppen voor de kunst, in contact treden met de kosmos zoals die zich oneindig uitstrekt buiten het begrenzende vlak van het schilderij.* schreef Fontana in 1965.<

Vanaf 1947 publiceerde hij - alleen of samen met andere kunstenaars - een aantal manifesten over het Spazialismo, het Spatialisme.< Hierin werd gesteld dat er onder invloed van wetenschappelijke ontdekkingen, een nieuwe tijd was aangebroken. De mens beheerste nu de materie en zelfs de ruimte, en er kondigde zich een nieuw bewustzijn aan, dat verandering in de kunst vereiste. Zo zou er vanaf de Barok een streven zijn naar integratie van dynamiek in de kunst, veroorzaakt door het idee dat verandering wezenlijk is voor alles op aarde. Achtereenvolgens werden ruimte, tijd en beweging in de verschillende kunsten overwonnen, al naar gelang welke kunst daarvoor de beste middelen had. Nu dit eenmaal bereikt was moest met het Spatialisme het traditionele onderscheid tussen schilderkunst, beeldhouwkunst en poëzie overstegen worden in een synthese van kleur, beweging, ruimte en geluid. Ook moesten kunst, wetenschap en techniek zich door elkaar laten inspireren; de kunst zou bijvoorbeeld gebruik kunnen maken van de nieuwste materialen. Gezien het feit dat alles tenslotte vergaat, was, tegen de achtergrond van de eeuwigheid, het maken van kunstwerken die slechts kort bestaan even goed te rechtvaardigen als duurzamere. Inhoudelijk gezien moest het weergeven van dingen uit de werkelijkheid plaats maken voor het creëren van ruimtelijke sensaties vanuit de eigen fantasie, waarbij er ook meer aan de verbeelding van de toeschouwer moest worden overgelaten.

Uitgaande van deze ideeën noemde Fontana zijn werken niet langer schilderijen, beelden of reliëfs, maar Concetti Spaziali, ruimteconcepten. Al in 1949 maakte hij een environment, **Ambiente spaziale con forme spaziali a luce nera** - ruimtelijke omgeving met ruimtelijke vormen beschenen door ultra-violet licht - in de Galleria del Naviglio in Milaan. In datzelfde jaar begon hij ook in opgespannen doek en papier gaten te maken. Deze gaten maken de indruk vrij spontaan over het vlak verdeeld te zijn, soms in rijtjes, soms zigzaggend, dan weer verspreid als sterren aan de hemel. Later, vanaf 1958, kreeg het een meer beheerste, koelere vorm. Met een stanleymes sneed Fontana één of meer keren vertikaal het doek open, waardoor het resultaat veel schokkender is en beelden voor ogen tovert van het mes waarmee de sneden gemaakt werden. Het opensnijden lijkt hierdoor een opzettelijke daad van agressie, bedoeld om te provoceren. Tegelijkertijd hebben deze werken een sobere elegantie.

In het werk van Piero Manzoni (1933 - 1963) is het uitdagende element nog sterker dan bij Fontana. Zijn oeuvre lijkt bedoeld te zijn als anti-kunst. Ook voor Piero Manzoni voldeed het maken van composities niet meer aan de eisen van de moderne tijd. Het vullen van een doek met vormen en kleuren was naar zijn mening geen verrijking maar een beperking, een degradatie van het vlak tot ver-

P. Manzoni, "Libera Dimensione", in *Azimuth* nr. 2, 1960, zonder pag. nr..



5

gaarbak van allerlei vergezochte betekenissen. Manzoni zag dit soort kunst als een doodlopend spoor. Zijn oplossing was het vlak definitief te bevrijden van alle ballast, zodat haar onbegrensde mogelijkheden in takt zouden blijven. *Het gaat mij om een totaal wit vlak (of beter nog geheel kleurloos, neutraal) los van ieder schilder-kunstig verschijnsel, van iedere inmenging die vreemd is aan de waarde van het vlak, wit dat geen poollandschap is, geen materie die bepaalde associaties oproept, geen sensatie, geen symbool of iets anders: een wit vlak is een wit vlak (een kleurloos vlak is een kleurloos vlak) of beter gezegd een vlak dat is, en hiermee is alles gezegd; zijn (en het totale zijn is pure wording).<*

Vanuit deze gedachte redenerend noemde Manzoni zijn witte werken niet **Monochromen** - zoals Klein - maar **Achromen**. Het ging hem niet om wit, of welke andere kleur dan ook, maar om het zuivere vlak, dat eigenlijk alleen als idee bestaat. Kleur is daaraan vreemd. Maar in de praktijk hebben dingen nu eenmaal kleur, zodat Manzoni, misschien vanwege de neutraliteit van het onbeschreven blad papier, koos voor wit. De eerste witte werken, uit 1957, hadden nog een dik oppervlak met inkervingen. Later werd het wit meer één met het doek, doordat hij het linnen doordrenkte met een mengsel van lijm en porseleinaarde. De articulatie van het oppervlak ontstond dan door rimpelingen van het doek zelf, door een raster van op het vlak geplakte vierkante stukjes doek of alleen maar doordat het doek bestond uit aan elkaar gestikte vierkanten. De nadruk op het werk als ding met een eigen bestaansrecht werd steeds sterker. In **Nuage** uit 1961 (afb.5) bevestigde Manzoni een grote pluk glaswol op een onbewerkt doek. De artistieke ingreep was miniem, de materialen zijn er alleen.

Hoewel Manzoni - net als Klein en Fontana - zijn kunst relateerde aan het oneindige, aan een onbegrensde ruimte, wilde hij dit niet meer met schilderkunstige middelen benaderen. Hij stelde dat het kunstwerk in zijn materiële vorm niet oneindig kan zijn, maar dat het wél tot in het oneindige herhaalbaar is. Voor Manzoni lag het onbegrensde dus in de handeling van het kunst maken zelf. In de lijnen die hij vanaf 1959 maakte treedt dit aspect sterk naar voren. Op rollen papier werden lijnen getrokken van wisselende lengte - de langste is 7200 meter - waarna ze in verzegelde dozen werden verpakt. Zo'n lijn kan in principe eindeloos voortgezet worden, zodat zij in gedachten oneindig is. Manzoni wilde echter niet alleen een kunst die onbeperkt zou zijn wat ruimte en tijdsduur betreft, maar ook een onbeperkte vrijheid van handelen bij het maken van kunst. Alles was materiaal voor de kunstenaar. Dit kunstbegrip leidde tot zeer onkonventionele werken zoals bijvoorbeeld het inblikken van zijn eigen uitwerpselen en het tot kunst verklaren van het leven zelf en de hele wereld door het plaatsen van een omgekeerde sokkel (Hernig, Denemarken 1961).

Het zal duidelijk zijn dat bij Klein, Fontana en Manzoni het zich afzetten tegen een persoonlijke kunst hand in hand ging met de behoefte te ontsnappen aan de beperkingen van het doek en de beeldruimte. Hiervoor in de plaats stelden zij nuchtere werkmethoden en een kunst die inspeelt op de werkelijke ruimte. Met de mono-

In Engeland en de Verenigde Staten trad uit soortgelijke bewegingen de Popart naar voren. De Popart staat echter in deze kontekst apart. Deze kunstenaars kozen weliswaar onderwerpen uit de dagelijkse werkelijkheid, maar maakten kunst die afbeeldt. Zij valt dan ook buiten het bestek van deze tentoonstelling.

chromie werd de gefingeerde beeldruimte als het ware gesloten en werd er een stap gezet in de reële ruimte. De blik naar binnen werd verworpen ten gunste van een op de wereld en kosmos gerichte. Deze wereldse houding bracht met zich mee dat zij hun ideeën probeerden te verbreiden onder kollega's en kunstminnend publiek. Zo gaf Manzoni in Milaan vanaf 1959 samen met Enrico Castellani het tijdschrift **Azimuth** uit, waarin een internationale kring van kunstenaars aan bod kwam; Klein droeg zijn ideeën uit in manifesten, artikelen en gaf in 1959 lezingen aan de Sorbonne en Fontana schreef in 1952 een manifest voor de televisie. Heel belangrijk was dat zij regelmatig in binnen- en buitenland exposeerden. Mede door deze activiteiten stonden zij niet lang alleen.

In Europa vormden zich rond 1958 groepen min of meer eensgezinde kunstenaars, die later samengevat worden onder de noemer: Nouvelles Tendences, Nieuwe Tendenzen. Hiertoe worden ondermeer de Duitse Groep Zero en de Nederlandse Nul-groep gerekend.

Daarnaast ontstond in Frankrijk het Nouveau Réalisme, het Nieuw Realisme. De kunstenaars die zich bij deze groepen aansloten hadden gemeen dat zij het persoonlijke in hun werk terugdrongen en zich weer op de zichtbare werkelijkheid richtten. < Dit gebeurde enerzijds door reële fenomenen als licht, ruimte en beweging in het werk te betrekken, anderzijds door het gebruik van materialen en methoden uit de moderne, niet artistieke werkelijkheid. Het afbeelden van dingen was er niet meer bij. Men trachtte bovendien hiërarchie in het werk zoveel mogelijk te vermijden, om te voorkomen dat het werk begrepen zou worden als een decoratieve kompositie of als neerslag van de psyche van de maker. Elk deel van het werk moest evenveel aandacht krijgen, zodat er geen mogelijkheid meer was om één of meer vormen als teken tegen een achtergrond te lezen. Hierdoor ontstond er niet een abstrakt beeld binnen het vlak, maar eerder een patroon dat het vlak bedekt. Voor veel kunstenaars begon deze tendens met het maken van monochrome werken.

In Duitsland was Düsseldorf het centrum waar deze ideeën vorm kregen. Daar werden vanaf 1957 in het atelier van Otto Piene (1928) en Heinz Mack (1931) tentoonstellingen georganiseerd die maar één avond duurden. Zij nodigden hierbij allerlei Duitse kunstenaars uit die - net als zijzelf - elders geen gelegenheid tot exposeren hadden. De deelnemende kunstenaars wisten zich verbonden door een gevoel van onvrede met de naoorlogse maatschappij en kunst. Hoewel het werk formeel gezien weinig overeenkomsten had probeerden allen een alternatief te vinden voor het wild geschilderde en vormloze werk van expressionisten en informelen, waarvan zij het drama en de sombere kleuren associeerden met de oorlogstijd. Hun stond een rustige, serene kunst voor ogen.

Deze avondtentoonstellingen groeiden uit tot de Zero-beweging, waarvan Mack en Piene de kerngroep vormden samen met Günther Uecker (1930) die zich in 1961 bij hun aansloot. Later zouden vele buitenlandse kunstenaars aan de Zero-tentoonstellingen en manifestaties meedoen, zodat men onder Zero ook een brede internationale beweging verstaat. Mack en Piene gaven bij de tentoonstellingen een katalo-

gus-tijdschrift uit dat ook **Zero** genoemd werd. Hiervan verschenen drie nummers. De naam stond voor een toestand van stilte die een nieuwe kunst zou moeten inleiden. Dit werd ook vergeleken met het moment waarop een raket de lucht in geschoten wordt. Het eerste nummer van **Zero** verscheen in april '58, bij de avond-tentoonstelling **Das Rote Bild**, die in het teken stond van de monochromie. Mack en Piene hadden in 1957 kennis gemaakt met Yves Klein's monochromen. Zij herkenden zich in zijn theorieën over de zuivere kleur en onbegrensde ruimte. Hij werd dan ook uitgenodigd zijn ideeën in **Zero** uit de doeken te doen.

Voor de Zero-kunstenaars werd echter niet blauw maar wit de kleur bij uitstek. Wit leende zich uitstekend voor hun bedoeling met het werk een nieuw positief begin voor de kunst te scheppen, vanuit een schone lei. De in verf versterkte emotionele gestes van de abstrakt-expressionisten waren hun te persoonlijk, te weinig universeel. De toeschouwer was niet gediend met deze hem/haar opgelegde gevoelens. In plaats daarvan moest er een kunst komen die het moderne menselijk bestaan recht zou doen. Natuur en techniek zouden op menselijke maat gebracht, gehumaniseerd moeten worden in deze nieuwe kunst. De Zero-kunstenaars zagen in Klein en Fontana voorvechters van hun ideaal.

Zero stelde zich ten doel het schilderij zelf te activeren, er een blijvende dynamiek aan te geven, zodat de vibratie, de *polsslag* (Piene) van de kleur zich vrijelijk zou manifesteren. Een middel hiertoe was het samenspel van een ritmische geleiding van het vlak met het licht, dat de toeschouwer zelf zou interpreteren als een open, instabiele toestand. Deze geleiding van het vlak bestond meestal uit de aaneenschakeling van een groot aantal gelijke beeldelementen. Dit gaf bovendien het gewenste onpersoonlijke resultaat. Het wit onderstreepte deze neutraliteit, waar men grote waarde aan hechtte want het Zerokunstwerk moest een geestelijke vrijplaats voor de toeschouwer vormen. Dit streven naar een objectieve kunst en de nadruk die zij legden op de eenheid van het werk verbindt Zero met het konstruktivisme, en dan met name met de experimenten van het Bauhaus. Dit alles verklaart de belangrijke plaats die structuur en licht bij Zero innemen en de voorkeur voor wit en andere reflekterende kleuren en materialen.

Licht is voor ons de inkarnatie van het leven zelf. Het is het flirten met de dood en het doodsverlangen dat de kunstenaar aantrekt tot de sfeer van duisternis en nacht schreef Otto Piene in 1960 in **Azimuth**. In **Reines Licht** uit 1959 wordt het oppervlak door de lichtval op een subtiële structuur van puntjes tot leven gewekt. Piene gebruikte voor het aanbrengen van de structuur platen folie waarin hij gaatjes boorde. De verf werd dan door deze platen op het vlak gebracht, waardoor een persoonlijke inbreng door bewegingen van de hand zoveel mogelijk voorkomen werd. Hij was al in 1957 met dit procedé begonnen. In het begin waren de patronen vrij streng geometrisch maar later werden ze, door verschillende rasterplaten overelkaar heen te gebruiken, willekeuriger.



Vanaf 1959 maakt Piene met deze rasters ook rooktekeningen, zoals **Rauchzeichnung**. (afb.1) Deze bestaan uit patronen van roet, die ontstaan zijn door een kaars

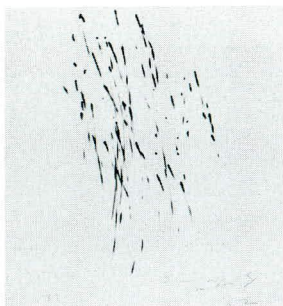
onder het papier te houden en de walm door een raster te laten passeren. De roetpuntjes zijn niet allemaal even zwart en lijken daardoor te bewegen. Er ontstaat hierdoor een ruimtelijk effect. Voor Piene waren deze zwarte tekeningen een negatieve vorm van zijn witte werken, beide dienden ze één doel: het oproepen van licht. In hetzelfde jaar maakte Piene het licht en de ruimtelijke werking daarvan los van het beeldvlak. In zijn **Lichtballett** (1959) werden door middel van rasters, reflekerende folies en schijnwerpers lichteffecten in de donkere ruimte van een galerie vertoond. De toeschouwers konden zich nu in het werk bevinden. Vanaf 1961 kreeg zijn werk niet alleen een steeds grotere schaal, maar vervaagde de scheiding tussen kunst en toeschouwer. Met participatie van de toeschouwer en multi-media-happenings in de open lucht vielen kunst en werkelijkheid bij Piene steeds meer samen, een tendens die kenmerkend is voor de kunst in de 60er jaren.

Vanaf 1959 kreeg Zero meer banden met het buitenland. Dit had te maken met verschillende kanten van hun werk. De belangstelling voor dynamiek, zoals die in het tweede nummer van **Zero, Vibration** getiteld, naar voren kwam zorgde voor aansluiting met kinetisch kunstenaars waaronder Pol Bury (1922) en Jean Tinguely (1925). Dezen nodigden de Zeroleden uit te exposeren op de door hun georganiseerde tentoonstelling **Vision in Motion- Motion in Vision** in Antwerpen (1959). Rond die tijd kwamen zij ook in contact met de Nederlandse Informele Groep, die in Zero de nuchtere monochromie zag waar zij zelf naartoe werkte. Een van hun, Henk Peeters, kende Manzoni. In 1960 leerden zij Fontana kennen.

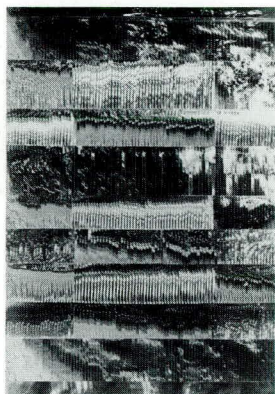
Het streven de techniek te integreren in de kunst verbond de Zero-groep met Fontana's ideeën. Deze behoefte moderne middelen toe te passen en het contact met Jean Tinguely leidde ertoe dat de Zeroisten naast optische beweging ook werkelijke beweging in hun werk gingen brengen. Tinguely (1925) was van mening dat het enige vaste kenmerk van de werkelijkheid verandering en dus beweging was. Hieruit konkludeerde hij dat beweging en stilstand eigenlijk hetzelfde was. Vanuit dit idee maakte hij uit oude onderdelen machines die niets anders doen dan dat bewegen.

Hierdoor kunnen deze machines ook een kritische bijmaak krijgen, als men ze ziet als metafoor voor het bestaan in de konsumptiemaatschappij. Zij lijken dan de zinloze monotone te benadrukken. Anderzijds geven ze juist, doordat er op creatieve manier gebruik gemaakt wordt van spullen die binnen die zelfde maatschappij worden afgedankt, een mogelijke vluchtroute aan uit dat alles. Een veel duidelijker aantoonbare kritiek leverde Tinguely met zijn **Metamatics**, machines die abstracte tekeningen produceerden (afb.3) en zo de spot dreven met abstrakt expressionistische kunst. Tinguely zette de Zeroleden aan hun lichtobjecten te motoriseren en adviseerde daarbij.

Ook in het werk van Heinz Mack speelde het idee van een statische beweging. Hij noemde dit *Die Ruhe der Unruhe*, de rust van de onrust, waarmee hij een gelijkmatige optische beweging, een vibratie aanduidde die ontstaat als evensterke kon-



Uit: K. Thomas, *Heinz Mack* uit de serie *Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart*, nr. 48, Aurel Bongers, Recklinghausen, 1975.



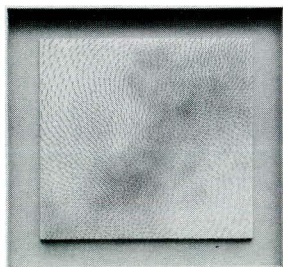
6

Uit: Uecker, "OOOOOOO" in *De Nieuwe Stijl*, deel 1, pag. 37-40, De Bezige Bij, Amsterdam, 1965.

trasterende elementen op het oog inwerken. Deze harmonie van contrasten streefde hij na in zijn werk, om het een open structuur en een immaterieel aanzien te geven. Het ging hem dus niet om een onderzoek van de optische fenomenen zelf. Hij beoogde met de nieuwste middelen evenwichtig werk te maken dat boven het materiaal uit zou stijgen. Dit is overigens een punt waar de Zero-leden steeds op hamerden; het ging hun niet louter om de beeldende middelen en hun effecten. De Zerogroep zag het werk als meer dan de som der delen ervan; het was een utopisch model voor een wereld waarin de mens de natuur en de techniek naar zijn verbeelding zou vormen. Mack ziet in deze houding ten aanzien van de techniek ook het ideale kunstenaarschap: *Leonardo is voor mij de grootste kunstenaar: hij was ingenieur en hij schilderde engelen.*<

Tussen 1956 en 1958 ontstonden Mack's **Dynamische Structuren**, monochrome werken waarop een structuur van parallelle lijnen is aangebracht. Hiermee had hij de traditionele compositie en alle kleur opgegeven. In 1958 maakte hij zijn eerste lichtreliëfs van aluminium waarin een structuur gedrukt is. Vanaf dat moment begon hij voor die tijd uitzonderlijke materialen te gebruiken zoals aluminium, plexiglas, spiegelglas en ribbelglas. Ook in **Vertikaal Lamellen reliëf: grote vibratie** (1960-68) (afb.6) gebruikte hij aluminium en plexiglas, waarmee hij een spel van reflecties veroorzaakt waardoor het beeld lijkt te golven. Vanaf 1959 werden er ook motorisch aangedreven werken, de zg. **rotoren** gemaakt. Ook Mack wilde zijn kunst van alle grenzen bevrijden. Al vanaf 1958 ontwikkelde hij plannen voor het **Saharaprojekt**, een kunstreservaat in de woestijn waarin een samengaan van kunst, techniek en natuur nagestreefd werd met spiegelobjecten, zandreliefs, machines, kleurige gaswolken en ballonnen. Hiervoor was een samenwerking gepland waarbij Mack o.a. dacht aan Arman, Fontana, Klein, Manzoni, Piene, Tinguely en Uecker. De monotone ruimte van de woestijn en de smetteloos blauwe lucht erboven hadden hierbij een soortgelijke functie als, op kleine schaal, het wit: het scheppen van een neutraal gebied waarop de kunst bevrijd is van alle voorwaarden.

Günther Uecker gebruikte als beeldelementen geen stippen, zoals Piene, of lijnen, zoals Mack. Hij stelde zijn beeld samen uit spijkers, die hij gedeeltelijk in een houten paneel sloeg. Het geheel werd dan meestal wit geverfd, wat in combinatie met het spel van licht en schaduw een immateriële indruk gaf. Zij bedoeling was: *Een integratie van licht tot stand te brengen, die deze witte structuren door een veranderlijke belichting in trilling bracht en als een vrije, gelede lichtruimte kon worden opgevat Een witte wereld is naar mijn overtuiging een humane wereld, waarin de mens zijn bestaan in kleur beleeft, waarin hij levend kan zijn.* Deze woorden van Uecker geven aan dat het ook hem niet alleen om het formele ging. Hij verbond aan het Zero-wit echter ook een geestelijke toestand die op meditatie lijkt: *In het licht zullen wij kunnen vliegen, en wij zullen de hemel van bovenaf zien. Alles zal ons doordringen, het zal door ons heengaan zoals het door iets en niets heen gaat.*< Zijn eerste spijkerwerken maakte hij in 1957. Parallel hieraan probeerde hij ook ordeningen van andere elementen zoals stukjes buis of kleeerhangertjes uit. In

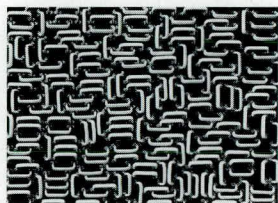


7

tegenstelling tot de andere Zeroleden gebruikte hij dus kant en klare beeldelementen. Al snel werd het spijkeren zijn belangrijkste werkwijze. Hij begon met regelmatige structuren uit horizontale en verticale rijen spijkers, die hij dan later verstoorde door ze gedeeltelijk te vernielen, waarbij het resultaat dan weer een gelijkmatig beeld moest opleveren. Ook wel gebruikte hij de schaduwwerking van de spijkers op het grondvlak om de strenge regelmaat te doorbreken. Rond 1960 begon de werking van het licht een belangrijkere rol te spelen. Hij ging experimenteren met beweging van de reliëfs zelf of van kunstlichtbronnen. De beweging zorgde ervoor dat de reliëfs er steeds weer heel anders uitzagen en er zachte vloeiende modulaties in het licht konden ontstaan of juist dramatische overgangen, afhankelijk van de dosering van het licht. Soms waren dit vrij in de ruimte hangende spijkerobjecten, die samen met objecten van Piene en Mack gekombineerd werden tot lichtenvironments.

Vanaf 1962 bracht Uecker ook veranderingen aan in de spijkerstructuur zelf. In de ordening werd dan afgeweken van het geometrische plan, waardoor er een suggestie van beweging ontstond. Een van die werken is **Bewegtes Feld** uit 1964. (afb.7) Hier zijn de spijkers in verschillende richtingen schuin geplaatst, zodat er een wervelend patroon ontstaat. Het geheel doet denken aan een vacht met een aantal kruinen. Het patroon lijkt vanzelf te zijn gegroeid en in zekere zin is dat ook zo. Uecker ging niet te werk vanuit een vooropgezet plan, maar liet het patroon gewoon tijdens het spijkeren ontstaan. Hier is het patroon tot aan de rand doorgezet, waar het plotseling ophoudt. Dit maakt dat de spijkerstructuur overkomt als een organische overwoekering van een geometrische ondergrond. Uecker heeft deze vrijere structuren ook aangebracht op alledaagse objecten als een nachtkastje, televisie, piano. Hij bracht de spijkers daar maar over een gedeelte van de objecten aan, wat de indruk van woekering nog versterkte. In deze werken krijgt de bespikering iets agressiefs doordat het de objecten ongeschikt maakt voor gebruik. Dit kan begrepen worden als een kritiek op het nuttigheids-denken, maar houdt tegelijk een annexatie in van de dagelijkse realiteit door de kunst.

Dit gebruik van kant van klare voorwerpen bij Uecker doet denken aan het werk van de Fransman Arman (1929), die, net als Klein en Tinguely, deel uitmaakte van de Nouveaux Realistes, de nieuwe realisten. Deze groep was in 1960 opgericht, en was theoretisch onderbouwd door de kritikus Paul Restany. Het was een bijzonder heterogene groep kunstenaars die eigenlijk niet veel meer met elkaar gemeen hadden dan een afkeer van abstrakt-expressionistische kunst en een neiging om - in de voetsporen van Marcel Duchamp - allerlei ordinaire gebruiksartikelen in hun werk op te nemen. Formeel gezien had het werk niet veel met elkaar te maken. Dat blijkt al uit het feit dat de een nog min of meer werkelijkheidsgetrouw schilderde (Raysse), terwijl de ander weliswaar zijn materiaal direkt van de reclameschuttingen weekte, maar daarbij koos voor vormen die nog niet zo bar ver afstonden van het expressionistische smijtwerk met verf. (Affichistes) Een groot deel van deze groep sluit hierom niet aan bij de Zero-lijn.



10

Uit: Arman, "Het realisme van de accumulaties" in *De Nieuwe Stijl*, deel 2, pag. 17-22, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966.

Bij Klein, Tinguely en Arman was er echter, net als bij Zero, een behoefte de moderne werkelijkheid te accepteren en te inkorporeren. Bij Arman uitte zich dit niet alleen in het materiaal, maar ook in zijn werkwijze. In 1955 begon hij kant en klare elementen te gebruiken in zijn werk. Arman maakte toen de zg. **Cachets**, werken die uit vele malen op papier afgedrukte stempels bestaan. Later ging hij ook afdrucken maken van allerlei voorwerpen die hij eerst ininkte en dan op papier of doek gooide. Deze werken noemde hij sporen van voorwerpen: **Allures d'objets**. Van sporen stapte hij in 1959/60 over op het presenteren van de dingen zelf. Vanaf deze tijd hanteerde hij verschillende werkwijzen naast elkaar.

Het begon met de **Poubelles**, doorzichtige bakken met huishoudelijk afval die dan ook gewoon "afvalbakken" heten. Al snel ontstonden ook de opstapelingen, **Accumulations**, waarin gebruikte en later ook nieuwe voorwerpen in grote hoeveelheden verzameld werden. Deze werden dan min of meer ordelijk op een vlak bevestigd of in polyester gegoten, maar ook wel gewoon op een stapel gestort in een (plexi-)glazen bak of vitrine. **Accumulation Renault nr. 109 II** uit 1969 (afb.10) is een van deze werken. Het bestaat uit een groot aantal handgrepen op een formika vlak gemonteerd. De handgrepen en het vlak spreken elkaar in zekere zin tegen. Het vlak wordt door zijn vorm en omdat het in een museum hangt als een soort schilderij begrepen maar doordat er handgrepen aan zitten krijgt het ook iets van een gebruiksvoorwerp. Aan de andere kant worden de handgrepen door de hoeveelheid en de bevestiging ervan tot een structuur van horizontalen en vertikalen gereduceerd, waardoor de aandacht tegelijkertijd over het gehele vlak en met nadruk op het ding handgreep gevestigd wordt. Dit lijkt op de werking van een monochroom schilderij, waarbij het vlak en de kleur geïntensiveerd worden. Het kenmerkende van de handgrepen - dat er iets mee vastgepakt kan worden of dat men zich eraan kan vasthouden - is er echter aan onttrokken. De presentatie van de handgrepen als kunst en het bewaren ervan in een museum houdt dus naast verheffing en optimale conservering ook in zekere zin een vernietiging in. Ze worden net als vlinders doodgemaakt en opgeprikt. Deze destructieve kant van het tot kunst maken van gebruiksvoorwerpen komt op een directe manier terug in de **Collères**, woede-uitbarstingen, waarin Arman voorwerpen verbrijzelt, en in de **Coupés**, knipsels, waarbij objecten in segmenten worden gezaagd. Verzamelwoede en destructie ziet Arman zelf als typisch voor de moderne tijd. Hij stelt: *Dit werkprocedé heeft overeenkomst met moderne methodes: automatisering, de lopende band, het in serie afdanken, sedimente afzettingen en geologische lagen vormend (sic), vervuld van de kracht van de realiteit.*<

In Nederland ontwikkelde zich het werk van de Nederlandse Informele Groep eveneens in de richting van monochromie en een grotere soberheid. Vanaf 1958 exposeerde op initiatief van Henk Peeters een wisselende groep abstract werkende kunstenaars samen. In de loop van 1959 werd deze groep beperkt tot Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven. Vooral Armando wilde een duidelijker omlijnde groep, met een krachtige presentatie naar de buitenwereld. Aldus geschiedde: niet alleen met gezamenlijke tentoonstellingen in eigen land maar ook door publikatie van behoorlijk provocerende teksten ver-

Zie Enno Develing, "De reliëfs: Ordnung muss sein" in *Jan Schoonhoven Retrospektief*, katalogus, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1984 en Frank Gribling, "Een Intermezzo, Informele kunst tussen Cobra en Nul, Van onstuimigheid tot bezinning", in *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, katalogus onder redactie van Geurt Imanse, Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam, 1984.

Uit: Armando, "Credo I", in *Holländische Informelle Gruppe*, katalogus, Düsseldorf, Galerie Gunar, 1959.



12

P.Hefting, "Gesprek met Armando" in: *Museumjournaal*, serie 19, 1974, nr.2, pag.59-66.

wierven zij de - hoofdzakelijk negatieve - aandacht van de pers. Hoewel de res-pons in Nederland meer schandaal dan erkenning was, had de groep in Duitsland, België, Engeland en Zwitserland al vrij snel een hele serie tentoonstellingen. Het contact met buitenlandse kunstenaars zou een belangrijke stimulans blijken en een bevestiging van de eigen ideeën.

De kunstenaars van de Informele Groep stonden kritisch tegenover het individuele gebaar en de aantrekkelijke kleurencomposities van abstrakt-expressionistische kunst zoals die door epigonen van de Cobrabeweging gemaakt werden. Veel meer voelden zij voor de ruige oppervlakken en gedempte kleuren van de materieschilderkunst. Bram Bogart, die in het begin met de Informele Groep exposeerde, werd bijvoorbeeld, vooral door Jan Henderikse, bewonderd, maar ook het werk van Tapiès, Dubuffet en Fautrier. < Deze kunstenaars mengden zand en krijt door de verf, waardoor deze bijzonder dik en stuc-achtig werd. De Nederlander Jaap Wagemaker nam in het oppervlak ook nog bijvoorbeeld leesteen en metalen onderdelen op. De materieschilderkunst heeft hierdoor een sterke fysieke aanwezigheid en tegelijkertijd komt zij zeer vanzelfsprekend over, alsof de vormen door de natuur zijn ontstaan of een toevallige uitsnede zijn uit de door mensen gemaakte omgeving. Dit aspect werd voor de Informelen - behalve voor Kees van Bohemen - steeds belangrijker. Zij wilden hun werk een anoniem karakter geven, zelf zo veel mogelijk terugtreden, zodat de dingen voor zich zouden spreken.

Armando (1929) stelde in zijn tekst **Credo I** uit 1959: *Er moet een nieuwe kunst komen en alles wijst erop dat ze komt. Niet "mooi en lelijk" meer, niet "goed en kwaad" meer (ze bestaan nog steeds), maar een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit (als onze schilderijen).* < In datzelfde jaar maakte hij **Peinture Criminelle** (afb.12), een grotendeels vlak, monochroom zwart doek, waarin alleen rechts tegen de rand de verf, met zand vermengd, dik opgebracht is, als een vormloze korst. Door het contrast met het gladdere oppervlak ernaast doet de korst denken aan een dichttrekkende wond, een aantasting van de huid van het schilderij. Ook kan hierdoor de indruk van een ruimte ontstaan. De titel - **Misdadig schilderij** - beïnvloedt de manier waarop er naar het abstrakte beeld gekeken wordt: het versterkt de indruk die de verf zelf oproept. Dit alles geeft het werk een zwaar en angstaanjagend karakter.

*Ik heb me vanaf het begin verzet tegen de tendens in de beeldende kunsten om eigen stemmingen of gevoelens neer te leggen in kleur en lijn, dat heb ik nooit gewild en nu nog niet zei Armando in 1974 <. Inderdaad was het in Armando's werk, zeker vanaf 1955, vooral de keuze van materialen en titels die voor drama zorgde. In zijn werkwijze deed hij juist alles om op de achtergrond te blijven. In die tijd ontstonden veel werken met sprekende titels als **Paysage Criminel**, **Peinture Criminelle** en **Espace Criminel**. Deze schilderijen kregen een ruw oppervlak en aanvankelijk nog suggesties van bijvoorbeeld menselijke figuren of landschappen, maar al snel werd het werk geheel abstrakt. Er was een duidelijke ontwikkeling naar vlakkere, informelere werken, doordat Armando steeds minder konstrasten in*

kleur en structuur toeliet. Hij bracht de verf schijnbaar willekeurig over het hele doek aan, zonder gebieden die de aandacht vasthouden. Zo reduceerde hij zijn eigen sporen in het materiaal. En dat niet alleen, ook het materiaal zelf werd teruggebracht tot slechts enkele kleuren: rood, zwart en wit. Het eerste -rode- monochroom dateert uit 1956. In de loop van 1958 werd ook die kleur uitgebannen en bleef alleen zwart over. De reductie van structuur, ruimte en kleur was geresulteerd in hermetisch gesloten vlakken. In 1959 ontstond daarin - met werken als het eerder genoemde **Peinture Criminelle** - weer ruimte.

Er was weinig begrip voor het sombere werk van Armando: het riep teveel associaties op met geronnen bloed en verkoolde resten.

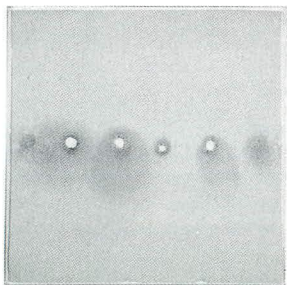
Als ik puur op de inhoud van mijn werk afga was ik in de jaren vijftig nog helemaal oorlog zegt Armando in 1974. Men zag in zijn ruwe zwarte en rode werken een verheerlijking van geweld. Het feit dat Armando in zijn gedichten bijvoorbeeld moord als thema gebruikte versterkte deze visie. Tegen de achtergrond van de optimistische, kleurige beeldtaal van Cobra was zijn kunst van een subversief pessimisme. Armando's gedrag viel in die dagen in de categorie "nozem". Hij joeg door de uitdagende taal van zijn manifesten de hele boel op stang. Van het beeld van de gevoelige kunstenaar liet hij niets heel: *De meeste verf bevindt zich in handen van kinderachtige jongetjes met zachte witte benen en borstkassen* en *"Met onze grote klauwen (zacht en goedig) zullen wij erin slagen de bevolking te verpletteren."*

Uit: Armando, "Credo I", in *Holländische Informelle Gruppe*, katalogus, Düsseldorf, Galerie Gunar, 1959.

Naast Armando was het Henk Peeters (1925) die, in woord en daad, het meest naar voren trad. Hij schreef artikelen, organiseerde tentoonstellingen en nam alle praktische rompslomp op zich. Het belangrijkste was echter dat hij steeds goed in de gaten hield waar er op kunstgebied gaande was en kontakten met buitenlandse kunstenaars tot stand bracht. Mede hierdoor raakten de Informelen betrokken bij het internationale Zero-circuit. Na een lyrisch-abstrakte periode werd het werk van Peeters in 1958 informeel. Net als de andere leden van de groep was hij uitgekeken op *vormpjes en kleurtjes* en wilde hij zijn werk meer werkelijkheid, meer massa geven, in de trant van de materieschilders. Hij begon vormlozer te werken. Zijn schilderijen kregen door een gul verfgebruik en toevoeging van textiel e.d. een grotere plasticiteit en werden minder kleurig. Zijn tekst **Vuil aan de lucht** uit 1959 < geeft een beeld van de overwegingen die daarbij een rol speelden. *De chaos is mijn enige zekerheid en scheppingsbron, mijn werk reëler, ge-ont-illusioneerd en meer natuur, dan waar "inspiratie" afhankelijk wordt gesteld van zeer toevallige samenloop van omstandigheden, geregistreerd door het minst vertrouwbare zintuig.* Uit Peeters woorden spreekt niet de opstandige agressie van Armando, maar een meer berustende houding van terugkeer naar de basis. *Ons werk heeft een tijdelijk karakter om een nieuwe stijl te kunnen scheppen die een wereld zou kunnen veranderen. Want deze vertoont, ondanks linkse of rechtse politiek, een onveranderde aanblik.* Peeters zag het verzet van de Informele kunstenaar tegen de geldende kunstnormen - het mooie gevoelige werk - in een breder verband. Voor hem was het een reactie van het individu op de bedreiging die uitging van een materia-

Henk Peeters, "Vuil aan de lucht" in: *Informele Groep*, katalogus, Almelo, Kunstkring de Waag, 1959.

"Een intermezzo. Informele kunst tussen Cobra en Nul. Van onstuimigheid tot bezinning" in: *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, katalogus onder redactie van Geurt Imanse, Meulenhoff/ Landshoff, Amsterdam, 1984.



9



13

listische samenleving waarin geen plaats was voor iets eigens. Hierom was Peeters dan ook wantrouwig ten opzichte van kunsttheorieën. De andere Informelen hadden evenmin behoefte aan een vast program. *Het informele was bij ons niet zozeer theoretisch geformuleerd. Het was meer een kwestie van gericht zijn op personen. Bij mij vooral Fautrier, Tapiès, Cuixart, Feito en Tharrats zegt Peeters.* <

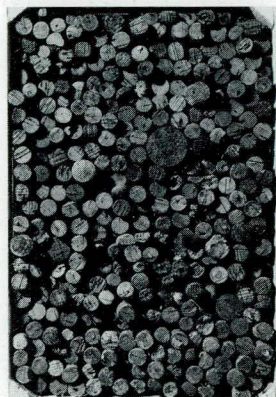
Aan het eind van de jaren vijftig maakte hij stiller werk, waarbij er meer nadruk lag op leegte dan op materie en de kleuren koel gehouden werden. Minder verfmate-rie hield in dat het doek zelf belangrijker werd. Peeters verkoos uiteindelijk de recht-toe recht-aan werkelijkheid boven schilderkunstige materie.

In **59-18** uit 1959 (afb.9) zijn er direkt in het materiaal, schuimrubber, gaten gebrand. Het patroon van de gaten, dat uit de losse hand is aangebracht, ligt hier dus niet meer op de drager, maar is één daarmee. Toch sluit het werk qua vorm aan bij het schilderwerk, waarmee Peeters ook doorging.

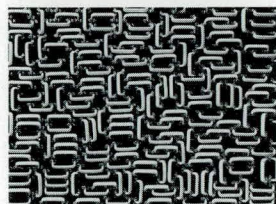
Jan Schoonhoven (1914) wilde - net als de andere Informelen - zijn werk een sterkere aanwezigheid geven. De robuustheid van het werk van zijn vriend Bram Bogart sprak ook hem aan. Maar er speelde bij Schoonhoven vanaf het begin nog een andere invloed mee, namelijk die van het werk van Klee, waarin er een evenwicht is tussen een strenge ordening en een vrije lijnvoering. Schoonhoven probeerde ook in zijn werk een middenweg te vinden, namelijk tussen de aard van het materiaal en zijn eigen bedoelingen. Het doel was het materiaal zoveel mogelijk in zijn waarde te laten, zodat het werk een objektief, vanzelfsprekend karakter zou krijgen, maar toch de bedoeling van de maker zou belichamen. Hij werkte als het ware toe naar een consensus tussen de aard van het materiaal en zijn eigen aard. Hiermee legde Schoonhoven zichzelf een zo groot mogelijke terughoudendheid op. Deze beperking diende volgens hem een tweeledig doel, namelijk enerzijds het werk een grotere algemene geldigheid te geven en anderzijds zijn creativiteit te scherpen. In 1955 kwam Schoonhoven tot het maken van reliëfs, die sinds die tijd samen met tekeningen het belangrijkste deel van zijn oeuvre vormen. Hij gebruikte hiervoor simpele, goedkope materialen die eerder met knutselen dan met kunst geassocieerd worden zoals karton, krantepapier en papiermâché.

Het werk **R 60-4** (afb.13) uit 1960 is van papiermâché gemaakt dat grijs geverfd is. Het papiermâché is één met een rechthoekige drager, waarvan de randen goed zichtbaar blijven omdat deze vrijgelaten zijn. Naar binnen toe krijgt het werk direkt volume. Ondanks de bescheiden maat van het reliëf wekt het hierdoor een monumentale indruk. Over het gehele vlak is er een min of meer gelijkmatige afwisseling van massa en ruimte, die ontstaan lijkt te zijn door kneden van het papiermâché. Er is een geheel ontstaan dat zo ingewikkeld is van vorm dat het chaotisch, natuurlijk overkomt. Het doet denken aan rotsachtige steen. Alleen de rand van het werk is ondubbelzinnig, duidelijk kunst.

Voor Jan Henderikse (Delft 1937) speelde de fysieke aanwezigheid van schilderijen een belangrijke rol. Via Jan Schoonhoven, bij wie hij vaak thuis kwam, kende hij de



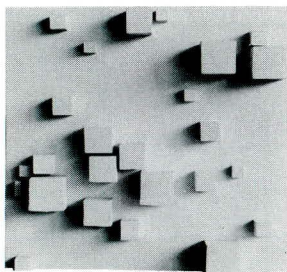
14



10

schilderijen van Bram Bogart. Hij vond deze erg mooi, omdat ze zo dik waren, waardoor ze als object ervaren worden. Zijn voorkeur voor abstract werk was dus in feite een voorkeur voor concreet werk. Hij gaf zijn eigen vormloze werken dan ook een sterk objectmatig karakter. Zijn schilderijen in met zand vermengde verf leken op stukken verweerde muur. Maar kennelijk bleef het schilderij hem te kunstmatig en daardoor onbevredigend. Al snel stapte hij over op echte materialen. Hiermee sloot zijn werk aan bij dat van Arman en Tinguely in Frankrijk en van Uecker in Duitsland. In het begin koos hij vooral onaanzienlijke materialen die als het ware een leven achter de rug hadden. Hij maakte bijvoorbeeld in 1959 een assemblage van een houten kistje dat hij vulde met kurken (afb.14), en dat eenvoudig **Kurkenreliëf** heet. Het principe is hetzelfde als in het werk van Arman (afb.10), een grote hoeveelheid dezelfde dingen bij elkaar, maar het kurkenreliëf is tegelijk strenger en vrijer dan **Accumulation Renault nr. 109 II**. Henderikse bleef veel dichter bij de werkelijkheid in de manier waarop hij met het materiaal omging. Hij rangschikte de kurken niet, zoals Arman met zijn handgrepen deed, maar vulde gewoon het kistje op. Hij koos als drager voor de kurken geen schilderijachtig vlak maar een ding dat in het dagelijks leven ook als container gebruikt wordt. Juist doordat Henderikse zich zo rigoureus bij de werkelijkheid hield ontstond er een veel vrijere vorm. Waar Arman bewust gezocht moet hebben naar dingen die er precies hetzelfde uitzien heeft Henderikse de kurken gebruikt die er toevallig lagen. Iedere kurk is dan ook anders, heeft een eigen identiteit, maar wordt in het geheel opgenomen als gelijkwaardig aan de andere kurken. Hiermee vergeleken krijgt Arman's **Accumulation** een kille eenvormigheid, het wordt de uitdrukking van een tijd waarin niets mag afwijken, terwijl dezelfde "moderne" structuur bij Henderikse een veel positievere betekenis krijgt, namelijk die van een democratische verhouding. Het gebruik van echte materialen en de pretentieloze presentatie daarvan past al helemaal in de latere Nul-gedachte. Anderzijds heeft deze assemblage door de natuurlijkheid van het materiaal absoluut niets van de *clean* uitstraling van de latere Nul-werken.

Naast de leden van de **Informele Groep** was er nog een kunstenaar die in zijn informele werk een grotere objectiviteit nastreefde: Herman de Vries (1931). Ook bij hem was er een behoefte de bestaande vormen af te breken en te komen tot een tolerantere en meer open kunst. Net als voor de **Informele Groep** was zijn ontevredenheid met de kunst een afspiegeling van het gevoel dat er iets in de maatschappij niet klopte. In het denken over kunst van de Vries speelden daarnaast nog twee dingen een rol. Ten eerste het feit dat hij medewerker was op de plantenziektkundige dienst in Wageningen. In die hoedanigheid werd hij, bij het onderzoek dat hij moest verrichten, geconfronteerd met de noodzaak uit de veelheid van de natuur kleine delen te isoleren en daaruit konklusies te trekken. De beperktheid van de blik van het individu ten overstaande van het geheel van de werkelijkheid presenteerde zich hierbij heel duidelijk. De noodzaak zo objectief mogelijk te werk te gaan ook. In de kunst zag De Vries een soortgelijke situatie. Voor hem was kunst filosofische betrachtting in beeldende vorm. De kunstenaar vormde een beeld van de werkelijkheid, net als de filosoof en de natuurwet-



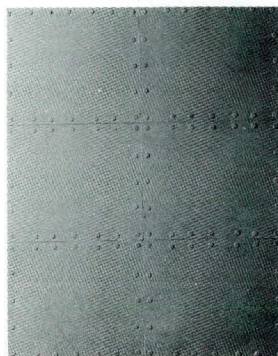
15

Einde, manifest Nulgroep e.a., 1961
Manifest tegen niets, Nulgroep e.a., 1961

schapper. Een tweede invloed ging uit van zijn belangstelling voor oosterse wereldbeschouwingen met hun afkeer van doktrines en nadruk op harmonie. Na een periode van informeel schilderen kwam Herman de Vries ertoe kollages van gevonden materialen te maken. Het hield een poging tot objectiviteit in: de werkelijkheid werd direkt in het kunstwerk opgenomen. In 1958 maakte hij de eerste witte collage. De eerdere kollages hadden namelijk, hoewel ze objectief waren qua materiaal, nog te veel interne tegenstellingen, waardoor ze persoonlijk overkwamen. Wit was, als niet-kleur die tegelijkertijd alle kleuren bevat, ideaal. Er ontstonden ook witte schilderijen, reliëfs en beelden. Een volgende stap, in 1962, was het geprogrammeerde toeval. De Vries beperkte zijn eigen ingrijpen dan bijvoorbeeld tot het bepalen welke beeldelementen hij zou gebruiken en liet de schikking daarvan voortvloeien uit statistische tabellen die in de wetenschap gehanteerd worden. Deze categorie werken noemde hij **Random Objectivations**, toevalsobjectiveringen. (afb.15) Het werk van Herman de Vries ontwikkelde zich eind 50er- begin 60er jaren parallel aan dat van de **Informele Groep**. Hij sloot zich echter nooit bij hun aan. Wel gaf hij, eerst samen met Armando en Peeters maar later alleen, het tijdschrift **Nul** uit.

De behoefte het schilderij tot een vanzelfsprekend deel van de objectieve werkelijkheid te maken leidde dus bij de Informelen tot vormoplossing, experimenten met nieuwe materialen en een steeds grotere afstandelijkheid. Uiteindelijk werd hieruit de uiterste konsekventie getrokken en liet men de materialen zo neutraal mogelijk zien, met een minimale ingreep van de kunstenaar. Dit ging samen met een belangrijke verandering in de keuze van die materialen zelf, waarop de aandacht nu extra gericht was. Verf, zand, en gips maakten plaats voor industrieel vervaardigde alledaagse materialen zoals plastic, blik, watten en wat de konsumptie maatschappij verder ook maar te bieden had. De organische vormen uit de informele periode maakten plaats voor een veel koelere, geometrische beeldtaal. Als werkwijze kwam het nuchtere konstrueren naar voren, waarbij vaak het principe van de herhaling toegepast werd. Het informele schilderen had afgedaan. In de manifesten **Einde** en **Manifest tegen niets** werd zelfs voorgesteld de kunst en de hele mikmak eromheen maar af te schaffen. Inmiddels was er via Henk Peeters en Jan Henderikse, die vanaf 1959 in Duitsland woonde, contact gelegd met Zero, die op hun beurt weer banden hadden met Yves Klein en de Nieuwe Realisten. Het werk van Manzoni en Fontana was ook bekend. In dit stadium - in 1961 - werd de naam van de groep - naar voorbeeld van Zero - veranderd in **Nul**.

De groep presenteerde zich in Nederland in drie grote tentoonstellingen. In 1962 en 1965 in het Stedelijk Museum in Amsterdam en in 1964 in het Haags Gemeentemuseum. In Amsterdam werd er samen geexposeerd met een grote groep buitenlanders waaronder Fontana, Manzoni, Klein, Arman, de Zero-groep en vele andere kunstenaars wier werk aansloot bij de Nieuwe Tendenzen. In Den Haag samen met Zero. Jan Henderikse deed alleen aan de eerste expositie mee. **Nul** werd ook de naam van een tijdschrift waarvan in de periode 1961-64 vier nummers verschenen. Hierin werden de ideeën van de groep, maar ook van buitenlandse



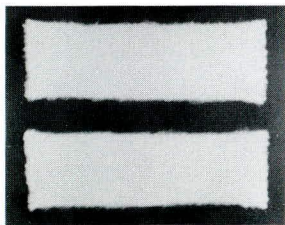
8

geestverwanten naar buiten gebracht. Een andere spreekbuis was **De Nieuwe Stijl**, een tijdschrift in boekvorm dat Armando en Peeters samen met de schrijvers Hans Sleutelaar, Cornelius Bastiaan Vaandrager en Hans Verhagen uitgaven. Er kwamen twee nummers uit, in 1965 en 1966. Dit tijdschrift presenteerde naast teksten van kunstenaars van Nul, Zero en het Nouveau Realisme gedichten van Armando en de genoemde schrijvers waarin eenzelfde mentaliteit naar voren kwam.

Armando wilde, zowel in zijn beeldend als literair werk, de werkelijkheid zo direct mogelijk presenteren. Zijn bedoeling was stukken werkelijkheid te isoleren, waardoor ze extra intens beleefd zouden worden. In de gedichten voerde hij dit Nul-principe het strengst door. Hij schreef gewoon stukken konversatie op die hij gehoord had of nam een geschreven tekst ergens uit over. In het beeldend werk werden er door Armando geen kant en klare gehelen uit de werkelijkheid overgenomen. Wel gebruikte hij alledaagse materialen zó dat ze aannemelijk worden als deel van de moderne stedelijke omgeving. **Platen** uit 1963 (afb.8) had bijvoorbeeld een stuk van een gepanseerde deur kunnen zijn. Het bestaat uit zes platen blik, die met nagels op een hardboard ondergrond zijn vastgemaakt en daarna rood gelakt. Hoewel het alleen als deel van een groter geheel uit de werkelijkheid denkbaar is heeft dit werk een vreemde perfectie. Het glanzende rood, de nagels en de evenwichtige geleiding maken het vlak potdicht en geven het een alarmerende schoonheid. De titel zegt ook niet meer dan we kunnen zien. We staan tegenover een ongenaakbaar stuk buitenkant.

Armando was in zijn Nul-werk nauwelijks nog aanwezig als maker. Zijn werk deed fabrieksmatig aan. Door in series te werken ondermijnde hij het idee van een uniek persoonlijk kunstwerk nog verder. Hij maakte bijvoorbeeld ook platen-werken in andere formaten en kleuren en hij probeerde allerlei versies uit van zijn werken met bouten. In 1962, op de Nul-tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, trad Armando zelfs helemaal terug. Hij liet een suppoost autobanden aan de muur hangen. Ondanks al deze maatregelen om op de vlakke te blijven is Armando's werk uit de Nul-tijd persoonlijk, door de materiaal-keuze en het kleurgebruik: bouten, prikkeldraad, autobanden, oliedrums, zwart, wit en rood. Het werk is concreter geworden, maar heeft nog dezelfde ingehouden dramatiek als zijn informele schilderijen. Je zou kunnen zeggen dat het thema hetzelfde is gebleven, maar dat het anders verwoord is. Het werk staat in zijn onbewogenheid voor een wereld die als a-moreel ervaren wordt, niet goed of slecht, niet mooi of lelijk.

Armando kwam in de Nul-tijd net zo koel over als zijn werken. Het leek alsof hij deel wilde worden van de werkelijkheid die hij met zijn kunst opriep. Het enthousiasme voor al het materiele dat de consumptiemaatschappij bood en voor massale sportevenementen - waar je als mens anoniem bent - had bij Armando dus meer dan één betekenis. Het was een verzet tegen het artistieke milieu, maar het kon ook geïnterpreteerd worden als een identifikatie met de objectieve wereld. In 1965 staakte Armando zijn beeldend werk, omdat het commentaarloos registreren van de werkelijkheid voor hem een grens bereikt had. Hij had kennelijk



16

Uit: *Abstracte kunst uit de jaren zestig en zeventig, een keuze uit de verzameling van het Centraal Museum Utrecht*, katalogus met tekst van C.Kramer, Utrecht, Centraal Museum, 1979.

het gevoel dat verder gaan op de ingeslagen weg inhield dat hij zich zou gaan herhalen. Het Nul-masker paste niet meer. Twee jaar later begon hij weer te tekenen. Hij greep hiermee terug op de streng beteugelde expressiviteit van zijn vroege werk. De amoraliteit van het stoffelijke bleef een rode draad in zijn werk, maar als persoon nam hij daarvan afstand.

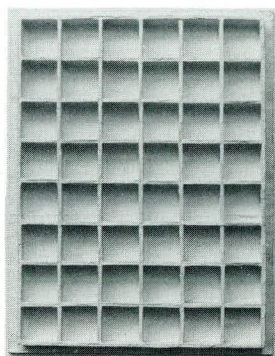
Het is interessant te zien tot wat voor uiteenlopende resultaten het zelfde Nul-principe bij verschillende kunstenaars leidde. Zo heeft het werk van Henk Peeters een uitstraling die haast tegengesteld is aan het effect bij Armando. Zijn **Wattenstroken** uit 1962 (afb.16) is een grijs doek, waarop twee stroken watten horizontaal boven elkaar liggen. Deze watten worden op hun plaats gehouden door heel dun gaas dat over het doek gespannen is. De watten geven van een afstandje het gevoel immaterieel te zijn: er lijkt een waas over het doek te hangen. Het geheel maakt dat men dichterbij wil komen om het werk aan te raken. Door het gaas hebben de watten niet hun optimale pluizigheid en je kunt er niet bij, maar al kijkend stelt men zich er toch automatisch een gevoel bij voor. De zachtheid van het materiaal en de herkomst ervan uit de sfeer van de lichaamsverzorging nodigen uit tot intimiteit. Ook andere werken van Peeters, bijvoorbeeld **Schilderij met Struisveer** uit hetzelfde jaar, hebben die sensualiteit. Zijn werken sluiten degene die er naar kijkt niet buiten, zoals Armando's **Platen**, maar trekken juist aan.

Henk Peeters gaf in andere werken blijk van interesse voor de lichtwerking van materialen en voor een directe invloed van de toeschouwer op het beeld. Hierin sluit hij van de Nul-groep nog het meest aan bij Zero. Hij verwerkte een groot scala aan materialen, waaronder schuimrubber, watten, nylon, zilverdraad en plastic, maar ook ijs en water. Het zijn stoffen waar een mens bijna dagelijks mee in aanraking komt. Deze vertrouwdheid geeft de toepassing ervan in de kunst iets koddigs, relativerends.

Materiaal en gevoeligheid voor materiaal namen voor mij in de Nul-tijd een belangrijke plaats in. Ik probeerde zintuigelijke gevoeligheid als het ware visueel te maken..... Ik wilde mensen leren kijken, hun waarneming ontwikkelen en dat niet alleen op rationele manier. Je zou kunnen zeggen dat iemand die gaat kijken ook dingen gaat begrijpen: die laat zich niet meer bedotten.<

Bij Peeters was er steeds de hoop, ook met zijn Nul-werk, een bewustwording te bewerkstelligen die door zou werken in het dagelijks leven. Naast kunst- en maatschappijkritische aspecten heeft Peeters' kunst een heel opgewekt, speels uiterlijk.

Bij Schoonhoven was, duidelijker dan bij de anderen, de kern van het Nul-werk aanwezig in de informele periode. De wil iets te maken dat objectief zou zijn was toen al een drijfveer. Hij werkte met materialen die hij ook in de Nul-tijd zou blijven gebruiken en er begon in sommige werken, zoals bijvoorbeeld in **Construction Détruite** uit 1958 een geometrische ordening door te schemeren. De meest essentiële verandering die de Nul-periode bracht was het feit dat Schoonhoven het toeval zoveel mogelijk ging uitschakelen. In de informele tijd - bijvoorbeeld in **R60-4** - was de structuur nog te sterk afhankelijk van bewegingen van de hand. Bij sommige werken maakte hij eerst een structuur van kartonwandjes en papier die



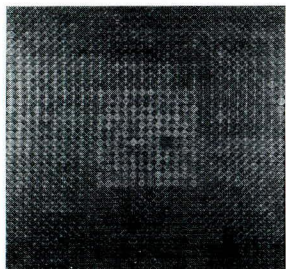
17

hij dan later weer gedeeltelijk stuk sloeg. De kleur zorgde voor eenheid in deze informele werken. Het kapotslaan, dat we ook bij Uecker zagen, had nog teveel van de abstrakt expressionistische heftigheid. De kennismaking met het witte werk van Fontana, Manzoni en de Zero-groep versnelde de overgang naar een veel koelere kunst. In het Nul-werk ging hij veel rationeler te werk.

Het werk ontstond voortaan volgens de typische Nul/Zero-methode: aaneenschakeling van gelijke elementen. Bij Schoonhoven waren dit geometrische figuren: vierkanten, rechthoeken, cirkelsegmenten en lijnen. Schoonhoven wees er met klem op dat dit gebruik van geometrie geen doel op zich was, maar een manier om aksenten, die een voorkeur zouden inhouden, in het beeld te vermijden. Het werk moest objectief zijn. Hierom gaf Schoonhoven ook geen titels aan zijn werk: net als Peeters nummerde hij het alleen. Ondanks alle konstanten biedt een Nul-werk als **R 62-13** een totaal andere aanblik dan bijvoorbeeld het eerder besproken **R60-4**. Men zou niet zeggen dat ze uit nagenoeg dezelfde materialen gemaakt zijn.

R62-13 (afb. 17) is een raster van vierkanten op een rechthoekige ondergrond. Dit raster bestaat uit kartonnen wandjes die gul bekleed zijn met een mengsel van papier en lijm. Het aanduwen van deze papiermassa heeft een textuur veroorzaakt, die door de eenvormigheid van het raamwerk onmiddellijk opvalt als organisch. Het werk is helemaal wit, waardoor er over de duidelijke, stabiele structuur van vierkanten heen een tweede, momentane, structuur van licht en schaduw ontstaat. Deze werking van het licht was typisch voor het Nul-werk van Schoonhoven: zonder gebruik te maken van reflecterende materialen bereikte hij een immaterieel effect. In de latere reliëfs werd dit sterker, toen hij de vlakken in zijn reliëfs verder ging artikuleren. Zo kregen zijn nuchtere bouwsels een etherisch karakter, waardoor ze doen denken aan de Zero-werken van Uecker. Ook Uecker's werk vertoonde een combinatie van geometrie en organische, vrije vorm. Bij Schoonhoven is dit een wezenlijk kenmerk, dat ook niet meer uit zijn werk verdwijnt. Er is steeds een samengaan van vaste regels (orde, geometrie) en vrijheid (chaos, organische textuur). Het een heeft het ander nodig om optimaal te werken.

Jan Henderikse was van alle Nul-leden het verst verwijderd van de denkbeelden en vormtaal van Zero. Ook in de Nul-tijd was bijvoorbeeld experimenteren met licht of een hang naar het oneindige er in zijn werk niet bij. Het kreeg nooit een immaterieel, etherisch karakter maar bleef altijd juist nadrukkelijk aards. In dit opzicht lijkt het op Armando's werk. Hoewel Henderikse zich aansloot bij Nul, voelde hij ook een sterke verwantschap met de Nouveau Realisten. De werkelijkheid werd inderdaad bij Henderikse *rücksichtslos* in de kunst opgenomen. Soms had dit iets weg van een annexatie, zoals het signeren van de Oberkasselerbrücke of het overnemen van het volkslied. Vaker had het echter het karakter van het bieden van een vrijplaats aan allerlei dingen die na gedane diensten afgedankt waren. Deze bereidwilligheid alles wat zich maar aandienende in zijn kunst op te nemen, zorgde ervoor dat werken van Henderikse soms doen denken aan uitdragerijen in het klein. Panelen vol huishoudelijk spul, onderdeeljes van van alles en nog wat, verpakkingen, geld, spuitbussen kortom: alle troep waar iedereen op leeft, alles wat we liever



11

Uit: *Abstracte kunst uit de jaren zestig en zeventig, een keuze uit de verzameling van het Centraal Museum Utrecht*, katalogus met tekst van C.Kramer, Utrecht, Centraal Museum, 1979.

willen vergeten. Er dringt zich bij deze schreeuwerige massa spullen een gevoel van leegte op dat doet denken aan de eenzaamheid die doorklinkt in sommige gedichten van Armando. We worden door Henderikse gedwongen allerlei dingen als eenheid te zien, doordat hij ze gewoon naast elkaar heeft gezet. Soms bracht hij er nog enige orde in aan, maar dan zo dat deze steeds in chaos dreigt om te slaan. Zijn werk lijkt hierin wel de tegenpool van de reliëfs van Schoonhoven: het is bij Henderikse vaak zoeken naar de regelmaat. Waar er wel een duidelijke ordening aangebracht werd komt deze nooit koel geometrisch over door de aard van zijn materialen. Een van de werken die een vrij duidelijke ordening vertonen is **Muntreliëf** uit 1967. (afb.11) Het is gewoon een paneel met Curaçaose centen op de meest banale manier geordend. De centen liggen allemaal met dezelfde kant naar boven, behalve in het midden waar er een vierkant is gevormd van centen die andersom liggen. De vorm van het paneel is gewoon vierkant, er is niets bijzonders aan. Wat wel bijzonder is, is dat het op glasheldere manier laat zien hoe Henderikse de werkelijkheid opwaardeert tot kunst, en dat in de meest letterlijke zin. Tegelijkertijd laat het werk op recalcitrante manier aan iedereen zien wat het waard is, in een omgeving waarin daarover liever wordt gezwezen.

In 1965 hief Nul zich op. Het contact met de Zero-groep was niet goed meer, waarschijnlijk omdat na de euforie van de herkenning de verschillen duidelijker op de voorgrond traden. De Nederlanders lagen vergeleken met Zero toch veel dichter bij het Nieuw Realisme. Zij waren veel meer op het hier en nu gericht dan de Duitsers, die het allemaal vooral in de toekomst projekteerden, en op een kosmische schaal zagen. De Nulgroep heeft ooit eens een plan ontwikkeld voor een groot-schalig ludiek geheel op de Pier in Scheveningen, maar dat is nooit doorgegaan. De Nul-kunst was veel simpeler, maakte minder gebruik van optische effecten en techniek. Zij richtte zich ook niet op grootse idealen. De Nul-groep wilde vooral in de realiteit staan. De vormtaal van Zero sloeg aan, maar de zweverige ideeën niet. Naast het verminderd enthousiasme voor Zero speelde mee dat het enthousiasme van het publiek voor Nul-kunst groeide. Dit was vooral voor Peeters het sein ermee op te houden. Hij heeft dat ook heel rigoureuus gedaan. Hij wijdde zich aan het kunstonderwijs en bleef actief als organisator van tentoonstellingen. Hij onderstreepte zijn besluit door een groot deel van zijn werk weg te gooien. Armando hield er ook mee op in 1965 maar begon zoals gezegd weer opnieuw vanuit zijn informele tekeningen. De Nul-periode was - omdat het een doorslaan naar het onpersoonlijke inhield - voor hem een doodlopende weg gebleken. Jan Henderikse was in 1963 naar Curacao vertrokken, waar hij op dezelfde manier verder bleef werken. Later vertrok hij naar New York. Ook Jan Schoonhoven bleef op dezelfde voet doorwerken. Hij had in de Nul-periode zijn eigen vormtaal gevonden waarin hij ook na die tijd doorging. Alleen werd de spanning tussen ordening en het vrije gebaar steeds groter. Terugblikkend wordt de mening van de leden van Nul grofweg samengevat in de woorden van Henk Peeters: *Ik heb nu wel een enorme hekel aan die plastic troep gekregen. Ik denk met gemengde gevoelens aan die tijd terug. We waren toen toch wel erg naïef. (...) Wij wilden ons toen konformereren aan mensen die positief staan tegenover al die dingen van de konsumentenmaatschappij, maar hoe perfide die troep was, hebben we toen niet goed doorzien.*<

Nul/Informelen

Armando en H. Peeters. "De Nederlandse Informelen" in: *Kroniek van Kunst en Cultuur*, jrg. XXI, 1961. nr. 5/6, pag. 52-56

Revue Nul=0, tijdschrift onder redactie van H. de Vries, de eerste twee nrs. uit 1961 en 1962 samen met Armando en H. Peeters, de laatste twee nrs. alleen, t/m 1964

H. de Vries. Bibliografie nieuwe konseptie: Zero, Nul, Nieuwe Tendenzen in: *Museumjournaal*, serie 9, 1964, nr. 5/6, pag. 114-134. Deze bibliografie bevat alle publikaties over Nul en Zero tot 1964.

H. Peeters. "0=Nul" in: *Museumjournaal*, serie 9, 1964, nr. 5/6, pag. 134-146

Nul negentienhonderd vijf en zestig 1 & 2, katalogus Stedelijk Museum, nr. 377, Amsterdam, 1965

De nieuwe stijl, deel 1 & 2, tijdschrift in boekvorm onder redactie van Armando, H. Peeters en H. Sleutelaar, De Bezige Bij, Amsterdam, resp. 1965 en 1966

J. Bernlef en K. Schippers. *Een cheque voor de tandarts*, Em. Querido's Uitgeverij N.V., 1967

J. Wesseling. "De Nulbeweging" in: *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Meulenhoff, Amsterdam, 1984

Informele Kunst in België en Nederland parallel in de nederlandstalige literatuur, katalogus met teksten van J. Dypreau, F. Gribling, F. de Vree, H. Overduin, H. Peeters en J. Wesseling, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1983 en Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1984.

Zero

Zero, nadruk van alle nummers van het oorspronkelijk in Düsseldorf door H. Mack en O. Piene gepubliceerde tijdschrift uit 1958 (nr.1) en 1961 (nrs.2 en 3), met inleidende teksten van L. Alloway en O. Piene, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge Massachusetts en London, 1973

Zero Bildvorstellungen einer Europäischer Avantgarde 1958-1964, katalogus met teksten van E. Gomringer, U. Perucchi-Petri en H. Weite-meier-Steckel, Kunsthaus, Zürich, 1979

Zero Internationaal Antwerpen, katalogus met teksten van J.F. Buyck, W. van Mulders en H. Verschaeren, Koninklijk Museum van Schone Kunsten, Antwerpen, 1980

Nouveau Réalisme

J. Bernlef en K. Schippers. *Een cheque voor de tandarts*, Em. Querido's Uitgeverij N.V., Amsterdam, 1967

P. Restany. *Les nouveau réalistes*, met voorwoord van M. Ragon, Ed. Planète, Parijs, 1968

Le Nouveau Réalisme, katalogus Centre Pompidou, Parijs, 1986

B. Jansen. "De twee gezichten van het Nouveau Realisme", in *Metropolis M*, 1986, nr. 3, pag. 42-46

Arman (zie ook Nouveau Realisme)

Arman, "Réalisme des accumulations" in: *Zero*, nr. 3, juli 1961 (zie boven onder Zero)

P. Restany, "Arman et la logique formelle de l'objet" in: *Arman*, katalogus, Stedelijk Museum, nr.365, Amsterdam, 1964

H. Martin, *Arman or four and twenty blackbirds baked in a pie, or why to settle for less when you can settle for more*, Harry M. Abrams Inc. Publishers, New York, 1973

Armando (zie ook Informelen en Nul)

W.A.L. Beeren. "Signalement van Armando" in: *Museumjournaal*, serie 9, 1963/64, nr. 5/6, pag. 149-153

P. Hefting, "Gesprek met Armando", in: *Museumjournaal*, serie 19, 1974, nr.2, pag.59-66

Armando, katalogus met teksten van C. Blotkamp, H. Blotkamp, L. Brozek en N. Gregoor. Centraal Museum, Utrecht. 1976/77

Armando schilder-schrijver, monografie onder eindredactie van L. Ferron, verschenen ter gelegenheid van de toekenning van de Jacobus van Looyprijs, De Haan, Weesp, 1985.

Lucio Fontana

L. Fontana, "Het Witte Manifest", in: *De nieuwe stijl* 1, pag. 127-139, de Bezige Bij, Amsterdam, 1965

Fontana, Katalogus, met teksten van A. Jouffroy, J. van der Marck, A. Petersen, O. Piene en P. Rouve, Stedelijk Museum, nr. 412, Amsterdam, 1967

E. Crispolti en J. van der Marck, *Lucio Fontana I en II. La Connaissance*, Brussel, 1974

Jan Henderikse (zie ook Informelen en Nul)

Jan Henderikse *uses common cents*, katalogus met inleiding van K. Schippers, Stedelijk Museum, 1968

B. van Garrel, "Jan Henderikse afscheid van de hang- en staankunst" in: *Hollands Diep*, 8 november 1975

Jan Henderikse, *Delft-New York-Delft*, Katalogus met tekst van Henk Peeters, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, 1985

Yves Klein (zie ook Nouveau Realisme)

Y. Klein, "De manifesten", in: *De nieuwe stijl* 1, pag. 54-83, De Bezige Bij, Amsterdam, 1965 (meer manifesten in *Zero*)

Yves Klein, katalogus met tekst van Y. Klein, U. Linde en P. Restany, Stedelijk Museum Amsterdam, nr. 385, 1965

P. Wember, Yves Klein, Du Mont Schauberg, Keulen, 1969

B. Jansen, "Yves Klein herzien: Paris-Paris & '60-'80", in: *Kunstlicht*, 1982, nr. 7, pag. 3-6

B. Jansen, "Beter ten halve gekeerd dan ten hele gedwaald. Yves Kleins deelname aan de Nultentoonstelling in het Stedelijk Museum" in: *Jong Holland*, jaargang 3, Maart 1987, nr. 1, pag. 24-34

Heinz Mack (zie ook Zero)

Nul negentienhonderd vijf en zestig, 182, Stedelijk Museum nr 377, Amsterdam 1965

H. Mack, "Het Saharaprojekt" in: *De nieuwe stijl* 2, pag. 100-114, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966

B. van Garrel, "Gesprek met Heinz Mack" in: *De nieuwe stijl* 2, pag. 87-100, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966

K. Thomas, Heinz Mack uit de serie Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, nr. 48, Aurel Bongers, Recklinghausen, 1975

Piero Manzoni

P. Manzoni "Libera dimensione" in: *Azimuth*, nr. 2, Milaan 1960

P. Manzoni "Mijn werk" in: *De nieuwe stijl* 2, pag. 35-38, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966

G. Celant, Piero Manzoni, *Catalogo generale*, Prearo Editore, Milaan, 1975

Henk Peeters (zie ook Informelen/Nul)

"Boezem -Henk Peeters" in: *Museumjournaal*, serie 16, nr. 2, 1971, pag. 80-88

K. Schippers, "Het reductieproces van Nul-kunstenaar Henk Peeters" in: *Haagse Post*, 21 september 1974

Henk Peeters, katalogus met inleiding door K. Schippers, *Collection d'art*, Amsterdam, 1974

Henk Peeters, "Kunstkritiek" in: *Beeld*, jrg. 2, nr. 1, mei 1986, pag. 57-59

Otto Piene (zie ook Zero)

Nul negentienhonderd vijf en zestig 1 & 2, katalogus Stedelijk Museum, nr. 377, Amsterdam, 1965

J. Wissmann, Otto Piene, uit de serie Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, nr. 49, Aurel Bongers, Recklinghausen, 1976

Jan Schoonhoven (zie ook Informelen/Nul)

Schoonhoven, katalogus met teksten van R.H. Fuchs en J.J. Schoonhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1968

Schoonhoven, katalogus met tekst van W.A.L. Beeren, Stedelijk Museum, nr. 539, Amsterdam, 1973

Jan Schoonhoven retrospectief, *Tekeningen en reliëfs*, katalogus met teksten van F. Bool, W. Beeren, H. Peeters, E. Develing, M. Imdahl en R. Fuchs, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1984

Jean Tinguely (zie ook Nouveau Realisme)

J. Tinguely, "Brevet d'invention" in: *Zero*, nr. 3, juli 1961 (zie boven onder Zero)

Jean Tinguely, katalogus Stedelijk Museum, nr. 545, Amsterdam, 1973

C. Bischofberger, Jean Tinguely, *catalogue raisonné, sculptures et reliëfs 1954-1968*, Galerie Bruno Bischofberger, Küsnacht/Zürich, 1982

Günther Uecker (zie ook Zero)

G. Uecker, "Reflektionen" in: *Revue Nul=0*, nr. 1, 1961, pag. 114

Nul Negentienhonderd vijf en zestig, katalogus Stedelijk Museum, nr. 377, Amsterdam 1965

G. Uecker, "oooooooo" in: *De nieuwe Stijl* 1, pag. 37-40, De Bezige Bij, Amsterdam, 1965

D. Helms, Günther Uecker, uit de serie Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, nr. 41, Aurel Bongers, Recklinghausen, 1970

Herman de Vries (zie ook Informelen/Nul)

Revue Integration, nr. 1 t/m 14, tijdschrift onder redactie van H. de Vries, Arnhem, 1965-1972

Herman de Vries, *werken 1954-1980*, katalogus met tekst van U. en R. Graf en een verzameling eerder verschenen teksten van Herman de Vries, Groninger Museum, Groningen, 1980

P. de Jonge, "De asiatische & eschenauer texte van Herman de Vries" in: *Akt*, jrg. 5, nr. 3, 1981, pag. 35-48

Lijst van tentoongestelde werken

Afmetingen in cm. hoogte x breedte x diepte.
De vetgedrukte nummers verwijzen naar de afbeeldingen.

Arman (Nice 1928)

Combien de marins combien de capitains,
1961 houten koffiemolens in vitrine
81,5 x 154 x 44
Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven

Zonder titel, z.j. postzegels, papier
41,8 x 35,9 uit de map *Edition Original I*.
1964
Stedelijk Museum Amsterdam

- 10 Accumulation Renault nr. 109 II**, 1969 hand-
grepen op formica
120 x 160 x 15
Museum Boymans-van Beuningen Rotter-
dam

Armando (Amsterdam 1929)

- 12 Peinture Criminelle**, 1959 olieverf op doek
99,5 x 119,5
Centraal Museum Utrecht

Paysage criminel, 1959 olieverf op doek
120 x 120
Groninger Museum Groningen

Zwarte bouten op zwart, 1960 olieverf,
metaal op hout
100 x 120
Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven

Nul-tekening, 1960 potlood en kleurpotlood
op papier
49,8 x 65,3
Centraal Museum Utrecht

Zero, 1960 potlood en kleurpotlood op papier
49,7 x 65
Centraal Museum Utrecht

- 8 Platen**, 1963 blik op spaanplaat, rood gelakt
78 x 60
Centraal Museum Utrecht

Platen, 1962 blik op spaanplaat, zwart gelakt
90,2 x 67,9
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo

Zonder titel, 1963 potlood
75,2 x 100
Haags Gemeentemuseum Den Haag

Zwarte bouten op wit, 1965-70 bouten en
olieverf op hardboard
120,3 x 175,2
Centraal Museum Utrecht

Enrico Castellani (Castelmassa 1930)

Superficie, 1961 linnen op spieraam
100 x 70
eigendom kunstenaar

Lucio Fontana (Rosario de Santa Fe 1899-Comabbio 1968)

- 4 Concetto Spaziale**, 1958 goudverf op doek
73 x 93
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo
Bruikleen kollektie G.J. Visser, Retie, België

Concetto Spaziale, 1960
verf op doek
93 x 127
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo
Bruikleen kollektie G.J. Visser, Retie, België

Kompositie, z.j. papier, perforaties, potlood
41,7 x 36,1 uit de map *Edition Original I*,
1964
Stedelijk Museum Amsterdam

Kompositie, z.j. papier, lithografie
35,3 x 50,2 uit de map *The Lithograph*, uitga-
ve van Galleria La Salita Rome, 1964
Stedelijk Museum Amsterdam

Jan Henderikse (Delft 1937)

- 14 Kurken-reliëf**, 1959 kurken in houten kistje
55 x 35,8 x 5,7
Centraal Museum Utrecht

Kurken, 1960 kurken op spaanplaat
60 x 45
eigendom kunstenaar

Assemblage, 1961 afval op houten plank
119 x 32
eigendom kunstenaar

Nummerborden, 1965 assemblage
59 x 61
Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven

Cutrite, 1966 assemblage
99 x 91 x 20
eigendom kunstenaar

- 11 Munten-reliëf**, 1967 hout textiel, munten
62,7 x 62,7 x 2
Centraal Museum Utrecht

Assemblage, 1967 katoen, multiplex, koper
115 x 115
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo

Wit relief, z.j. olieverf op doek
140 x 90

Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven
Bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst

Blinddruk met Amerikaanse Cent. z.j. blind-
druk, papier

46,5 x 30
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo

Yves Klein (Nice 1928-Parijs 1962)

- 2 Monochrome Bleu (IKB 63), 1959 pigment-
poeder, doek, paneel
92 x 73
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Kompositie, z.j. karton, roze-, blauw- en
goudpigmentpoeder
42 x 36 uit de map *Edition Original I*, 1964
Stedelijk Museum Amsterdam

Heinz Mack (Lollar 1931)

Kompositie, 1961 lithografie, papier
33,8 x 33,7
Stedelijk Museum Amsterdam

Lichtgrafik I, 1964 aluminiumverf, papier
94 x 70
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Lichtgrafik II, 1964 aluminiumverf, papier
70 x 94
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Kompositie, z.j.
reliefdruk, aluminium 36,5 x 41,6 uit de
map *Edition Original I*, 1964
Stedelijk Museum Amsterdam

Lichtreliëf, 1965 aluminium
100 x 121
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Silberröter, 1965 aluminium, electromotor
122 x 123 x 29
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

- 6 Vertikaal Lamellen-reliëf: grote vibratie,
1960-68 aluminium, hout, plexiglas
306 x 203 x 8
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo

Piero Manzoni (Milaan 1933-Milaan 1963)

Achrome, 1958 gips, linnen
79 x 110
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo
Bruikleen kollektie G.J. Visser, Retie, België

Achrome, 1958 gips, linnen
70 x 110
Kollektie M. Visser, Bergeyk

Achrome, 1958 gips, linnen
55 x 120
Kollektie M. Visser, Bergeyk

- 5 Nuage, 1961 glaswol, linnen
95,5 x 84,5 x 21,5
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo
Bruikleen kollektie G.J. Visser, Retie, België

Henk Peeters (Den Haag 1925)

- 9 59-18, 1959 schuimrubber, zachtboard,
katoen
64,5 x 61,5
Centraal Museum Utrecht
Bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst

Kaardlont, 1960 board, plastic, nylonfiber
120 x 100 of 100 x 120
Centraal Museum Utrecht

Wattebolletjes, 1961 watten, nylon, zwart
flannel
195 x 100
eigendom kunstenaar

Pyrographie, 1961 papier, rookwalm
71 x 51
Gemeentemuseum Den Haag

Rooktekening, 1961 papier, rookwalm
70 x 50
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Rooktekening, 1961 papier, rookwalm
70 x 50
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Schilderij met struisveer, 1962 doek, struis-
veer
120 x 100
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

- 16 Wattenstroken, 1962 watten, linnen
100 x 120
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo

Veertjes, 1962 eendeveertjes, wit fluweel
120 x 100
eigendom kunstenaar

Kunstgras, 1962 plastic imitatiegras
80 x 75
eigendom kunstenaar

Otto Piene (Laasphe 1928)

Reines Licht, 1959 olieverf, doek
171 x 110
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

- 1 Rauchzeichnung, 1959 papier, rookwalm
73 x 103
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Oog, z.j. papier, gouache, stempel
41,7 x 36 uit de map *Edition Original I*, 1964
Stedelijk Museum Amsterdam

Jan Schoonhoven (Delft 1914)

Zonder titel, 1957 gouache, O.I.-inkt
45 x 30
Haags Gemeentemuseum Den Haag

Ippolito, ofwel: Construction Détruite, 1958
lakverf, papier, karton, hout
79 x 100
Centraal Museum Utrecht

- 13 R60-4, 1960 papiermaché
'49 x 33 x 11
Centraal Museum Utrecht

Zonder titel, 1961 O.I.-inkt, papier
50 x 27
Haags Gemeentemuseum Den Haag

- 17 R62-13, 1962 karton, papiermaché
81,5 x 61,5
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo

T62-30, 1962 O.I.-inkt, papier
50 x 32,5
Haags Gemeentemuseum Den Haag

Groot Kwadratenreliëf, 1964 latex, papier-
maché, spaanplaat
103 x 127
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Tekening, 64-66, 1964 O.I.-inkt, papier
42 x 25
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo

Vertical Hatching, 1966 O.I.-inkt, papier
51 x 32,5 43,5 x 26
Stedelijk Museum Amsterdam

Aktief Vierkant, 1967 karton
106 x 101
Groninger Museum Groningen
Bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst

NA-5, 1967 O.I.-inkt, papier
50 x 32,5. 40 x 25
Haags Gemeentemuseum Den Haag

NA40, 1967 O.I.-inkt
50 x 32,5. 40 x 25
Stedelijk Museum Amsterdam

R69-33, 1969 hout, papiermaché, verf
104 x 104 x 4,5
Centraal Museum Utrecht

T70-45 ofwel: *Quelque chose à finir l'Informel*, 1970 O.I.-inkt op papier
40 x 24,5
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo
Bruikleen kollektie S. Tromp-Meesters

Jean Tinguely (Fribourg 1925)

- 3** **Tekening**, 1962 papier, inkt
41,6 x 34 uit de map *Edition Original I*, 1964
Stedelijk Museum Amsterdam

Günther Uecker (Wendorf 1930)

Kompositie, 1961 potlood op papier
45 x 66
Stedelijk Museum Amsterdam

- 7** **Bewegtes Feld**, 1964 spijkers, olieverf, linnen, hout
87 x 87
Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven

Spijkerreliëf, 1964 linnen, hout, spijkers
diam. 175
Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo

Kompositie, z.j. doorgedrukte blinddruk
41,7 x 36 uit de map *Edition Original I*, 1964
Stedelijk Museum Amsterdam

Lichtscheibe Nr. 1, 1968 motor, licht, spijkers, hout,
160 x 160 x 35
Museum Boymans-Van Beuningen Rotterdam

Herman de Vries (Alkmaar 1931)

In de jaren nul, 1960 geboorteakte, viltpapier, bitumen op zwart papier
33 x 20,5
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo

Zonder titel, 1960 karton, berkenschors, zwart papier
29 x 20,5
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo

Zen, 1961 Chinese krant, karton, touwtje op zwart papier
17 x 18
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo
Bruikleen kollektie S.Tromp-Meesters

Homogene structuur, 1961 karton, papier
21 x 29,5
Groninger Museum Groningen

Kontrakties, 1961 plastic, lijm
51 x 40,5
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo

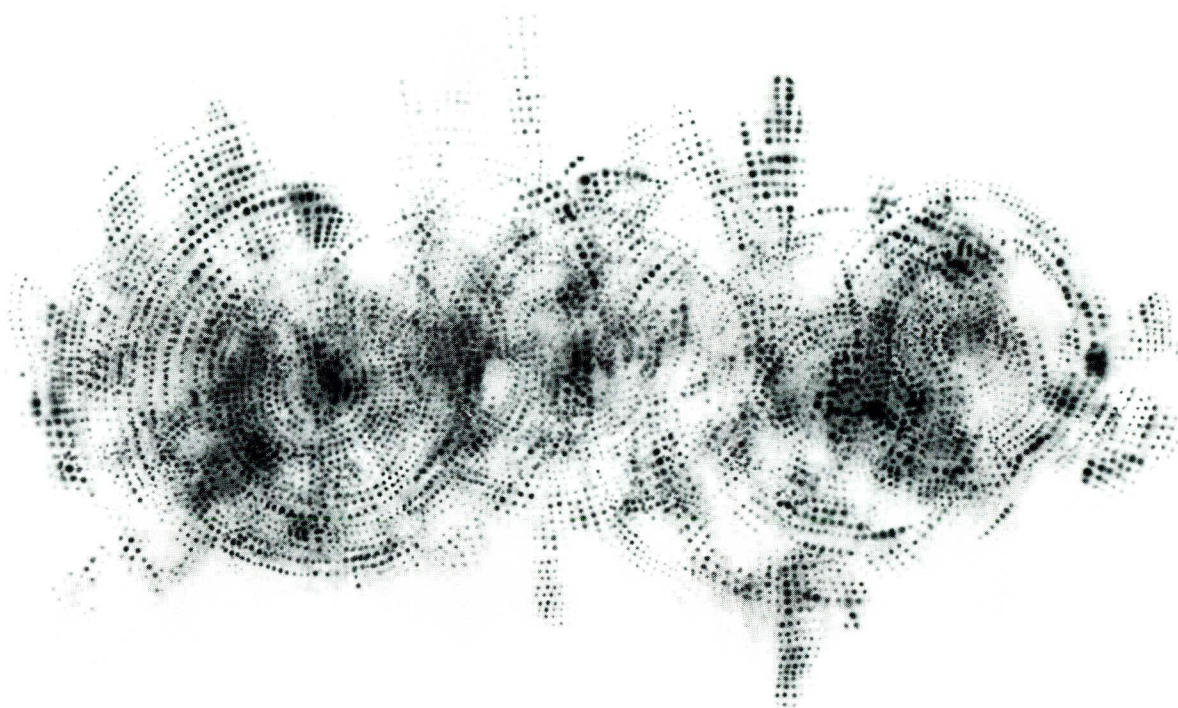
Random Objectivation, 1962 papierkollage
27,7 x 21,7
Groninger Museum Groningen

14 x 10, 1962 papierkollage
29,4 x 21
Haags Gemeentemuseum Den Haag

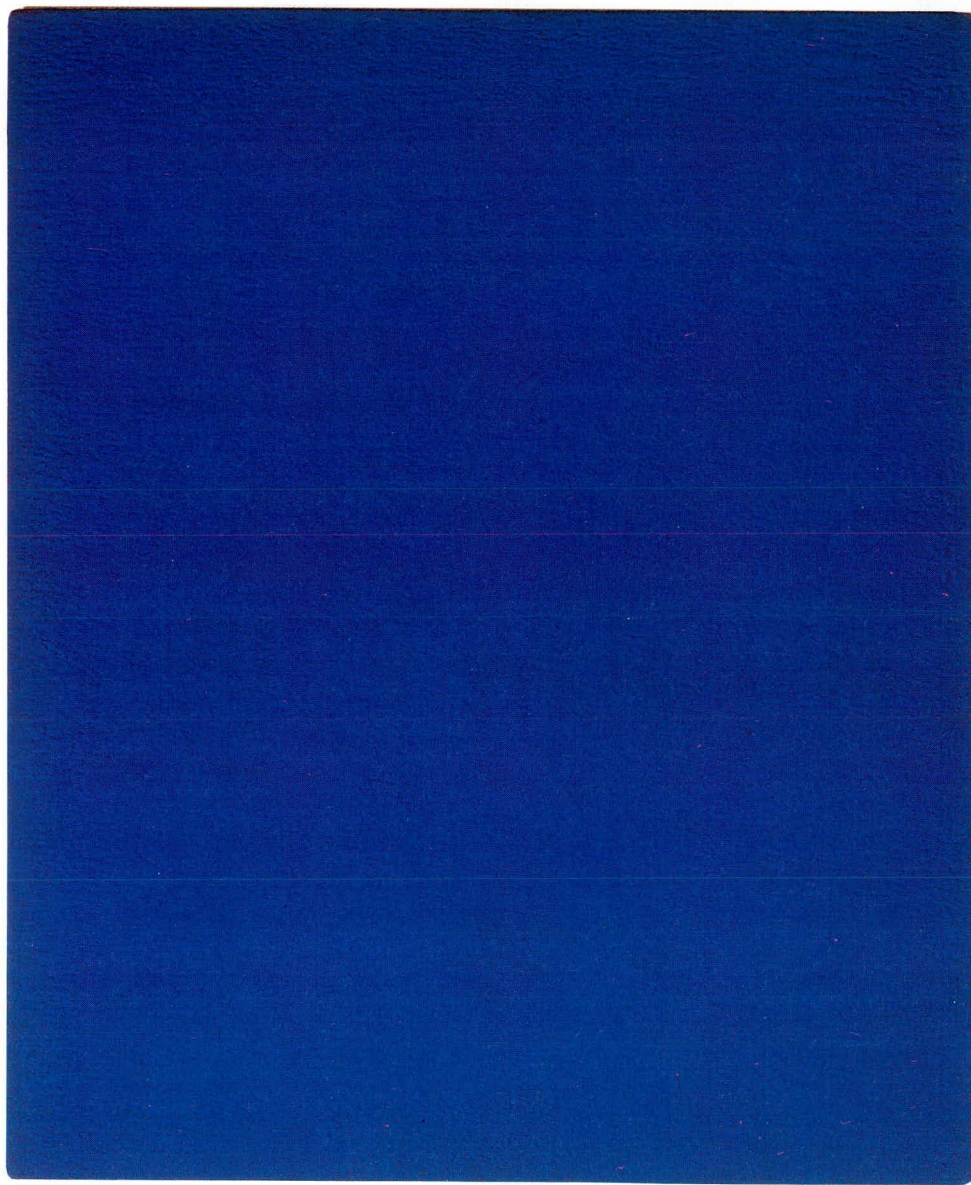
Zonder titel (eerste toevalsexperiment), 1962 viltstift, papier
35 x 50
Haags Gemeentemuseum Den Haag

- 15** **Random Objectivation**, 1965 hout, witte verf
50 x 50
Museum Van Bommel-Van Dam Venlo

Afbeeldingen



1 Otto Piene
Rauchzeichnung, 1959

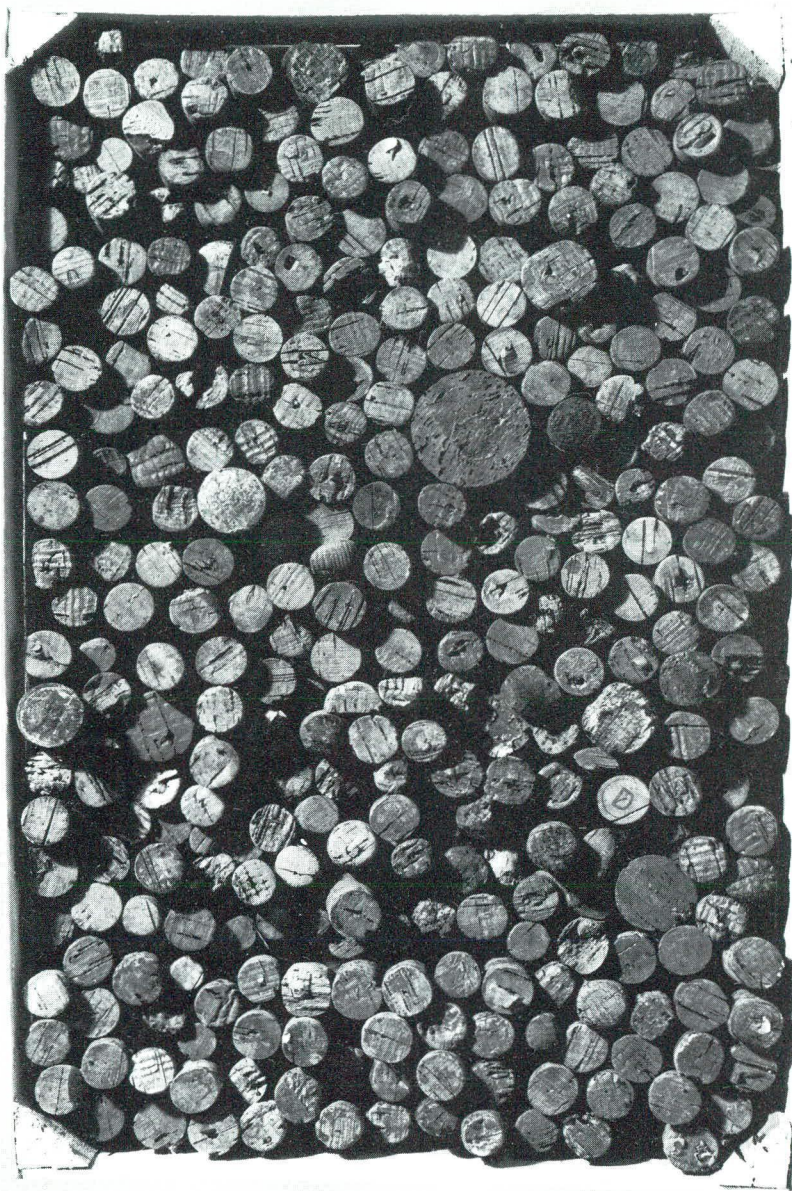


2 Yves Klein
Monochrome Bleu (IKB 63), 1959





4 Lucio Fontana
Concetto Spaziale, 1958

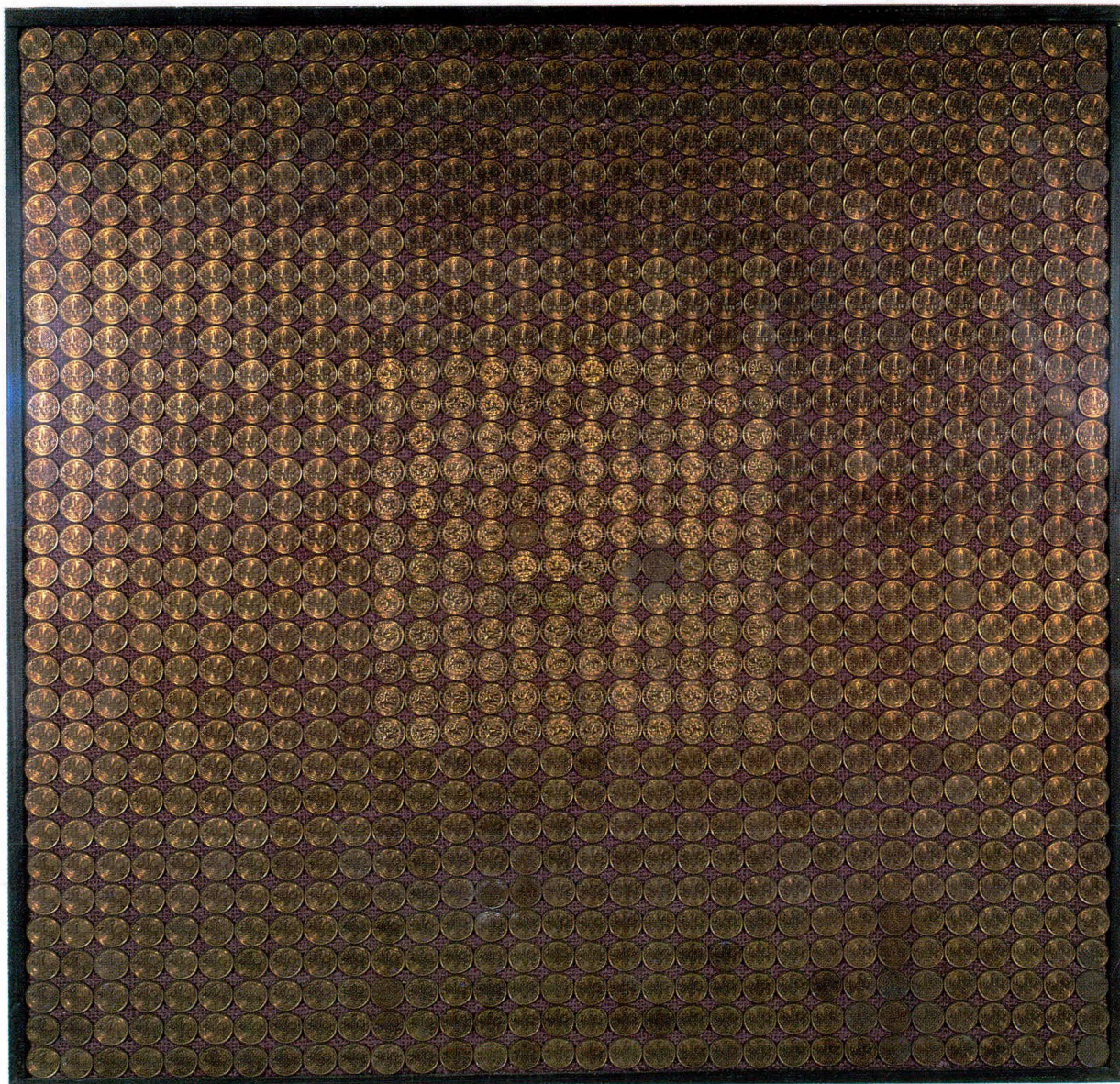


14 Jan Henderikse
Kurken-reliëf, 1959

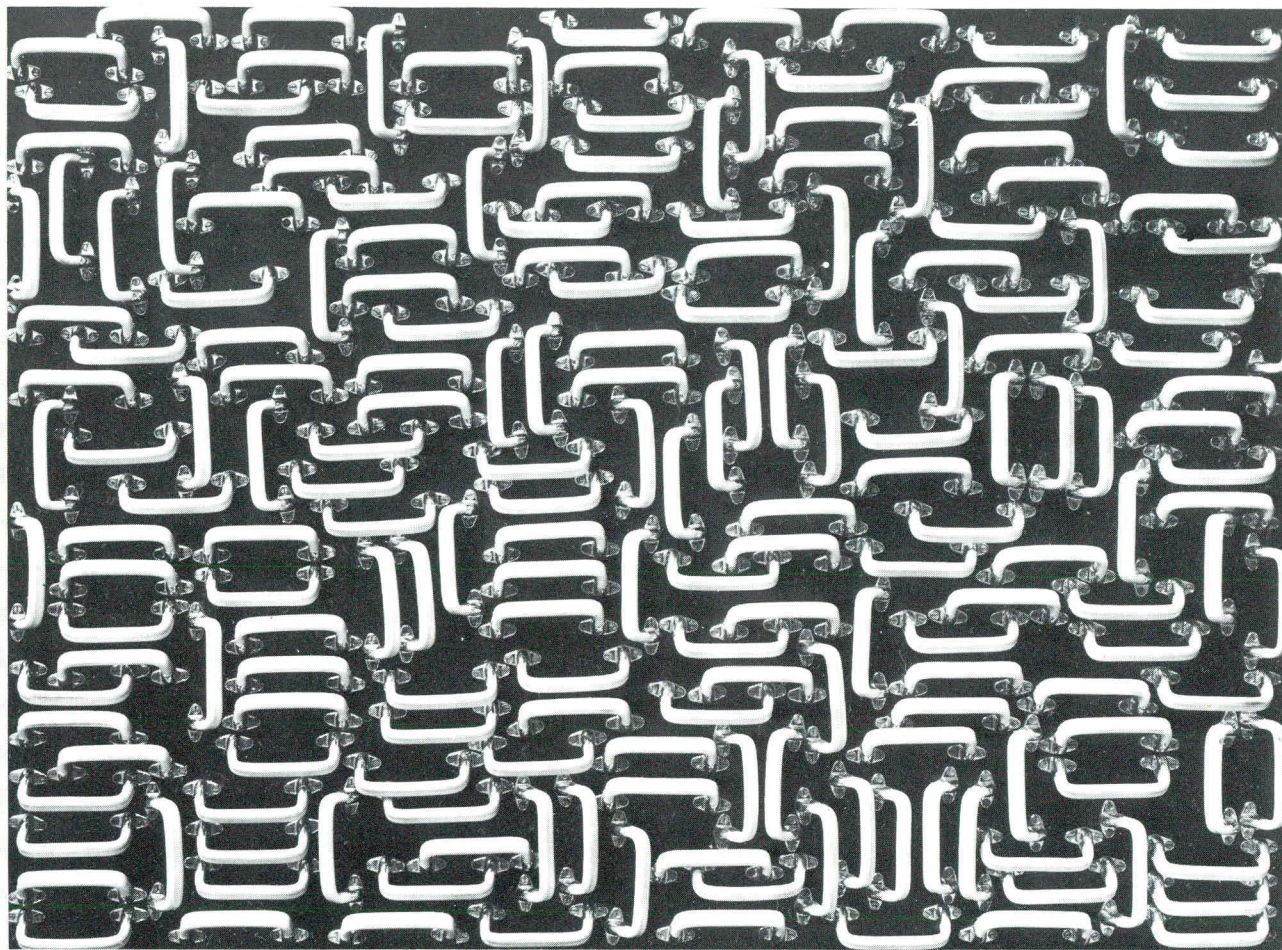


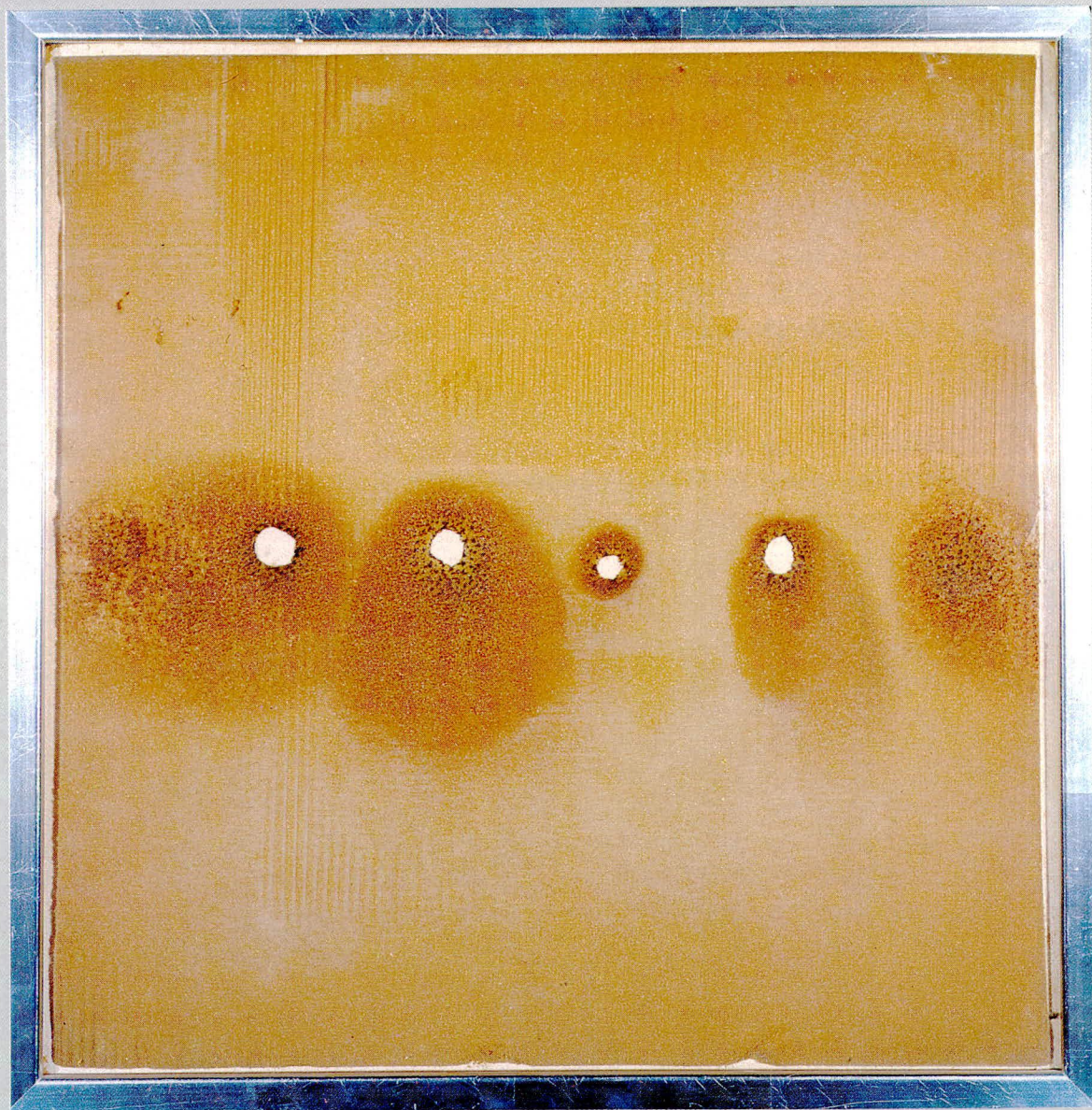
13 Jan Schoonhoven
R60-4, 1960



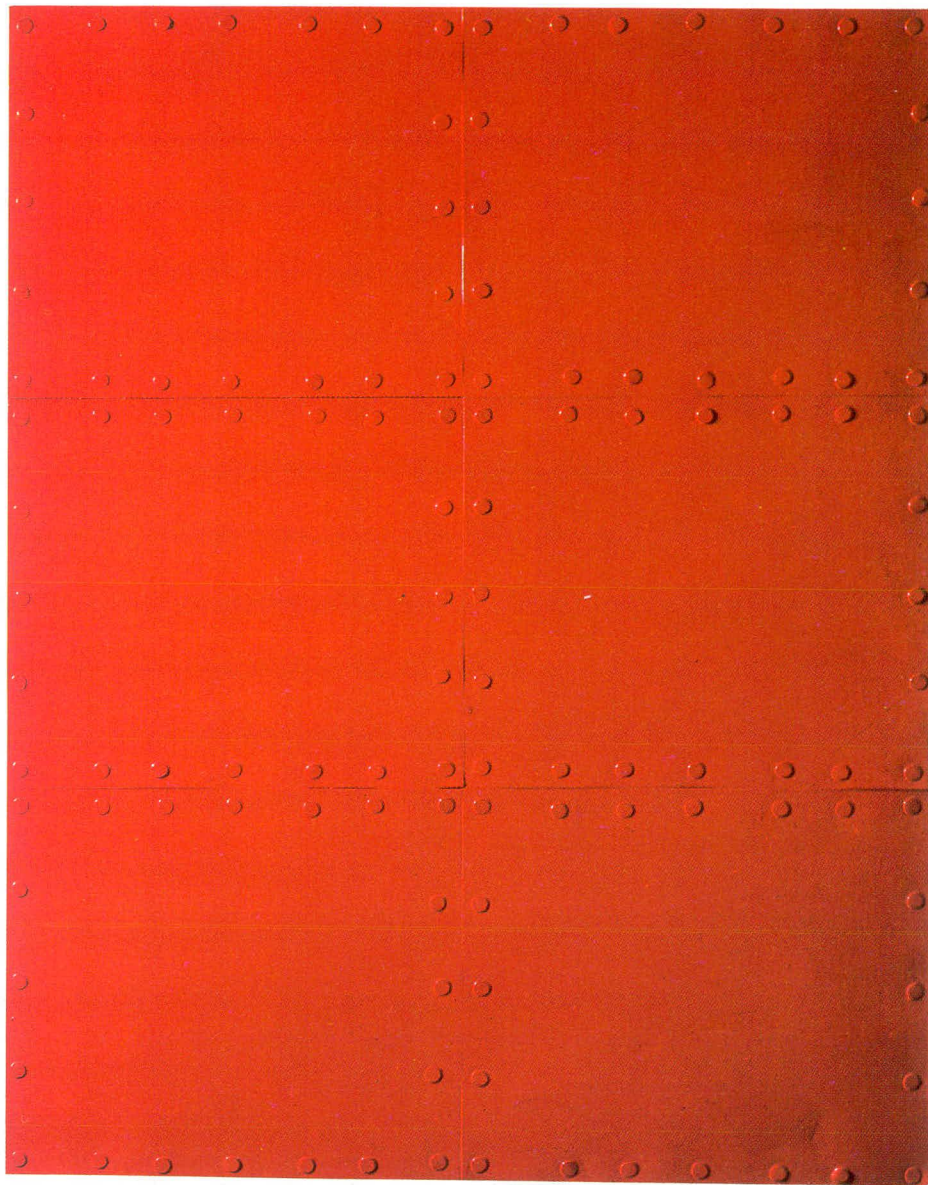


11 Jan Henderikse
Munten-reliëf, 1967

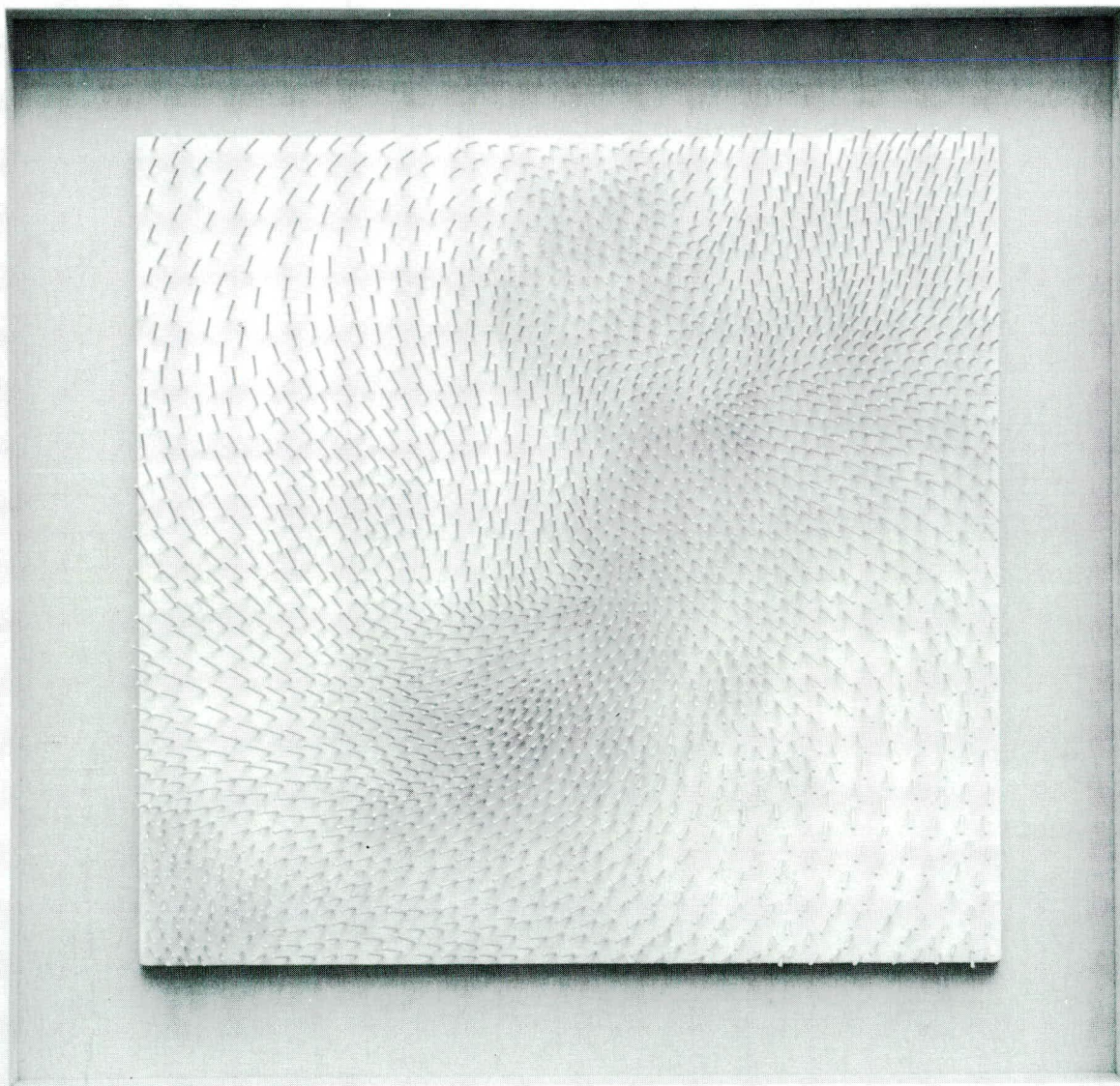




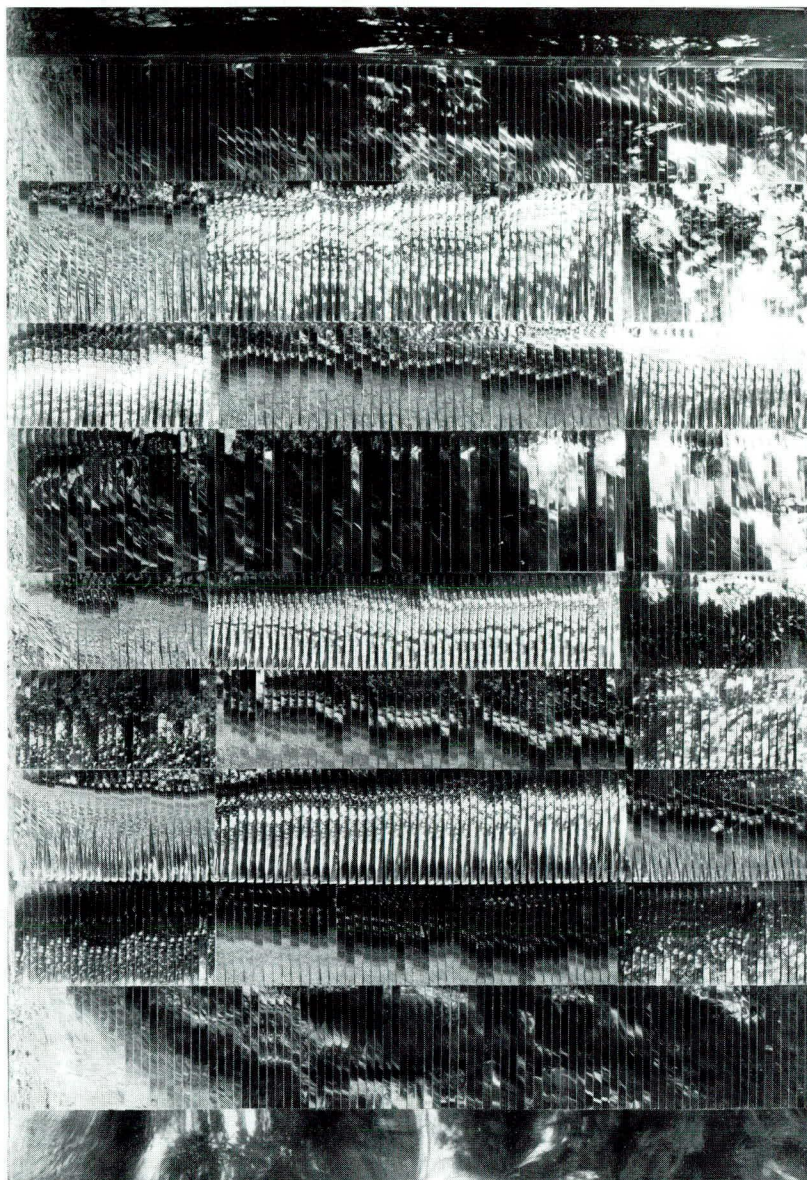
9 Henk Peeters
59-18, 1959



8 Armando
Platen, 1963



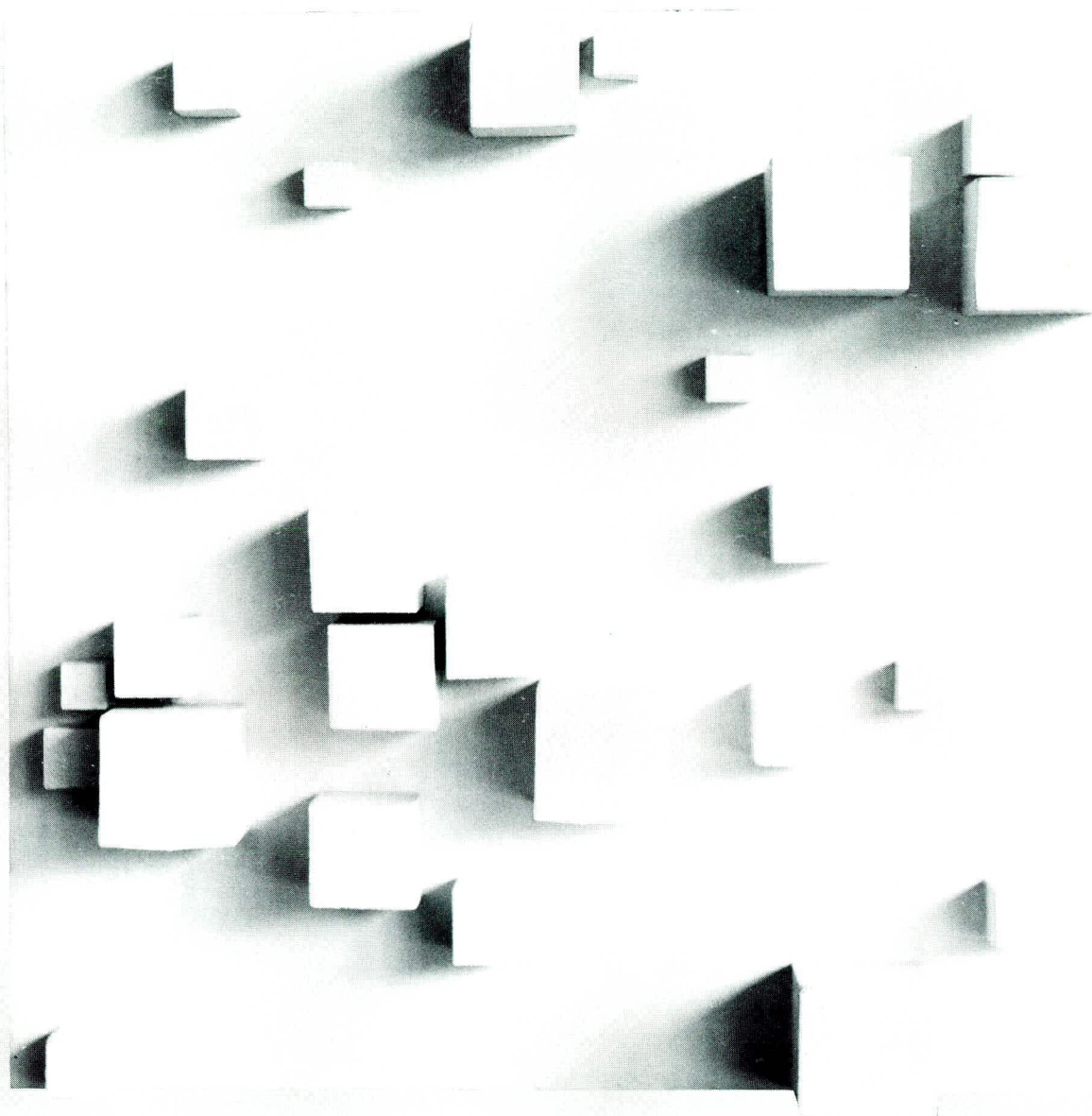
7 Günther Uecker
Bewegtes Feld, 1964

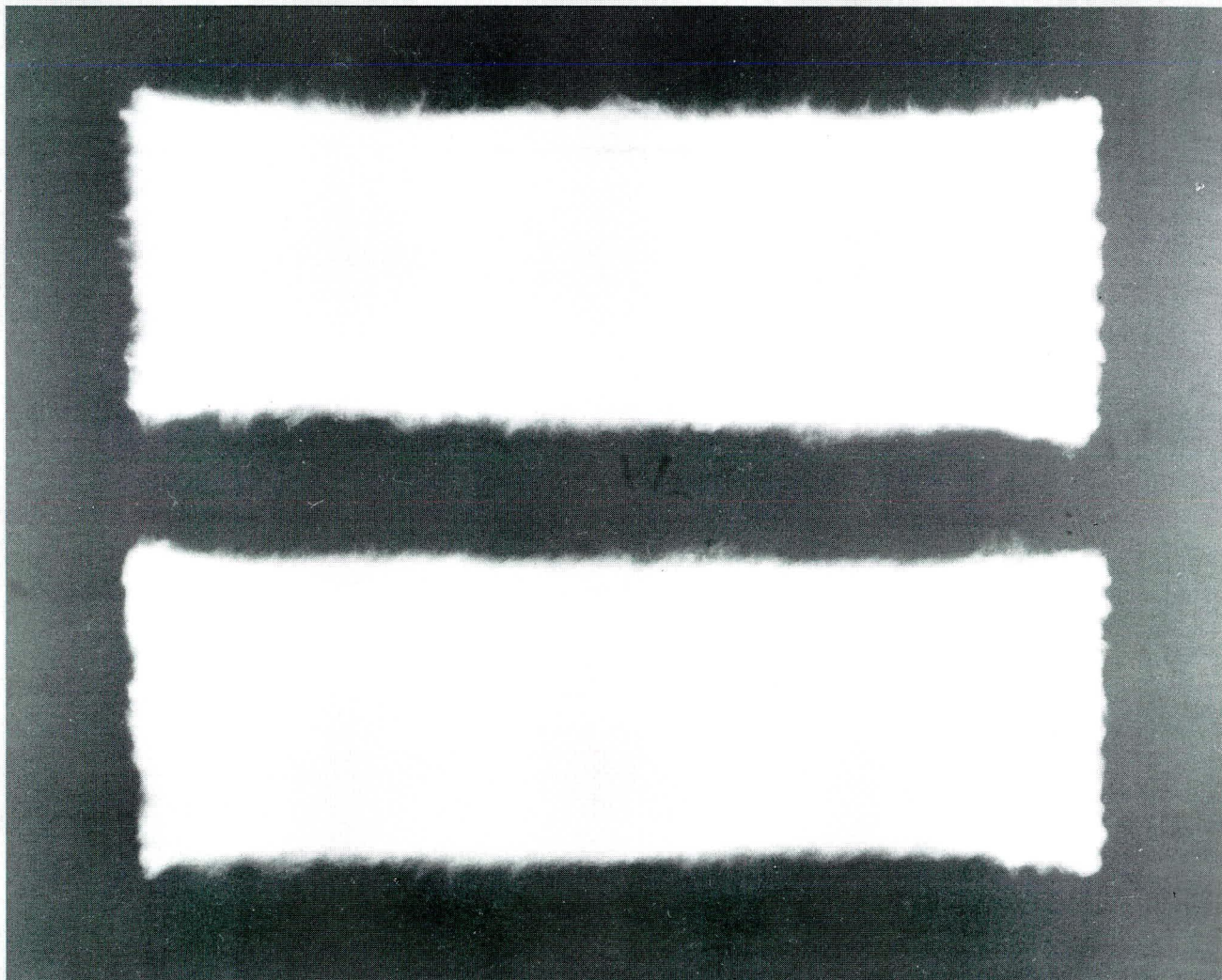


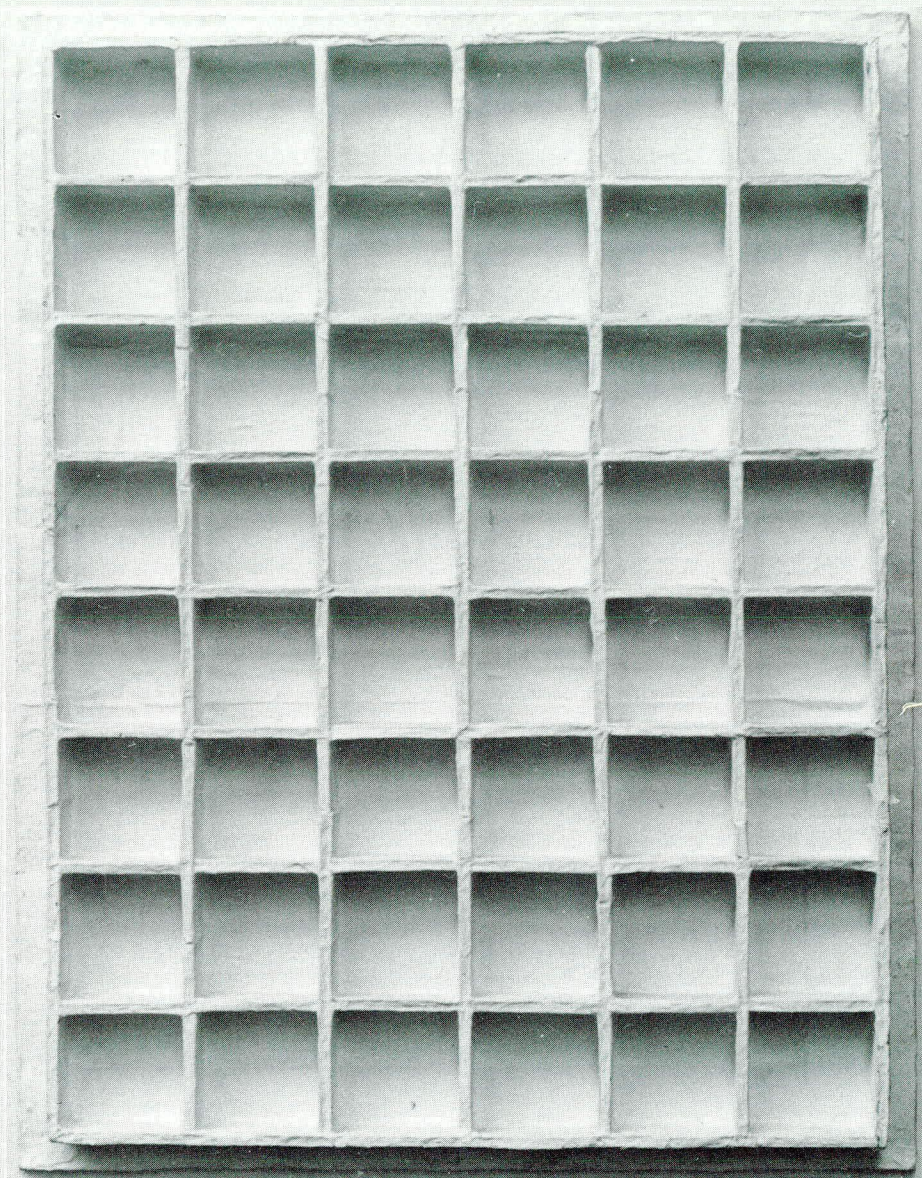
6 Heinz Mack
Vertikaal Lamellen-relief: grote vibratie, 1960-68



5 Piero Manzoni
Nuage, 1961







17 Jan Schoonhoven
R62-13, 1962

Uitgave Centraal Museum Utrecht
tekst: Barbara Groenhart
foto's: Martien Coppens,
 Peter Cox,
 A. Frequin,
 Tom Haartsen
Vormgeving: Philip de Josselin de Jong (Studio 124)
Zetwerk en druk: Drukkerij Elinkwijk

Erratum:

De foto op pagina 34 is verkeerd geplaatst.
Voor juiste weergave, zie pagina 5.