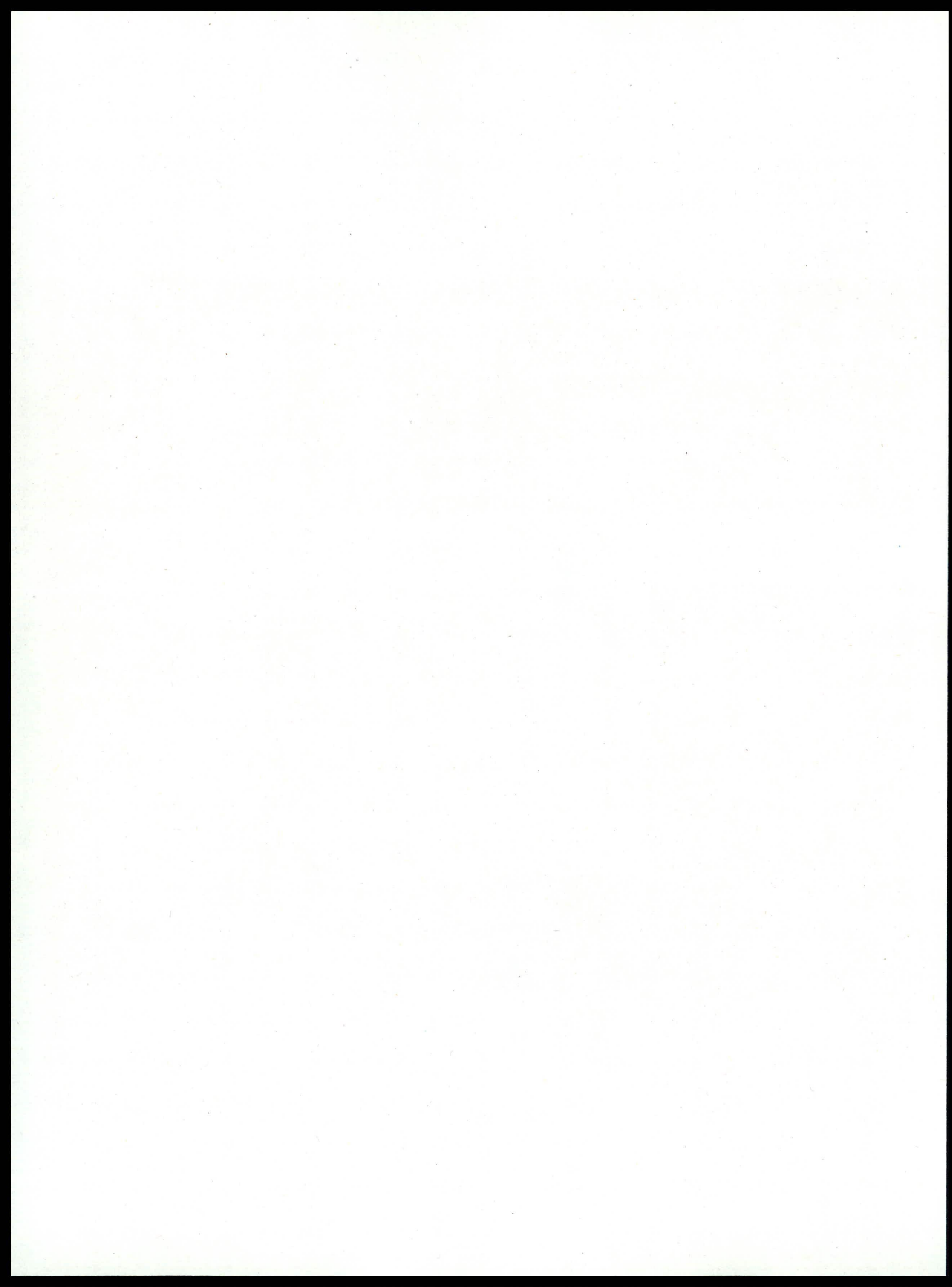
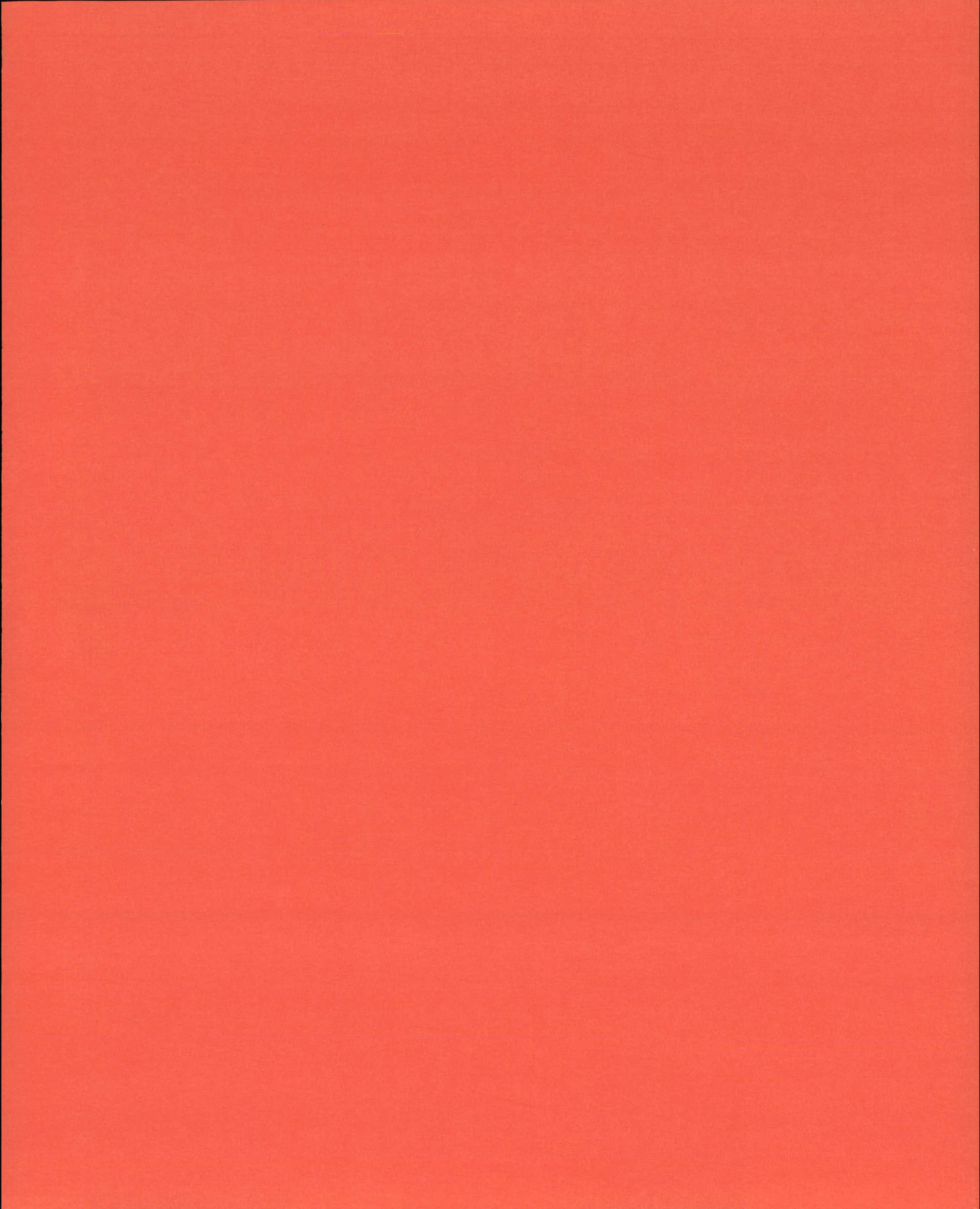
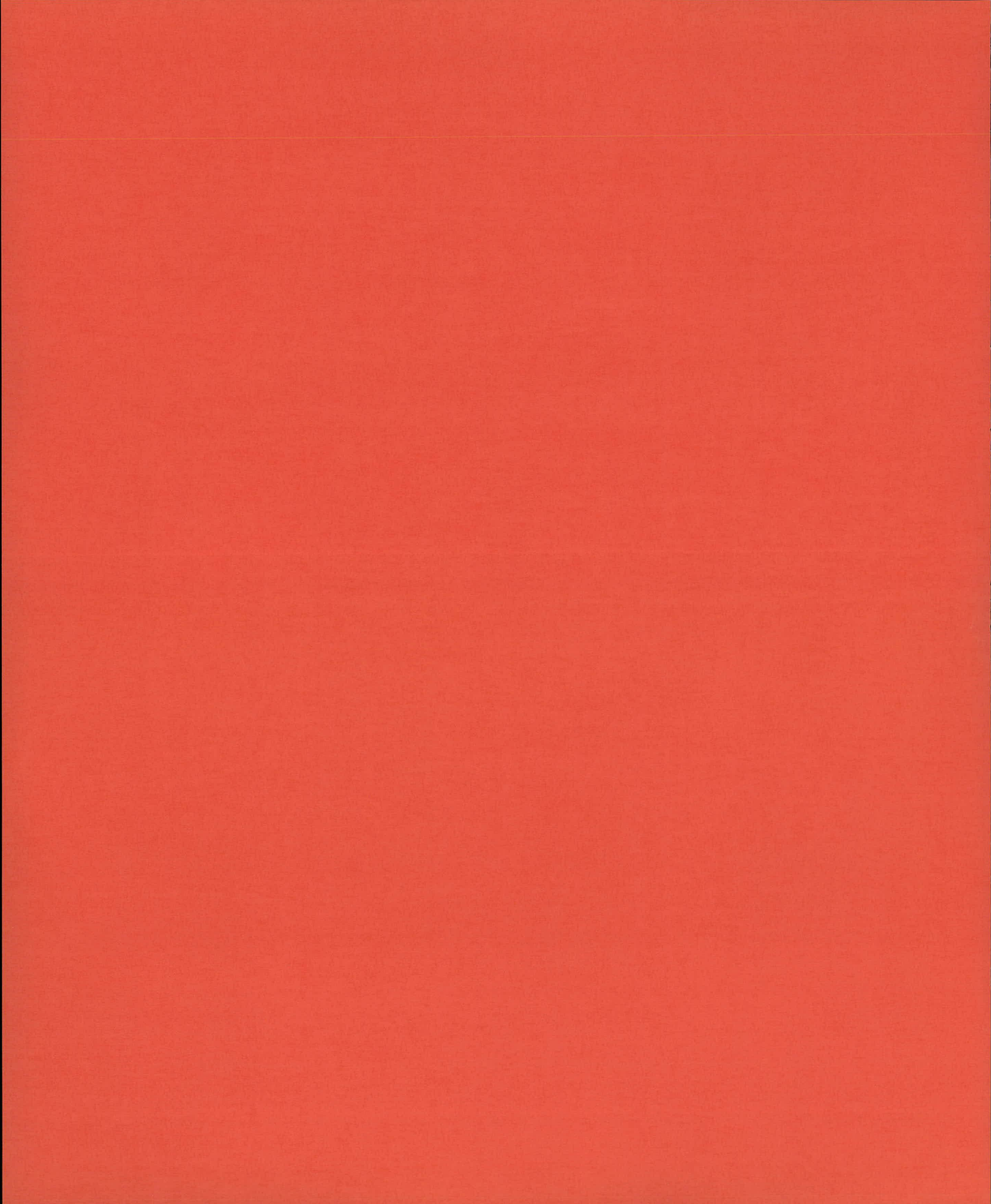


dumb painting







dumb painting 1992

Ian Davenport

Bernard Frize

Nan Groot Antink

Klaas Kloosterboer

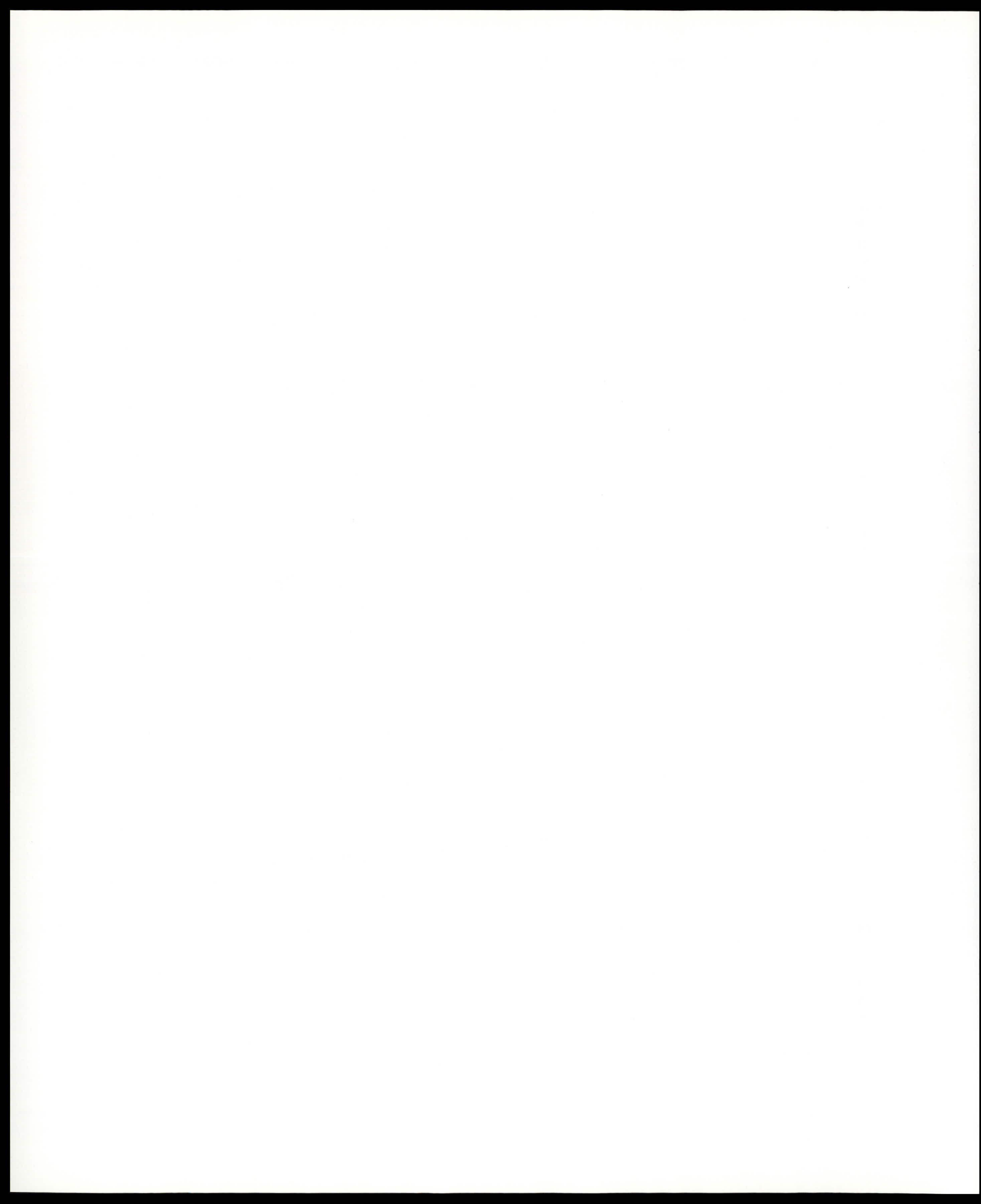
Steven Parrino

Günter Umberg

Marthe Wéry

Peter Zegveld

Centraal Museum Utrecht the Netherlands



voorwoord

Marja Bosma

foreword

De term 'dumb painting' is afkomstig uit Engeland, waar hij spottend voor het werk van Ian Davenport werd gebezigd. In de tweeledige betekenis van 'stom' - sprakeloos; dom - heeft de aanduiding inderdaad een negatieve klank. Toch verkoos het Centraal Museum **dumb painting** als geuzennaam voor de tentoonstelling: het is een provocerende vingerwijzing naar de positie waarin de 'minimale' of 'pure' schilderkunst door de post-modernistische (en modernistische) kunstkritiek en kunsttheorie gemanoeuvreerd is.

ACHTERGROND

Sinds Rodchenko in 1921 in Moskou drie monochrome schilderijtjes tentoonstelde die werden beschouwd als 'de ultieme autonome, absolute schilderkunst', heeft zich het idee postgevat dat er een eind is aan de ontwikkeling van de schilderkunst.

De formalistische kunstkritiek van Greenberg na de tweede wereldoorlog heeft zeker tot verbreiding van die opvatting bijgedragen: als het summum van schilderkunst niets anders reflecteert dan dat het schilderij een plat vlak is naar het Greenbergiaans cliché verluidt, dan is het onderwerp, d.i. de schilderkunst zelf, al snel uitgeput en ten dode opgeschreven.

Met de dood van de schilderkunst voor ogen zochten verscheiden kunstenaars - Kaprow, Judd, Kosuth - naar vormen van beeldende kunst die levensvatbaar en betekenisvol zouden zijn: happenings, nieuwe media, minimal en conceptual art.

Toch overleefde de 'schilderkunst om de schilderkunst' de jaren zestig en zeventig. Onder benamingen als 'systemic', 'silent', 'opaque' painting; 'geplante', 'analytische' Malerei; en als 'fundamentele schilderkunst' kon deze kunst als een soort kunst-historische variant van de eigentijdse minimale en conceptuele stromingen gelegitimeerd worden, en zo niet op het speelveld, dan toch aan de zijlijn de belangrijkste plaats innemen.

Het was de wedergeboorte van de schilderkunst zelf, maar dan in figuratieve, (re-)citerende en 'wilde' gedaante aan het eind van de jaren zeventig, die de 'pure' schilderkunst definitief naar het dodenrijk leek te verbannen. Het Duits-Italiaanse 'honger naar beelden' - oedeem verspreidde zich, mede dankzij een florerende kunstmarkt, razendsnel; en toen bleek dat het Nietzscheaanse denken van een aantal Franse filosofen voor een theoretische onderbouwing gebruikt kon worden, werd het kind van de jaren tachtig definitief in het geboortenregister ingeschreven onder de noemer: postmodernisme.

De inburgering van de term 'postmodernisme' betekende, qualitate qua, dat het lot van het modernisme bezegeld was en dus ook van wat als de modernistische kunst bij uitstek doorging: de 'pure' schilderkunst.

De niet-verhalende, aan niets buiten zichzelf refererende schilderkunst werd andermaal dood verklaard. De criticus Yve-Alain Bois schreef Robert Ryman de twijfelachtige eer toe, de grafbewaarder van het modernisme te zijn. Zo werd Ryman als laatste der Mohikanen het pantheon der kunstgeschiedenis

binnengesleept en kon hij, als levend anachronisme, de post-moderne tijden gelauwerd doorkomen. Anderen, jongeren, was niet zo'n gelukkig lot beschoren. Het tekent de positie van deze schilderkunst in de jaren tachtig, dat de schilders zich 'radikaal' gingen noemen, zelf de pen ter hand namen om artikelen en zelfs manifesten te schrijven en eigen tentoonstellingen organiseerden (o.a. Marcia Hafif in de V.S. en Günter Umberg in Duitsland).

Het begin van de jaren negentig wordt gekenmerkt door een opmerkelijke windstilte. De crisis van de internationale kunstmarkt valt samen met het feit dat de belangstelling voor de laatste neo-stijlen variant, de Amerikaanse 'neo-concept-Pop' over zijn hoogtepunt heen is. Er heeft zich nog geen potentieel dominante 'nieuwe stroming' afgetekend. De aandacht voor kunst uit niet-westerse culturen - van Afrika en Zuid-Amerika tot Rusland en Azië - wordt vooralsnog moeizaam opgebracht en mist een filosofische ondersteuning die het Westen op de noodzaak tot het inslaan van een andere denkrichting zou kunnen wijzen.

In deze periode van - tijdelijke - windstilte (een stilte voor de storm?) treedt één fenomeen duidelijk op de voorgrond: een kunstkritische re-evaluatie van de abstracte schilderkunst. Moe van het halsstarrig 'deconstrueren' van 'simulacra', de post-modernistische clichés zat, scharen kunstcritici en tentoonstellingsmakers zich om de urn van de doodgewaande schilderkunst met maar één brandende vraag op de lippen: 'Zou de geest nog leven?' Kan er nog geschilderd worden in de inmiddels eerbiedwaardige traditie van de moderne twintigste-eeuwse schilderkunst?

Om twee interessante initiatieven voor een herwaardering te noemen: het Italiaans-Amerikaanse tijdschrift *Tema Celeste* wijdde herfst 1991 en lente '92 twee themanummers aan de vraag wat de 'New Forms of Abstraction' zijn die zich kunnen meten aan de abstracte kunst van de jaren vijftig en zestig zonder daarvan een herhaling te vormen. En de tentoonstellingsmakers Kaspar König en Peter Weibel stelden zich 'nog eenmaal de vraag: wat kunnen schilderijen (nog) voor ons betekenen?', wat resulteerde in de tentoonstelling *Das Bild nach dem Letzten Bild* (Wenen 1991).

DE TENTOONSTELLING

Het Centraal Museum wil op een andere manier een bijdrage leveren aan de huidige discussie, nl. door de problematische verhouding tussen de schilderkunst en de kunsttheorie aan de orde te stellen.

Om daar zo scherp mogelijk zicht op te krijgen is gekozen voor die vorm van schilderkunst die zich, gezien vanuit de theorie als een absoluut anachronisme voordoet: de 'pure' schilderkunst. Wat de uitgenodigde kunstenaars - mensen van verschillende generaties en met verschillende achtergronden - bindt is de keuze voor 'het schilderen' en het zoeken naar een antwoord op de vraag 'hoe te schilderen'.

The expression 'Dumb Painting' was first used in Britain where it was ironically applied to the work of Ian Davenport. The qualification 'dumb' acts as a pun, implying both 'speechless' and 'stupid' and has a distinctly negative tone. But the Centraal Museum chose this title by way of challenge - it points the finger in a provocative manner at the position into which minimal, or pure, art has been manoeuvred through post-modernist as well as modernist art criticism and art theory.

THE BACKGROUND

In the Moscow of 1921 Rodchenko exhibited three of his works. These monochrome paintings were described as the 'ultimate autonomous and absolute in painting' and they encouraged the idea that no further development was possible in the art of painting.

After the Second World War the formalist art criticism of, among others, Greenberg undoubtedly contributed to the spread of this notion. For if the ultimate in painting states merely that a painting is a flat surface in terms of the Greenbergian cliché, then the subject - that is painting itself - is soon exhausted and officially declared dead.

Faced with the death of painting, various artists - Kaprow, Judd, Kosuth - tried to find forms of visual arts that were vigorous and alive and had something to say. They produced happenings, used new media, made minimal and conceptual art.

In spite of all this, 'painting for painting's sake' survived the 1960s and 70s. Lurking under such labels as 'silent', 'opaque', 'analytic' or 'fundamental' this type of art was legitimised as being a sort of art-historical variation on the contemporary minimal and conceptual movements. Thus even if it failed to occupy centre court, it could play an important role in the sidelines.

As it turned out, it was the rebirth of painting itself - but then in a figurative, (re-)quoting and 'wild' form at the end of the 1970s - that seemed to banish pure painting definitively to the kingdom of the obsolete. The Italo-German 'hunger for images' disease proved infectious, partly thanks to a flourishing art market. Then it appeared that the Nietzschean attitudes of certain French philosophers could be incorporated into a theoretical basic structure and the 1980s baby was declared alive and kicking, and baptised 'postmodernism'.

With the acceptance of the term 'postmodernism' the fate of modernism was sealed, and also what was primarily thought of as modernist art - that is, 'pure' painting. Once again, painting that told no story, that referred to nothing outside itself, was given the death certificate. The critic Yve-Alain Bois conferred upon Robert Ryman the dubious honour of being sexton in the burial ground of modernism. In this way, Ryman, like a last Mohican, was squeezed into the pantheon of art history and was able, as a living anachronism, to survive with flying colours the period of postmodernism. But other, younger, artists

enjoyed a less happy fate. It is very telling for the position of this branch of painting in the 1980s that these artists labelled themselves radical, took up the pen to compose articles and manifestos, and organized their own exhibitions (for example, Marcia Hafif in the USA and Günter Umberg in Germany).

The early 1990s are characterized by a suspicious silence. The crisis in the international art market coincided with the fact that interest in the latest variation on a neo-style, the American 'neo-concept-Pop' had passed its peak. So far no major new wave has appeared. The encouragement of non-Western art - for example from Africa or South America, from Russia or Japan - is slowly getting its act together but so far lacks a philosophical basis that might encourage those in the West to take a turning into a new mode of thinking.

In the present - temporarily - becalmed period (the silence presaging a storm?) one phenomenon has clearly emerged. That is an art-critical re-evaluation of abstract painting.

Exhausted by the stubborn deconstruction of images (simulacra), and fed up to the back teeth with postmodernist clichés, both art critics and exhibition organizers gather around the coffin of the presumed-extinct art of painting, with only one consuming question: 'Can these bones live?' Is it still possible to paint in the now respectable tradition of the early twentieth century?

Two interesting initiatives have been taken in the process of re-assessment. The Italo-American magazine *Tema Celeste* published two theme numbers in autumn 1991 and spring 1992, addressing the question of what are New Forms of Abstraction that can be compared with the abstract art of the 1950s and 60s without being seen as a mere repetition. And the exhibition organizers Kaspar König and Peter Weibel 'once more posed the question: What can paintings (still) mean for us?' - which resulted in the exhibition entitled *Das Bild nach dem Letzten Bild* (Vienna 1991) (The picture after the last picture).

THE EXHIBITION

The Centraal Museum Utrecht would like to make its own contribution to this debate by bringing up for discussion the intricate relationship between the art of painting and art theory. In order to put this as sharply as possible into perspective, we have chosen that branch of painting which - from a theoretical point of view - is an absolute anachronism. That is, 'pure' painting. The connection between the artists we have selected - people with varying backgrounds and from different generations - is their choice to paint, and their search for an answer to the question of how to paint.

In their own different ways, each of them creates a synthesis between subjective thinking and objective treatment with regard to painting. In this, the act of painting can be described as a 'thinking and doing' or 'thinking action'. These artists are not interested in self-expression by means of their painting but in making a picture that allows itself to be experienced purely

Ieder op een eigen manier, brengen ze een synthese tot stand tussen *subjectiverend denken* en *objectiverend handelen* t.a.v. de schilderkunst. Het schilderen zelf laat zich daarmee omschrijven als een 'denkend doen'. Het gaat deze kunstenaars niet om een persoonlijke zelfexpressie door middel van het schilderen, maar om een beeld tot stand te brengen dat zich louter zintuiglijk laat ervaren. Het beeld spreekt niet: het toont (zich). En de kijker, op zijn beurt, neemt niet zomaar waar, maar *wordt* (zich) *gewaar* - het beeld wordt een ervaring.

Deze onmiddellijkheid van het beeld, dit schilderkunstig vermogen tot actualisering staan haaks op de theorieën die bij herhaling 'het einde van de schilderkunst' afkondigen. Het lijkt alsof de schilderkunst zich voortdurend van de te strakke keurslijven van de theorie moet bevrijden; elke keer moet zij haar 'stomheid' overwinnen - waarmee zij de theorie met stomheid slaat. Het wordt tijd voor een herbezinning op de kunst-theoretische axioma's.

through the senses. The picture is silent (dumb). It is there. And the viewer, in turn, does not simply see, but is made aware - the picture becomes an encounter.

The immediacy of the picture, the painterly power to make present, is in total opposition to the theories that repeatedly claim the demise of painting. It is as if painting continually has to free itself from the restricting straitjacket of the theoreticians. Time and again it has to find a voice and shout louder than the crassness of the critics. It is time to examine afresh the axioms of art theory.

translated from the Dutch by Wendie Shaffer

**Schilderkunst, die minimal, systemic, silent,
opaque, gepland, analytisch, fundamenteel of
radical wordt genoemd.** EEN HISTORISCHE SCHETS - Frank Hoenjet

Painting called minimal, systemic, silent, opaque,
planned, analytical, fundamental or radical.

AN HISTORICAL SKETCH - Frank Hoenjet

'Should a picture look like anything or does it, even a Courbet, or a Velazquez, or does it make any difference if it does or if it does not as long as it is an oil painting. And if it is less like anything does it make any difference and if it is more like anything does it make any difference and yet if it is not like anything at all is it an oil painting. You see it does get complicated because after all you have to like looking at an oil painting.'

Gertrude Stein, 'Pictures',
in: *Lectures in America*, 1935

Wie de tentoonstelling **dumb painting** bezoekt of in onderhavige catalogus bladert, kan zich waarschijnlijk niet aan de indruk onttrekken dat er een sterke verwantschap speelt met de schilderkunst die vanaf het midden van de jaren zestig tot midden jaren zeventig zijn hoogtijdagen beleefde. Misschien ontstaat er zelfs een déjà vu-gevoel en vraagt de beschouwer zich af of de op de tentoonstelling vertegenwoordigde kunstenaars niet opnieuw het wiel aan het uitvinden zijn.

Heeft in de jaren zestig en zeventig de schilderkunst niet al zijn extreem bereikt, met Robert Ryman bijvoorbeeld?¹ Is in die periode niet al het meest pure, autonome en existentiële schilderij gemaakt, en is daar niet alles al over gezegd? Wat voor zin heeft het, met andere woorden, dat er anno nu zich kunstenaars met dit terrein bezighouden?

Het is hier niet de bedoeling om te speculeren over mogelijke antwoorden op die vragen. In plaats daarvan wil ik de lezer een historische schets aanbieden die inzicht vermag te geven in de wordingsgeschiedenis en de receptie van de 'pure' schilderkunst. De etiketten die sinds het midden van de jaren zestig zijn opgeplakt, van 'minimal' tot 'radical', fungeren daarbij als leidraad. Accentverschuivingen in de terminologie waarmee opeenvolgende 'generaties' tentoonstellingsmakers en kunstcritici deze schilderkunst karakteriseerden en legitimeerden, werpen niet alleen licht op het denken daarover, maar vertellen ook iets over de steeds veranderende (maar ook steeds problematische) positie van de 'pure' schilderkunst binnen het kunstenveld. Zo, tenslotte, kan dit artikel wellicht bijdragen tot een genuanceerde kijk op de in de eerste alinea opgeworpen vragen.

DE JAREN ZESTIG: HET WEGSNIJDEN VAN DE METAFYSIEK

Eind jaren vijftig is het Abstract Expressionisme in de ogen van jongere kunstenaars een zichzelf vererende stijl geworden. De romantiek van het heroïsche gebaar en de hang naar transcendente (verheven) ervaringen moest vervangen worden door een concrete schilderkunst die niets anders reflecteert dan zichzelf. De jonge Frank Stella nam een aantal rigoreuze stappen. In zijn *Black paintings* concentreerde hij zich op symmetrische patronen van zwarte (lak)verfbanen die de randen van

de doeken repeteren. Tussen die banen is het onbeschilderde linnen zichtbaar. De toeschouwer kan zich niet meer, zoals bij de Abstract Expressionisten, in de atmosferische doeken bewegen, maar wordt letterlijk met zijn neus op het oppervlak gedrukt: alles is even zichtbaar en even belangrijk. Er is dus geen sprake van een compositie op het doek: het doek zelf is de compositie. 'De werkelijke bedoeling van die schilderijen is dat ze voor zichzelf moeten spreken, gemakkelijk te zien zijn en gemakkelijk te begrijpen'.²

Stella oefende een grote invloed uit op een nieuwe generatie Amerikaanse kunstenaars. Met zijn legendarische uitspraak 'What you see is what you see'³ uit 1964 staat hij aan de wieg van de Minimal Art. Donald Judd vatte Stella's werk op als het eindpunt van de schilderkunst: concreter, letterlijker beelden waren volgens hem niet mogelijk op het platte vlak. Hij trok zijn conclusies en stapte over van het schilderen naar het maken van driedimensionale 'objecten'.

Minimal Art was vanaf de introductie van de term door Richard Wollheim in 1965 de aanduiding voor kunstwerken met een 'minimale kunstinhoud'. Later dat jaar tracht Barbara Rose in haar artikel 'ABC ART' karakteristieken aan te geven die zij zowel in de schilderkunst als in de sculptuur ziet optreden: 'leeg, herhalend en onbuigzaam'.⁴ De minimale schilderkunst met haar gereserveerde en anonieme karakter⁵ staat volgens haar kritisch ten opzichte van het schilderkunstige gebaar en de ongebreidelde subjectiviteit van het Abstract Expressionisme. Deze kunst is neutraal en leeg, de statements van de kunstenaars zijn veelal feitelijk en beschrijvend, interpretatie ontbreekt. In Ad Reinhardt, 'the legendary Mr. Pure' zoals Rose stelt, die al in de jaren vijftig de volstreekte autonomie en non-referentialiteit van de schilderkunst propageerde, ziet zij een canon voor de jongere generatie kunstenaars. Rose: 'Er is geen verlangen om het fysieke te overstijgen omwille van metafysische of metaforische waarden'. Ze noemt de minimale kunst 'een negatieve kunst van ontkenning en verloochening', maar erkent daarbij - indachtig de muziek van Eric Satie - dat de meest eenvoudige stukken het meest enigmatisch kunnen zijn. Er is geen begin, midden of einde. Er is sprake van een 'nieuwe sensibiliteit'.

In 1966 inventariseert Lawrence Alloway de minimale tendenties in de schilderkunst met de tentoonstelling *Systemic Painting* (Guggenheim Museum).⁶ Onder de deelnemers bevinden zich Jo Baer, Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Agnes Martin, Kenneth Noland, Robert Ryman en Frank Stella. In de catalogus wijst Alloway het denkbeeld van de hand dat deze schilderkunst met haar 'koele' techniek anoniem en onpersoonlijk zou zijn. De keuze van werkwijze bewijst dat er wel degelijk sprake is van een persoonlijkheid. De interne structuur, gevrijwaard van referenties, bepaalt de essentie van het kunstwerk, stelt Alloway. Tegelijkertijd wijst hij op het belang van het procesmatige en het werken in series.

Het Amsterdamse Stedelijk Museum brengt eind 1966 een tentoonstelling onder de naam *Vormen van de kleur*, samen-

'Should a picture look like anything or does it, even a Courbet, or a Velazquez, or does it make any difference if it does or if it does not as long as it is an oil painting. And if it is less like anything does it make any difference and if it is more like anything does it make any difference and yet if it is not like anything at all is it an oil painting. You see it does get complicated because after all you have to like looking at an oil painting.'

From Gertrude Stein, 'Pictures',
in *Lectures in America*, 1935

It would probably be impossible for anyone to see the exhibition **Dumb Painting** or leaf through the present catalogue without being reminded of painting produced between the mid 60s and the mid 70s. Dogged by a sense of déjà vu, one might well wonder whether the artists involved aren't simply re-inventing the wheel. Didn't painting reach its limit in the 60s and 70s, with the work of Robert Ryman, for instance?¹ Don't all the most pure, autonomous and existential pictures date from this period, and hasn't everything possible already been said about them? What conceivable point could there still be, in other words, for an artist to pick up a brush?

I have no intention of trying to answer these questions at this point. Rather, I would like to sketch the history of 'pure' painting in an attempt to shed some light on its genesis and reception. The labels that have been applied to it ever since the mid 1960s, from 'minimal' to 'radical', will serve as guidelines. Shifts of emphasis in the terminology that successive 'generations' of exhibition makers and critics have used to characterise and legitimise it can tell us a great deal not only about how people have thought about it, but also about the constantly changing (and constantly problematic) position of 'pure' painting within the larger context of the arts. Ultimately, this endeavour might help us formulate a qualified response to the questions posed in the first paragraph.

THE 1960S: EXCISING THE METAPHYSICAL

In the late 1950s Abstract Expressionism became a self-respecting style in the eyes of younger artists. The romanticism of the heroic gesture and the predilection for transcendental experience had to be replaced by a kind of concrete painting that reflects nothing but itself. The young Frank Stella took a

number of strides in this direction. His *Black Paintings* feature symmetrical patterns of black lacquer strips parallel to the edge of the canvas, between which unpainted canvas shows through. The viewer no longer moves about in an atmosphere like that created by the Abstract Expressionists, but literally collides with the surface: everything is equally visible and equally important. There is no such thing as a composition on the canvas, for the canvas itself is the composition. Stella intended these paintings to speak for themselves, and to be both easy to see and to grasp.²

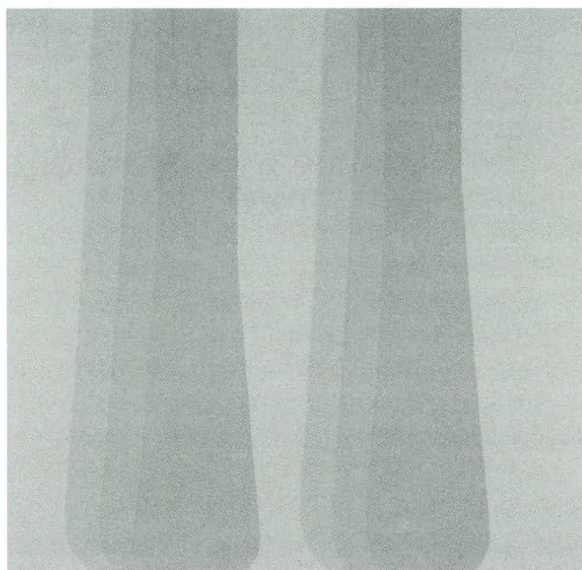
Stella exercised tremendous influence on a new generation of American artists. With the famous pronouncement he made in 1964 - 'What you see is what you see'³ - he stands on the threshold of Minimal Art. Donald Judd pronounced Stella's work the end of painting: in his view, it would be impossible to

create images on a flat surface that were any more concrete or literal. Indeed Judd took the consequences of his own conclusions and switched from painting to making three-dimensional 'objects'.

From the moment the term was coined by Richard Wollheim in 1965, 'Minimal Art' was used to designate works of art with 'minimal artistic content'. In an article she published later that year, Barbara Rose attempted to formulate its characteristics as she perceived them in painting and sculpture: 'empty, repetitive and inflexible.'⁴ In her opinion minimal painting, with its reserved, anonymous character,⁵ is critical of the painterly gesture and

unbridled subjectivity that distinguish Abstract Expressionism. This art is neutral and empty, just as the statements of the artists themselves are usually factual and descriptive, without any interpretation. She sees the work of Ad Reinhardt - 'the legendary Mr Pure' as Rose puts it, who was already preaching the complete autonomy and non-referentiality of painting in the 1950s - as a canon for the younger generation: 'There is no wish to transcend the physical for either the metaphysical or the metaphorical.' She calls Minimal Art 'a negative art of denial and renunciation,' but at the same time, with the music of Eric Satie in mind, acknowledges that the simplest works can be the most enigmatic, without any beginning, middle or end. They evince a 'new sensibility'.

In 1966 Lawrence Alloway surveyed minimalist tendencies in the exhibition *Systemic Painting* at the Guggenheim Museum.⁶ Among the artists involved were Jo Baer, Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Agnes Martin, Kenneth Noland, Robert Ryman and Frank Stella. In the catalogue Alloway rejected the



gesteld door Wim Beeren, waaraan eveneens vele exponenten van de minimale schilderkunst deelnemen.⁷ Inmiddels doen al diverse benamingen voor deze kunst de ronde: Colorfield Painting, Postpainterly Abstraction, Hard Edge, Shaped Canvas, ABC Art of Cool Art. Onder de kunstenaars bevinden zich Amerikanen als Albers, Held, Kelly, Louis, Noland en Stella (Ad Reinhardt bedankte; Newman trok zich terug) en Europeanen als Boshier, Vasarely, Bill, Lohse en Struycken. Het werk van deze kunstenaars kenmerkt zich volgens Beeren door overkoepelende eigenschappen als de systematische, wetmatige kleurbehandeling, de constructie van 'koele' - d.w.z. niet-expressionistische - kleurvelden, het autonoom gebruik van kleur zonder associatie, het samenvallen van vorm en kleur, het voorwerpkarakter van het schilderij (benadrukt door dikke spieramen), anonimiteit, het ontbreken van een schildersgeste en de afwezigheid van een gecentraliseerde compositie.

Beeren richt zich dus volledig op de planmatige, rationele aspecten van de door hem gepresenteerde schilderkunst. Metafysische bedoelingen of een metafysische kijkervaring worden door hem buitengesloten.⁸

Terwijl aanvankelijk de Minimal Art als een brede kunsten-stroming wordt gezien, brengen kunstcritici en tentoonstellingsmakers al vrij snel een scheiding der wateren aan. Schilderkunst en sculptuur worden van elkaar losgekoppeld - wat in het licht van Judds strenge opvattingen niet geheel verwonderlijk is. De term Minimal Art wordt steeds duidelijker verbonden aan het werk van Judd en geestverwanten; de schilderkunst moet het stellen met een scala aan namen. Als bovendien de Conceptual Art opkomt, wordt de schilderkunst meer en meer naar een zijspoor gedirigeerd. Vanuit het heden beschouwd, is het opvallend dat een paar schilders de dans ontsprongen: Mangold, Marden, Ryman, en in de achterhoede Agnes Martin. Hun reputatie zal in de jaren zeventig blijvend gevestigd worden. Zij zijn dan ook de enige schilders die voortdurend figureren in de context van de Minimal en Conceptual Art. Het artikel van Lucy R. Lippard uit 1967, 'The Silent Art', is daarbij zeker van invloed geweest.⁹ Terwijl critici en kunstenaars alom het schilderij dood verklaard hebben, zo stelt Lippard in 'The Silent Art', ontwikkelen Marden, Mangold en Ryman een schilderkunst die 'formeel afwijzend en totaal niet associatief' is. Hun 'all-over painting' kenmerkt zich door het ontbreken van accenten, handschrift en modulaties. Hun kleurgebruik is neutraal, waardoor associaties en verwijzingen worden tegengegaan. Lippard noemt hun kunst

daadwerkelijk 'monotoon' en pleit voor een aandachtige beschouwing: in de instant-cultuur waarin we leven, vraagt deze kunst juist om een volledige betrokkenheid van de kijker. De centrale plaats binnen de modernistische monotonale schilderkunst dicht ze, in navolging van Barbara Rose, aan Reinhardt toe. Zijn 'art-for-art's-sake' devies, onder meer verwoord in zijn 'Twaalf regels voor een nieuwe academie' (1957), was volgens Lippard van grote betekenis. Deze regels kwamen neer op een afwijzing van textuur, calligrafie, schets, vorm, design, kleur, licht, ruimte, tijd, grootschaligheid, beweging en onderwerp in de schilderkunst. De jonge generatie schilders van de jaren zestig zou, aldus Lippard, hieraan gevolg geven: men kiest overwegend voor de niet-kleuren zwart, wit en grijs; de nadruk komt te liggen op de sensuele oppervlaktewerking van de verfhuide en de presentatie van de drager (katoen, linnen, canvas, hout, papier, aluminium).

Deze kunst is niet 'vervelend', 'leeg' en 'saai' zoals veel mensen zeggen, vindt Lippard. Wie de tijd neemt om zijn ogen eraan te gewennen en zich te concentreren, zal de kwaliteiten ontdekken: de beschouwer komt tot contemplatie en esthetisch genot. Lippard sluit daarmee aan bij de opvatting van Barbara Rose, dat er sprake is van een 'nieuwe sensibiteit'. Zij breidt in feite dat begrip uit door te suggereren dat die sensibiteit niet alleen een eigenschap van het schilderij is; ook en vooral is het een zaak van de kijker - die moet ontvankelijk zijn.



DE JAREN ZEVENTIG: PURE

SCHILDERKUNST ALS TIMIDE OPTIE

Tentoonstellingen als *Op losse schroeven* in het Stedelijk Museum

en *When attitudes become form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)* in de Kunsthalle Bern, beide in 1969, gaven aan dat de schilderkunst een ondergeschikte rol speelde in het spectrum van contemporaine kunstuitingen. De kunst was gedematerialiseerd. In Bern hanteerde men dan ook de subtitel 'Live in your head'. De aandacht ging uit naar de Conceptual, Minimal, Process, Land, Performance en Video Art. In dat klimaat kreeg de schilderkunst het zwaar te verduren. Haar enige legitimatie lag nog in het zelfonderzoek - het onderzoek naar de 'grondbeginselen' van de schilderkunst. Het is opvallend dat de belangrijkste schilderkunsttentoonstellingen in de jaren zeventig in Europa plaatsvonden. De redenen voor deze verschuiving van Amerika naar Europa zijn niet helemaal duidelijk. Komt het doordat de ontwikkelingen in de Amerikaanse kunst pas geleidelijk als toonaangevend werden

notion that this art, with its 'cool' technique, is anonymous or impersonal. The choice of working method shows just how much personality it has. The internal structure, free of references, determines the essence of the art work, argued Alloway, pointing to the importance the artists attached to process and to working in series.

In late 1966 the Amsterdam Stedelijk Museum held an exhibition entitled *Forms of Colour*, organised by Wim Beeren, in which many exponents of minimal painting also took part.⁷ Meanwhile various terms for this new art had already begun to circulate, including 'Color-field Painting', 'Postpainterly Abstraction', 'Hard Edge', 'Shaped Canvas', 'ABC Art' and 'Cool Art'. The artists included such Americans as Albers, Held, Kelly, Louis, Noland and Stella (Ad Reinhardt declined; Newman withdrew) and such Europeans as Boshier, Vasarely, Bill, Lohse and Struycken. What distinguished their work, according to Beeren, was the systematic handling of colour, the construction of 'cool' - that is, non-expressionistic - fields of colour, the autonomous use of colour without any associations, the concurrence of form and colour, the approach to paintings as objects (emphasised by the use of thick stretchers), anonymity, the lack of painterly gesture and the absence of a centralised composition. Beeren thus concentrated on the premeditated, rational aspects of the work he presented, and ruled out any metaphysical significance or approach.⁸

While Minimal Art was initially seen as a broad artistic movement, art critics and exhibition organisers were quick to draw some distinctions. Painting and sculpture were separated - not very surprising given the strictness of Judd's thinking on the matter. The term 'Minimal Art' was increasingly applied to the work of Judd and his associates; painting had to get along with a whole range of names. When, moreover, Conceptual Art made its appearance, it was shoved into the background. In retrospect, one is struck by the fact that a few painters were lucky enough to escape. Mangold, Marden, Ryman, and in the rear guard Agnes Martin, managed to establish themselves in the 1970s. They are the only painters who constantly figure in the context of Minimal and Conceptual Art. The article Lucy R. Lippard published in 1967 certainly had something to do with this.⁹

While critics and artists had come to the unanimous conclusion that painting was dead, Lippard wrote, Marden, Mangold and Ryman developed a kind of painting that was 'formally rejective and wholly non-associative.' Their 'all-over painting' is distinguished by a lack of accents, signature or modulation. Their use of colour is neutral, thus resisting any associations or allusions. Lippard calls their art truly 'monotonous' and pleads for its serious consideration: in the instant culture in which we live, it demands the spectator's total involvement.

Following Barbara Rose's lead, Lippard places Reinhardt at the centre of modernistic mono-tonal painting. She argued further

that his dedication to art for art's sake, as formulated in his 'Twelve Rules for a New Academy' (1957), was of great significance. The rules boiled down to a rejection of texture, calligraphy, draughtsmanship, form, design, colour, light, space, time, monumentality, movement and subject in painting. Lippard predicted that the new generation of painters in the 1960s would comply with this: they usually chose the non-colours black, white and grey; they emphasised the sensual effect of the paint's surface and the presentation of the support (cotton, linen, canvas, wood, paper, aluminum). Despite what many people had said, she found nothing 'dull', 'empty' or 'boring' about this art; anyone who took the time to concentrate on it and let their eyes adjust was bound to discover its qualities, and arrive at contemplation and aesthetic enjoyment. Lippard thus affirms Rose's discernment of a 'new sensibility' and adds that it is not only manifest in the paintings themselves, but also in the interaction between them and the beholder, who must now be receptive.

THE 1970S: 'PURE' PAINTING AS A DIFFIDENT OPTION

Exhibitions such as *Op Losse Schroeven* in the Stedelijk Museum and *When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)* in the Kunsthalle Bern, both held in 1969, demonstrated the subordinate position of painting with respect to other forms of contemporary artistic expression. Art had been dematerialised. The subtitle adopted in Bern - 'Live in Your Head' - is indicative of this. The art world at that time was primarily interested in Conceptual, Minimal, Process, Land, Performance and Video Art, which left little room for painting. Painting could therefore only legitimise itself by searching for its 'fundamental principles'.

Strikingly enough, the most important exhibitions of painting during the 1970s were held in Europe. The reasons for the shift from America are not entirely clear. Was it because developments in America won respect only gradually, and that their arrival in Europe was therefore delayed? Did New Realism and Zero on the one hand, and Pop Art (which was predominantly English and American) on the other, dominate the European art world during the preceding decade?

In the early 1970s, a few French and Italian galleries (Yvon Lambert, Paris; La Città, Verona; Peccolo, Livorno) promoted artists who re-evaluated and attempted to redefine 'the painting'. But Konrad Fischer in Düsseldorf, Rolf Rieke in Cologne and Art & Project in Amsterdam were more influential: they presented not only new developments in the field of painting but also all sorts of other art forms then seen as avant-garde. From the outset Ryman, Mangold, Marden and Martin were presented by the galleries, as they were by the first two museum exhibitions in 1973. One of these, a travelling exhibition with a curiously prolix title - *An Exhibition of Paintings, Bringing Together Certain Artists Who Call Painting into Question* - was mounted in Paris, Antwerp and Mönchengladbach¹⁰; besides

beschouwd, en met enige tijdsafstand in Europa werden geïmporteerd? Domineerden het Nouveau Réalisme en Zero enerzijds, en de (overwegend Engelse en Amerikaanse) Pop Art anderzijds het beeld van de Europese kunstwereld in het voorafgaande decennium?

In eerste instantie schuiven, in de jaren zeventig, een paar Franse en Italiaanse galeries (Yvon Lambert, Parijs; La Città, Verona; Peccolo, Livorno), kunstenaars naar voren die 'het schilderij' heroverwegen en opnieuw trachten te definiëren. Maar toonaangevender zijn Konrad Fischer in Düsseldorf, Rolf Ricke in Keulen en Art & Project in Amsterdam: zij brengen niet alleen de nieuwe schilderkunstige uitingen maar allerlei vormen van wat dan als avantgarde kunst gezien wordt.

Van meet af aan worden Ryman, Mangold, Marden en Martin gebracht. Dat is ook zo op de eerste twee meer museale presentaties, in 1973. De reizende tentoonstelling met de wel-luidende titel *Een schilderijtentoonstelling van een aantal schilders die wellicht het schilderij als mogelijkheid onderzoeken*, doet de steden Parijs, Antwerpen en Mönchengladbach aan.¹⁰ Naast werk van Marden, Martin en Ryman, is werk van Buren, Charlton en Palermo opgenomen.

De tentoonstelling *Arte come Arte* in Milaan is volledig Amerikaans georiënteerd.¹¹ Mangold, Marden, Martin en Ryman worden geplaatst naast kunstenaars die al eerder hun betekenis hadden doen gelden (Reinhardt, Newman, Stella).

Arte come Arte betekent in feite de 'officiële' introductie van de Amerikaanse schilderkunst die in de V.S. al in de jaren zestig voor het voetlicht is gebracht. De Amerikaanse kunst-criticus Douglas Crimp definieert deze in de catalogus middels een begrippenlijst, die de jaren daarop wordt geannexeerd door Europese tentoonstellingsmakers.

Crimp licht de situatie waarin de schilderkunst zich dan bevindt, toe onder de titel 'Opaque surfaces'. Na te hebben vastgesteld dat de schilderkunst rond 1965 door verscheidene kunstenaars en critici was doodverklaard, redeneert hij dat de 'ondoorzichtige' schilderkunst met de minimale sculpturen een program-matische strategie deelt, die is gebaseerd op het conceptuele, kritische en autonome karakter van een kunstwerk. Het anti-illusionisme en het vooraf plannen van het werk zijn vanaf de tweede helft van de jaren zestig de essentiële kenmerken van de schilderkunst, stelt Crimp. De kunstenaars werken bij voorkeur in series. Het enige wat telt zijn afmetingen, kleur, lijn, textuur en materiaal: exacte, d.w.z. louter zichtbare gegevens. De schilderijen zijn 'sprakeloos, direct en autonoom', eigenschappen die aanzetten tot reflectie over de wetmatigheden van de schilderkunst.

Als voorlopers van de 'ondoorzichtige schilderkunst' ziet Crimp de kunstenaars Newman, Stella, Johns en Kelly. De meest hel-dere antecedenten in de Amerikaanse schilderkunst vindt hij in het ijkjaar 1959: de zwarte schilderijen van Reinhardt en Stella, de vierkante raster-schilderijen van Martin en de 'edge-only' schilderijen van Jo Baer. Hun visie op het schilderij als plat vlak,

de concentratie op schilderkunstige elementen, iconoclasme, monochromie, het fysieke karakter, neutraliteit, een concep-tuele structuur en het werken in series zijn essentieel voor de ontwikkeling van deze, naar zijn zeggen 'radicale' schilder-kunst. Als leidende vertegenwoordigers beschouwt Crimp de kunstenaars Marden, Mangold en Ryman. Ryman, de schilder pur sang, toont aan dat het schilderij geen representatie van iets is, maar stelt de vraag 'hoe te schilderen', aldus Crimp.

Het is vooral Klaus Honnef die in de jaren zeventig de motor is achter tentoonstellingen van schilderkunst. Als leider van de Westfälischer Kunstverein in Münster stelt hij in 1974 de expositie *Geplante Malerei* samen, die later doorreist naar Milaan.¹² In zijn verantwoording geeft Honnef te kennen dat het idee voor de tentoonstelling afkomstig is uit de kring rond galerie Peccolo in Livorno. Naast de Duitsers Erben, Gaul, Geiger, Girke en Graubner doen de Italianen Calderera, Olivieri en Zappettini mee. De Amerikanen Marden en Ryman, die ook in Münster deelnemen, krijgen in Milaan gezelschap van Mangold en Martin. Het scala aan invalshoeken bij deze ten-toonstelling is breed. Bij de Duitsers en Italianen speelt wel degelijk de illusoire werking van hun schilderijen mee, terwijl ook het compositie-element aanwezig is. Dat noopt Honnef ertoe in zijn catalogus-essay 'Geplante Malerei, Ein Versuch ein Thema einzugrenzen' te wijzen op de 'directe zinnelijke kwaliteit' van deze schilderkunst, die in de veelal cerebrale Minimal en Conceptual Art naar zijn mening juist verloren gaat. Overigens komt die sensibeleit volgens hem wel degelijk voort uit een rationeel concept. De kunstenaars onderzoeken de schilderkunstige grondslagen: verf (kleur), materiaal (type drager) en structuur. Dat mondt uit in monochrome of hooguit tweekleurige schilderijen met een zelfstandige entiteit. Er is een gevoelige, aftastende beschouwer voor nodig, die de subtielste nuances kan waarnemen. Deze schilderkunst is wars van het lawaai, het effect. Ze is stil, aldus Honnef, die daarmee aansluit bij Lippard.

Bij de tweede versie van *Geplante Malerei* in Milaan schrijft Honnef een nieuwe tekst voor de begeleidende catalogus. Hier komt hij tot een meer omvattende theorie en oppert de term 'analytische Malerei', wat tevens de titel wordt van een tentoon-stelling die hij organiseert voor Galerie La Bertesca (Genua, Milaan, Düsseldorf; 1975).¹³

Opzienbarend is dat Honnef in de Milanese catalogus het gewicht van de 'planning' verlegt naar het 'proces'. Bovendien zoekt hij nu verbanden tussen de linguïstiek en de schilder-kunst, als zouden structurele principes uit de taal vergelijkbaar zijn met structurele principes in de schilderkunst. In acht punten vat hij de criteria samen:

het schilderkunstig resultaat (1) ontstaat al werkend, en is dus niet van tevoren vastgesteld; (2) is nooit eindig; (3) is niet alleen een reflectie over het medium schilderkunst, maar door het proces te benadrukken draagt het de sporen van het tot-standkomen; (4) wordt gekarakteriseerd door de dialectische

Marden, Martin and Ryman; Buren, Charlton and Palermo were also featured. The other museum exhibition, *Arte come Arte*, was held in Milan and entirely oriented to the United States¹¹; Mangold, Marden, Martin and Ryman hung alongside more established artists (Reinhardt, Newman, Stella).

Arte come Arte signified indeed the 'official' introduction of American painting, which had already been spotlighted in the United States in the 1960s. The American art critic Douglas Crimp defined it in the catalogue using a list of concepts subsequently adopted by exhibition makers in Europe. He explained the situation in which painting found itself at the time in an essay entitled 'Opaque Surfaces'. After having stated that around 1965 painting was declared dead by several artists and critics, Crimp argues that 'opaque' painting and minimal sculpture share the same programmatic strategy, based on the conceptual, critical and autonomous character of a work of art. Anti-illusionism and planning are the essential characteristics of painting produced during the second half of the 1960s, he writes. The artists prefer to work in series. What counts is format, colour, line, texture and material: exact - that is, purely visible - information. 'Muteness, immediacy and autonomy' are the characteristics which prompt reflection on the laws governing painting.

Crimp sees the work of Newman, Stella, Johns and Kelly as heralding what he calls 'opaque painting'. He finds the clearest antecedents in American painting of the watershed year 1959: the black paintings of Reinhardt and Stella, the square grid paintings of Martin and the 'edge-only' paintings of Jo Baer. Their conception of the painting as a flat surface, concentration on painterly elements, iconoclasm, monochrome, the physical character of their work, neutrality, a conceptual structure and working in series are essential for the development of this painting, dubbed 'radical' by Crimp, who identified Marden, Mangold and Ryman as its leading exponents. Ryman, an out-and-out painter, shows that paintings represent nothing, but instead raise the question 'how to paint', the American critic writes.

Klaus Honnef was the driving force behind painting exhibitions held during the 1970s. As leader of the Westphälischer Kunstverein in Münster, he organised the exhibition *Geplante Malerei* in 1974, for instance, which subsequently travelled to Milan.¹² Honnef acknowledged that the idea for it grew out of the circle around the Peccolo Gallery in Livorno. Besides the Germans Erben, Gaul, Geiger, Girke and Graubner,

the Italians Calderera, Olivieri and Zappettini were also involved. The Americans Marden and Ryman, who had already participated in Münster, were joined in Milan by Mangold and Martin. The range of approaches represented in this exhibition is broad. In the case of the Germans and Italians, the illusory effect of their paintings is certainly a factor, while the element of composition is also present. This accounts for the 'direct, sensual quality' of this painting, to which Honnef pointed in his catalogue essay 'Geplante Malerei, Ein Versuch ein Thema einzugrenzen', and which he argued is precisely what the more cerebral Minimal and Conceptual Art lack. He insisted that that sensibility grows out of a rational concept. The artists explore the basis of painting: paint (colour), material (type of support) and structure. This results in monochrome or at most two-tone paintings with an independent entity. They require a

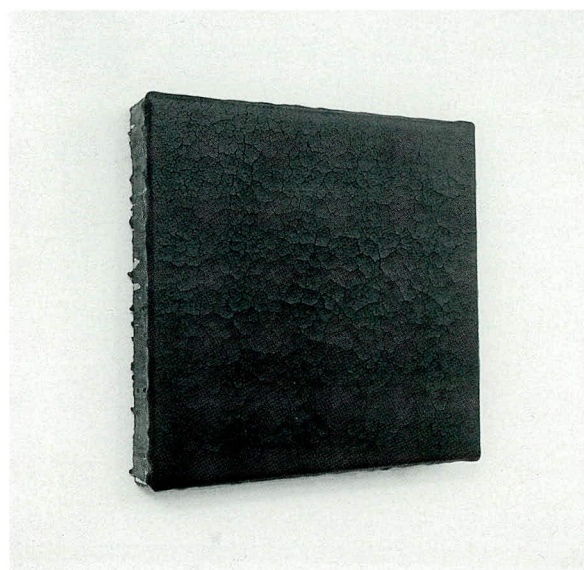
sensitive, thoughtful viewer, capable of detecting the subtlest nuances. Averse to noise and effects, they are quiet according to Honnef, who thus concurs with Lippard.

For the second version of *Geplante Malerei*, held in Milan, Honnef wrote a new text for the catalogue. There he arrived at a more comprehensive theory and coined the term 'analytische Malerei', which he also chose for the title of an exhibition he organised at the La Bertesca Gallery (Genoa, Milan, Düsseldorf; 1975).¹³

Amazingly enough, in the Milanese catalogue Honnef shifts the emphasis from 'planning' to 'process', and seeks connections between

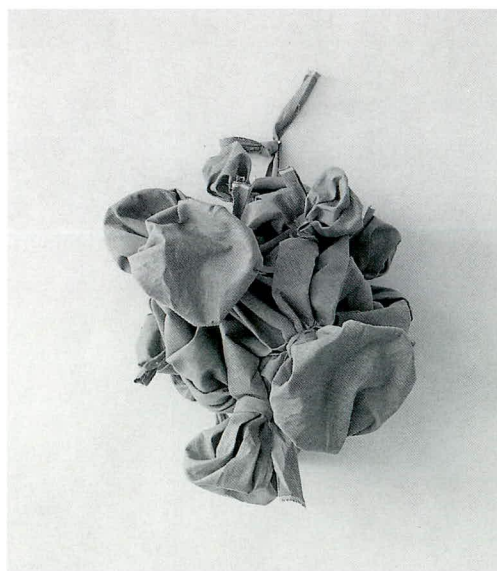
painting and linguistics, as if the structural principles of language can be compared to those of painting. He summarizes a total of eight criteria: the painting (1) emerges while the actual work is going on, and is not therefore predetermined; (2) is never finite; (3) not only reflects on painting as a medium, but by emphasising the process, also bears traces of its development; (4) is distinguished by the dialectical relationship between the materials used in painting; (5) is an analytical artistic statement; (6) explores the verbal possibilities of painting; (7) being a Zero Point and an entirely new process of realisation, is impervious to every artistic tradition; and finally (8) it requires an active viewer.

Instead of the more unilateral labels 'analytical' and 'planned', the Stedelijk Museum in Amsterdam chose the broader concept 'fundamental' for the exhibition it held in 1975. Organised by the curator Rini Dippel at the instigation of the director Edy de Wilde, *Fundamental Painting* is a milestone. The choice of the seventeen artists was more restricted than in the case of



relatie tussen de schilderkunstige materialen; (5) is een analytisch artistiek statement; (6) onderzoekt de verbale mogelijkheden van het schilderen; (7) is niet beïnvloed door enige artistieke traditie: er is sprake van een Punt Nul en een geheel nieuw bewustwordingsproces; en tenslotte (8) behoeft het een actieve toeschouwer.

In plaats van de eenzijdiger toevoegingen 'analytisch' en 'gepland' kiest het Stedelijk Museum in Amsterdam voor het bredere begrip 'fundamenteel' voor een tentoonstelling in 1975. *Fundamentele schilderkunst*, op instigatie van directeur De Wilde door conservator Rini Dippel georganiseerd, vormt een mijlpaal in de geschiedenis. De keuze van de zeventien kunstenaars is stricter dan in de buitenlandse varianten. Uitgesloten van deelname zijn kunstenaars, met name Italianen en Duitsers, die met 'kleur en licht en (minimale) vormen' een 'vaak zeer poëtisch' aandoende ruimte-illusie oproepen.¹⁴ De kunstenaars die wel zijn uitgekozen, worden in en om vier 'hoofdstukken' gegroepeerd - op hun beurt gevormd door het inmiddels bekende kwartet kopstukken Ryman, Marden, Mangold en Martin. Ryman werd gekoppeld aan 'verfstructuur', Marden aan het 'gladde verfoppervlak', Mangold aan 'vorm' en Martin aan 'lijn'. Bij haar toelichting hierop in de catalogus volgt Dippel de systematiek die eerder door Douglas Crimp was uitgezet. Daardoor heeft haar bijdrage, wellicht onbedoeld, een nogal fundamentalistisch karakter: het leest als een catechismus. Uitgespit worden de gemeenschappelijke kenmerken van het werk van de deelnemers, nl. 'een wezenlijke betrokkenheid op de formele grondbeginselen van de schilderkunst. Formaat, grootte, schaal, kleur, lijn, vorm, textuur, materialen en werkwijze worden opnieuw aan de orde gesteld en onderzocht. Het gaat hen om schilderen als schilderen in de stricte zin, op een plat vlak, voorstellingsloos en beeldloos. Hieruit volgt dat het werkproces een grote rol speelt, veel bewuster althans dan vroeger. Aan de handeling van het schilderen gaat een 'planning', een denkproces vooraf'. Opmerkelijk is Dippels legitimatie van het bestaansrecht, de zin, van deze schilderkunst. Aan het eind van haar betoog gaat zij uiterst summier in op het probleem van 'de doodverklaring van de schilderkunst'. Terwijl ze eerst constateert dat Minimal en vooral Conceptual Art de schilderkunst overbodig leken te hebben gemaakt, roept ze deze duivels vervolgens tot de reddende engelen uit: 'Het zijn juist de Minimal Art en de conceptuele kunst (die eerst een bedreiging leken), die uiteindelijk de aanzet tot een radicale vernieuwing gaven'. Maar als ze daarop een beknopte



stamboom van invloedrijke kunstenaars geeft, figureren alleen de namen van *schilders* - dezelfde overigens die al door Crimp werden genoemd.

In 1977 vindt de zesde editie van de *Documenta* in Kassel plaats, onder leiding van Manfred Schneckenburger. In het catalogusvoorwoord meldt Schneckenburger dat deze *Documenta* plaatsvindt in een periode na de avant-garde. Maar, vindt hij: 'vitaliteit van het kunstgebeuren hoeft zich niet persé in luidruchtigheid te uiten'.¹⁵ Hij ziet in de kunst van de jaren zeventig een tendens naar grondslagenonderzoek, zelfreflectie en analyse. In de schilderkunst uit zich dat in een 'neiging naar het purisme van monochrome schilderijen als antwoord op de huidige ons omringende beeldinflatie'.

De afdeling schilderkunst staat onder verantwoordelijkheid van Klaus Honnef en Evelyn Weiss. De eerder door Honnef als analytisch bestempelde schilders (Cane, Erben, Gaul, Girke, Gonschoir, Graubner, Green, Morales, Richter, Zappettini, Zeniuk) zijn ruim vertegenwoordigd. Het Amerikaanse viertal Mangold-Marden-Martin-Ryman ontbreekt. In de inleiding 'Malerei als Thema der Malerei' van Honnef en Weiss, wordt beweerd dat ruimtegebrek een strictere keuze noodzakelijk maakte. Daarom zouden Ryman en Marden, wier werk wel binnen de criteria viel, niet zijn uitgenodigd. Bovendien, zo schrijven Honnef en Weiss, waren hun werken op de vijfde *Documenta* reeds goed vertegenwoordigd.¹⁶ Maar wellicht speelde er nog een ander selectie criterium mee: een Europese, d.w.z. hoofdzakelijk Duitse en Italiaanse geworteldheid. Opvallend is, dat naast de 'analytische' schilders ook kunstenaars als Baselitz, Lüpertz en Penck gebracht worden -

Duits, en expressionistisch.

Een jaar later, in 1978, vindt het laatste museale overzicht van fundamentele/analytische schilderkunst plaats: *Bilder ohne Bilder* in het Rheinisches Landesmuseum in Bonn.¹⁷ Voor Honnef, de samensteller van de tentoonstelling, betekent het zijn laatste poging om deze schilderkunst te verdedigen. Onder het publiek en critici bestond grote weerwil tegen deze kunst, zo was bij de zesde *Documenta* gebleken. Bezoekers en pers hadden agressief gereageerd. Veel van deze werken hadden de *Documenta* zowaar beschadigd verlaten. De zwijgzaamheid van deze werken provoceert, beweert Honnef in de inleiding van *Bilder ohne Bilder*. De schilderijen laten zich niet makkelijk consumeren. Ofwel: de 'signaalachtige pregnantie' ontbreekt! De kleuren zijn naar binnen gericht, hetgeen de werken een stille ernst verleent. Het gevolg is een afwijzende soevereiniteit van de werken. Verstrooiing is ver te zoeken. De analytische schilders

the foreign variants. Excluded were artists, especially Italians and Germans, who with 'colour and light and (minimal) forms' create an illusion of space that is 'often very poetic.'¹⁴ Those selected were grouped in and around four 'chapters' - formed by the familiar *heavyweights*, Ryman, Marden, Mangold and Martin. Ryman was assigned to 'paint structure', Marden to the 'smooth surface of the paint', Mangold to 'form' and Martin to 'line'. In her explanation of this in the catalogue, Dippel follows the system previously laid out by Douglas Crimp. This accounts for the rather fundamentalistic character of her contribution, which may not have been intentional: the fact is it reads like a catechism. She outlines the common characteristics of the participants' work: 'a basic commitment regarding the formal principles of painting. Format, size, scale, colour, line, form, texture, material, and the manner in which they are employed, are open to question once more. These artists are concerned with painting qua painting in a strict sense: on a flat surface, without representation and without image. As a consequence the working process itself plays a part of major importance, or at any rate in a much more conscious way than in the past. The act of painting is preceded by a period of 'planning', a thought process.' Dippel's legitimation of the rationale, or *point*, of this painting is noteworthy. At the end of her argument she addresses the problem of the 'death of painting' summarily. Whereas at first she notes that Minimal and especially Conceptual Art seem to have made painting superfluous, she then turns these devils into guardian angels: 'In the end it was Minimal and Conceptual Art (which seemed such a threat at first), which eventually gave the impetus for a radical change.' Yet the brief list she gives of influential artists includes only *painters* - the same painters, moreover, who were already mentioned by Crimp.

In 1977 the sixth instalment of *Documenta* was held in Kassel, under the direction of Manfred Schneckenburger. In the preface to the catalogue, Schneckenburger writes that *Documenta* took place following the demise of the avant-garde. But, he opined, 'artistic vitality does not necessarily have to express itself noisily.'¹⁵ He noted that the art of the 1970s tended to explore fundamental principles, to reflect and to analyse. In painting, this is evidenced by a 'predilection for the purity of monochrome paintings in response to the inflation of images with which we are surrounded.' Klaus Honnef and Evelyn Weiss were responsible for the paintings in the exhibition. The painters Honnef had previously labelled analytical (Cane, Erben, Gaul, Girke, Gonschoir, Graubner, Green, Morales, Richter, Zappettini, Zenius) were well represented, but the

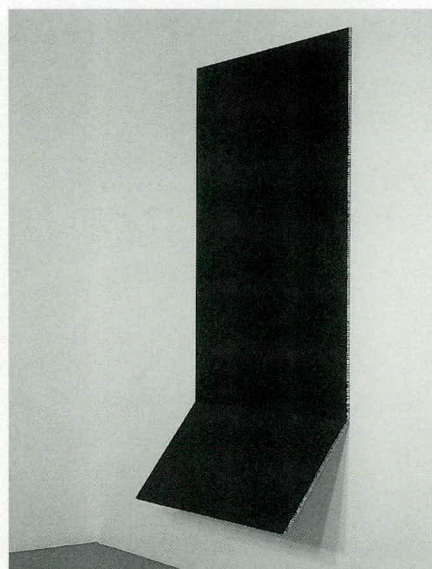
American quartet Mangold-Marden-Martin-Ryman were conspicuously absent. In their introduction, entitled 'Malerei als Thema der Malerei,' Honnef and Weiss explained that lack of space had forced them to narrow their choice. This, and the fact that their work was already well represented at *Documenta* 5, is supposedly why Ryman and Marden were not invited, even though they met the selection criteria.¹⁶ But another factor may have also played a role, namely a European (primarily German and Italian) entrenchment. Remarkably enough, besides the 'analytical' painters, artists such as Baselitz, Lüpertz and Penck were also included, who were both German and expressionistic.

A year later, in 1978, the last retrospective exhibition of fundamental/analytical painting in a museum was held: *Bilder ohne Bilder*, in Bonn's Rheinisches Landesmuseum.¹⁷ The

exhibition was Honnef's last attempt to exonerate this art. As had become clear during *Documenta* 6, the public and the critics alike were vehemently opposed to it. Their reactions were so hostile that many of the works themselves were actually damaged. The paintings' silence is provocative, explained Honnef in the introduction to *Bilder ohne Bilder*; they do not allow themselves to be 'consumed' easily, nor do they convey an unambiguous message. The introvert nature of the colours lends the works a quiet gravity. There is a certain dismissive sovereignty about them as a result, and they offer precious little diversion. The analytical painters strip painting of all literary frills. Utterly image-less, these paintings even oppose the speculative reflections in which

Klein, Rothko and Reinhardt are sometimes known to indulge. There is nothing left to describe but their development, their function within the tradition of painting, and possibly also the viewer's subjective involvement. Honnef's essay can be seen as a final apology, just as his choice of artists can be seen in this light. As if to strengthen his arguments, he now admits the American triumvirate Mangold, Marden and Ryman.

Looking back at the 1970s we can conclude that those who organised exhibitions saw the development of painting in the 1960s, especially the work of Ryman, Mangold and Marden, as an important medium for analysing painting itself. Increasingly, Ryman has been credited with having instigated so-called 'pure' painting. The ideas formulated by Lucy Lippard in her article 'The Silent Art' (1967) and Douglas Crimp in his 'Opaque Surfaces' (1973) have been elaborated in the meantime. Some have pointed to the emergence of a 'new sensibility' in response to the death of painting proclaimed by Minimal and Conceptual Art, which they see as diametrically opposed to



hebben de schilderkunst van alle literaire franje bevrijd. Zelfs speculatieve reflecties, die wél mogelijk zijn bij het werk van Klein, Rothko en Reinhardt, worden tegengewerkt door deze beeldloze schilderijen, aldus Honnef. Beschrijfbaar is alleen nog het totstandkomingsproces, de functie binnen de gehele schilderkunstige traditie, en eventueel de subjectieve betrokkenheid van de beschouwer.

Niet alleen kan Honnefs betoog gezien worden als een laatste verdedigingsrede; ook zijn keuze van kunstenaars kan in dit licht worden beschouwd. Als om zijn argumenten kracht bij te zetten, laat hij nu wel het Amerikaanse (trium)viraat toe - Mangold, Marden en Ryman.

Terugblikkend op de jaren zeventig, kunnen we constateren dat de tentoonstellingsmakers de ontwikkelingen in de schilderkunst van de jaren zestig, met name in het werk van Ryman, Mangold en Marden, zien als een belangrijke voedingsbodem om de schilderkunst zelf te analyseren. Ryman krijgt steeds meer de rol van instigator van de 'pure' schilderkunst toebedeeld. Voortgeborduurd wordt op de denkbeelden van Lucy Lippard, verwoord in haar artikel 'The Silent Art' van 1967, en van Douglas Crimp, in 'Opaque Surfaces', 1973. Een antwoord op de doodverklaring van de schilderkunst door Minimal en Conceptual Art wordt enerzijds gevonden in een vermeende 'nieuwe sensibele' die geheel tegen de tijdgeest van vluchtige en lawaaiige indrukken zou ingaan; anderzijds worden juist de fundamentele en analytische principes van Minimal en Conceptual Art omarmd - waardoor de 'pure' schilderkunst weer volwaardig mee kan tellen.

Als overkoepelend kenmerk van de 'pure' schilderkunst wordt de concentratie op de 'grondbeginselen' van de schilderkunst genoemd: het schilderij, ontdaan van iconografische en transcendentale ballast. Wezenlijk zijn aspecten als planning, proces en het werken in series. De analyse staat volgens de tentoonstellingsmakers voorop. Over het feit of compositie of een ruimtelijke werking tot de onderhavige schilderkunst mogen behoren, wordt verschillend gedacht. Honnef inventariseert in de opeenvolgende tentoonstellingen de breedte aan opties, Dippel kiest in 1975 voor een meer stricte definitie.

Gaandeweg de jaren zeventig lijken de problemen voor deze schilderkunst groter te worden. De behoefte aan verdediging neemt toe. Dippel probeert op de negatieve publieksreacties te anticiperen met een pleidooi voor de 'cultus van het moeilijke'.¹⁸ De grote schade wordt echter op *Documenta* zes geleden. Het ontbreken van 'het triumviraat' is daar waarschijnlijk mede debet aan. Honnef erkent zijn tactische fout en probeert zich

een jaar later te revancheren met *Bilder ohne Bilder*. Maar dan is de opmars van een andere, expressionistische schilderkunst al niet meer te stuiten.

DE JAREN TACHTIG: HERGROEPING VANUIT NEW YORK

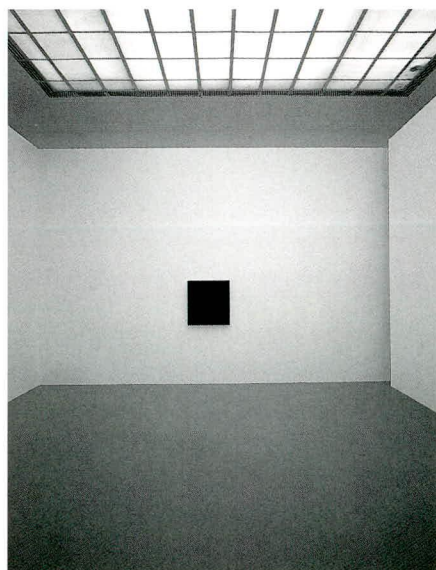
Bilder ohne Bilder sluit een periode af van tentoonstellingen van analytische of fundamentele schilderkunst in Europa. Eind jaren zeventig overspoelt een golf figuratieve en 'heftige' schilderkunst de Westerse kunstmarkt. Begin jaren tachtig is het succes compleet: 'A New Spirit in Painting', titel van een grote tentoonstelling in Londen, verhit de geesten. Het formalisme en de analytische zelfreflectie van de voorgaande periode bleek de juiste voedingsbodem om verdrongen verlangens bij de kunstenaars tot uiting te laten komen. Emotionele mededelingen, verpakt in figuratieve beelden, een spel met kunsthistorische citaten en verwijzingen dringen zich tot halverwege de jaren tachtig op bij musea en monstertentoonstellingen.

Voor de 'pure' schilderkunst breekt in Europa een moeilijke tijd aan. Een aantal schilders hergroepeert zich, op het moment dat de aandacht voor hun werk nihil is, in New York rond de Amerikaanse kunstenaar Marcia Hafif. Eind jaren zeventig en begin jaren tachtig ontmoet een oude en nieuwe garde kunstenaars elkaar in wisselende samenstellingen in Newyorkse ateliers om te praten over hun positie. Ze nemen standpunten in over het gebruik van kleur en materiaal, het schilderij als object en de definiëring van vorm en rand van het schilderij. Naast Hafif doen kunstenaars mee als Mosset, Rosenthal, Sanderson, Sims, Knutsson, Marioni, Morales, Ryman, Thursz, Wagner en Zeniuk. Ook Raimund Girke bezoekt in deze periode met grote regelmaat de

Newyorkse metropool. In 1981 wordt Günter Umberg door de Newyorker Marioni aan de groep geïntroduceerd. Later zal hij deze contacten aanwenden om de kunstenaars in Duitsland opnieuw onder de aandacht te brengen.

De ontmoeting in het voorjaar van 1979 in New York tussen Thomas Krens, de curator van het Williams College Museum of Art in Williamstown (Mass.), en de kunstenaar Marcia Hafif, leidt tot het plan om studenten van het College voor enkele jaren de verrichtingen van een aantal kunstenaars rond Hafif te laten volgen, hetgeen uiteindelijk in een tentoonstelling zou moeten uitmonden.¹⁹

Nadat diverse leden van de groep hebben deelgenomen aan Newyorkse exposities als *Color* (Oscarsson Hood Gallery, 1982), *Paint as Image* (Max Hutchinson Gallery, 1983) en *New Abstraction* (Sidney Janis Gallery, 1983), vindt in 1984 de zorgvuldig voorbereide tentoonstelling *Radical Painting* plaats in



Günter Umberg, zaaloverzicht: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1991, zonder titel, untitled, 1990-91
pigment en damar op hout, pigment and damar on wood
76 x 70 cm
Foto: Alistair Overbrück, Keulen

the casual cacophony of contemporary culture, while others have embraced the fundamental and analytical principles of Minimal and Conceptual Art, thus opening the door to a complete revaluation of 'pure' painting.

Concentration on 'fundamental principles' characterises 'pure' painting as a whole; the painting per se, rid of its iconographical and transcendental ballast, is what's important. Aspects such as planning, process and working in series are essential, and analysis is paramount. As to whether composition or spatial effect appertain to painting, opinions differ. Honnef reviewed the range of options presented by the successive exhibitions, while in 1975 Dippel narrowed the field. As the 1970s progressed, the problems this painting encountered seem to grow, as did its need to be defended. Dippel tried to anticipate the public's disapproval by pleading for the 'cult of the difficult'.¹⁸ The greatest blow, however, was dealt at *Documenta 6*, for which the absence of 'the triumvirate' was probably responsible - at least in part. Honnef acknowledged his tactical error and tried to rectify the situation a year later with *Bilder ohne Bilder*. But by then it was already too late to check the rise of another, expressionistic form of painting.

THE 1980S: REGROUPING IN NEW YORK

Bilder ohne Bilder brought to a close a period of exhibitions devoted to analytical or fundamental painting in Europe. In the late 1970s a wave of figurative and 'passionate' painting flooded the Western art market. By the early 1980s its success was complete: 'A New Spirit in Painting', title of a large exhibition in London, caught the art world's imagination. The formalism and analytical introspection of the 70s enabled artists to express longings they had long repressed. Until well into the 1980s there was a spate of major exhibitions featuring artists who packaged their emotions in figurative images and quoted liberally from the art historical past.

'Pure' painting in Europe now fell on hard times. As interest in their work dissipated, a number of painters rallied round the American artist Marcia Hafif in New York. In the late 1970s and early 80s artists of the youngest and older generations began meeting in New York studios. They took stands on such issues as the use of colour and materials, paintings as objects, and defining the form and border of the painting. Besides Hafif, artists such as Mosset, Rosenthal, Sanderson, Sims, Knutsson, Marioni, Morales, Ryman, Thursz, Wagner and Zeniuk participated. Raimund Girke also visited New York regularly during this period. In 1981 the New Yorker Marioni introduced Günter Umberg to the group, who subsequently used these contacts to revive interest in Germany.

In the spring of 1979, Thomas Krens, curator of the Williams College Museum of Art in Williamstown, Mass., met Marcia Hafif. Together they concocted a plan to let students from the College follow a number of artists in Hafif's circle for several years. This was ultimately supposed to lead to an exhibition.¹⁹

Various members of the group subsequently participated in New York exhibitions such as *Color* (Oscarsson Hood Gallery, 1982), *Paint as Image* (Max Hutchinson Gallery, 1983) and *New Abstraction* (Sidney Janis Gallery, 1983). Then, in 1984, the painstakingly prepared exhibition *Radical Painting* was held at the Williams College Museum of Art in Williamstown.²⁰ As we have seen, the term 'radical', which would be applied to this kind of painting for the rest of the 1980s, had already been used to describe this 'opaque painting' by Crimp in 1973. The eleven artists featured in *Radical Painting* had either established themselves in the 1970s or belonged to the younger artists involved in the previously mentioned studio meetings in New York: Girke, Hafif, Knutsson, Marioni, Morales, Mosset, Sims, Smith, Thursz, Umberg, Zeniuk.

Krens's introduction to the catalogue is an art historical legitimation at its very best. He situates radical painting within the most important twentieth-century tradition of painting, namely reduction. Malevich, Rodchenko, Reinhardt, Newman, Klein, Kelly and Ryman launched this modernism or contributed to it significantly, he explains. Remarkably enough, Krens distinguishes Ryman from Marden and Mangold: of what was originally a quartet (together with Martin), now only Ryman remains, thus becoming the greatest master of all.

According to Krens, the tradition of reduction is characterized by a constant analysis of painting, a systematic demystification. Ultimately the works themselves refer only to the literal fact of their presence. Krens rejects the view that painting is an objective and unpremeditated activity. Precisely the desire for the essence of painting, pure form, constitutes the radical character of this work. The limitations inherent in the process of painting and in the materials involved are what motivate these painters. Despite the lack of any iconographical references, the subtle combination of texture, colour, rhythm, process and scale can be intensely dramatic.

Lilly Wei's contribution to the catalogue elaborates on this last point. In her view, radical painting's *raison d'être* lies in the optical and haptic properties of paint and colour on a support. The clarity and concentration characteristic of this painting stimulates our experience of it. The work of the individual artists can be experienced in various different ways: strictly, pragmatically, poetically, rationally, mysteriously, classically or romantically.

Wei's emphasis on the effect of these works in her contribution to *Radical Painting* sets the tone for the manner in which 'pure' painting was discussed during the years that followed. Attention shifted gradually from its rationality to its 'mood'. From this we can tentatively surmise that the interest in subjective, expressionistic, 'wild' painting influenced the reception of 'pure' painting, as evidenced by the titles of certain exhibitions that were organised starting in 1980. Instead of the terms 'planned', 'analytical' or 'fundamental', colour is now singled out as the essence of 'pure' painting in the 1980s.

het Williams College Museum of Art in Williamstown.²⁰ De term 'radical' die deze schilderkunst de rest van de jaren tachtig moet typeren, kennen we al uit de mond van Crimp, die daarmee in 1973 de 'ondoorzichtige schilderkunst' omschreef. De elf deelnemers van *Radical Painting* zijn al bekend uit de jaren zeventig of behoren tot de jongere generatie kunstenaars die zich bij de Newyorkse ateliergesprekken hebben aangesloten: Girke, Hafif, Knutsson, Marioni, Morales, Mosset, Sims, Smith, Thursz, Umberg, Zeniuk.

De catalogusinleiding van Krens is een kunsthistorische legitimatie in optima forma. Krens ziet de radicale schilderkunst als een logische voortzetting van de belangrijkste twintigste-eeuwse schilderkunstige traditie, namelijk die van reductie. Malevich, Rodchenko, Reinhardt, Newman, Klein, Kelly en Ryman zouden dit modernisme in gang hebben gezet dan wel er essentieel aan bijgedragen. Opmerkelijk is dat Krens Ryman isoleert van Marden en Mangold: van wat eens een kwartet was (met Martin) is er nu nog maar één, als de grootste meester, overgebleven.

De traditie van reductie kenmerkt zich volgens Krens door een constante analyse van de schilderkunst, een systematische demystificatie. Ex ultimo refereren de gepresenteerde schilderijen alleen aan het letterlijke feit van hun aanwezigheid. Krens bestrijdt dat de mechanica van het schilderen een objectieve en onoverdachte activiteit zou zijn. Juist het verlangen naar de schilderkunstige essentie, de pure vorm, bepaalt de radicaliteit van deze schilderkunst, vindt Krens. Deze schilders worden volgens hem gemotiveerd door de beperkingen in het proces en materiaalgebruik. Ondanks het ontbreken van iedere iconografische verwijzing kan de subtiele samenhang van textuur, kleur, ritme, proces en schaal een dramatische intensiteit aannemen.

Bij dat laatste sluit de catalogusbijdrage van Lilly Wei aan. Volgens haar ligt het bestaansrecht van de radicale schilderkunst in de optische en haptische eigenschappen van verf en kleur op een drager. De verheldering en concentratie die deze schilderkunst kenmerkt, stimuleert de beleving. In de werken van de afzonderlijke kunstenaars ziet ze uiteenlopende belevingsmogelijkheden: streng, pragmatisch, poëtisch, rationeel, mysterieus, klassiek of romantisch.

De nadruk die door Wei's bijdrage aan *Radical Painting* op de werking van de schilderijen komt te liggen, zal de toon blijken te zetten voor de wijze waarop de 'pure' schilderkunst in de komende jaren besproken wordt. Meer en meer wordt de aandacht verschoven van de rationaliteit van de werken naar de 'stemming'. We kunnen hieruit voorzichtig opmaken, dat de belangstelling voor de subjectieve, expressionistische 'wilde' schilderkunst blijkbaar van invloed is op de receptie van de 'pure' schilderkunst. Dit drukt zich ook uit in de titels van de tentoonstellingen die vanaf 1980 worden georganiseerd. In plaats van de termen 'gepland', 'analytisch' of 'fundamenteel' duikt nu het woord *kleur* op als de essentie van 'pure' schilderkunst.

De betiteling 'radicale' schilderkunst draagt overigens ook het stempel van de tijd. Duidt dit begin jaren tachtig op een agressieve verdediging tegenover de dominante 'wilde' schilderkunst; als vanaf 1985 de zgn. Neo Geo de nieuwste kunstcritische ontdekking wordt, kan 'radicaal' eveneens dienst doen als manifest van kunstenaarsverzet.

In Europa is er, zoals gezegd, begin jaren tachtig nagenoeg geen museale belangstelling voor de 'pure' schilderkunst. Terwijl op dat moment de discussies in New York tot concrete tentoonstellingen leiden, vervult Günter Umberg de mohikanentaak om het vuur aan deze zijde van de oceaan op zijn minst smeulend te houden. In zijn *Raum für Malerei* in Keulen organiseert hij tussen 1982 en 1987 solo-exposities van verwante kunstenaars (o.m. Marioni, Sims, Wellmann, Girke, Mosset, Hafif, Marden, Uglow, Thursz, Graubner, Albers, Dorner, Ryman). In 1984 worden Umbergs voorstellen en initiatieven opgepikt door de Verein für aktuelle Kunst in Oberhausen. In drie opeenvolgende tentoonstellingen brengt de Verein onder de titel *Präsenz der Farbe - Radical painting* een aantal kunstenaars (Marioni, Mosset, Thursz, Umberg, Villinger; Girke, Kaminsky, Kompa, Zeniuk; Fuchs, Meller, Tollens, Wellmann).

Vrijwel identiek luidt de titel van een tentoonstelling in 1986, in de Kunsthalle van Bielefeld: *Die Gegenwart der Farbe*. Hier wordt weliswaar een ander rijtje kunstenaars gepresenteerd - waarvan we sommige namen herkennen uit de kringen rond Hafif en Umberg²¹ -, maar het thema blijft de zinnelijkheid van de *Farbmalerie*. Het conceptuele denken dat aan deze schilderkunst ten grondslag ligt, staat volgens de organisatoren Erich Franz en Bernd Growe die zinnelijkheid niet in de weg.

Als kroon op de bescheiden ervaring van de 'pure' schilderkunst in Europa, wijdt het Duitse kunsttijdschrift *Kunstforum International* in 1986 een themanummer aan 'Radikale Malerei'.²² Redactrice Armine Haase meldt in het voorwoord dat Umbergs initiatief en de zojuist genoemde Duitse tentoonstellingen hier toe aanleiding geven. Bovendien wil men duidelijk maken dat de Radikale Malerei behalve oppervlakkige overeenkomsten niets heeft uit te staan met de dan in zwang zijnde Neo Geo-kunst. Naast een inventarisatie van de Radikale Malerei wordt de geschiedenis van monochrome schilderkunst, het Abstract Expressionisme en de analytische of fundamentele schilderkunst geschetst. Haase benadrukt dat de Radikale Malerei zich in de eerste plaats richt op de schilderkunstige uitdrukking van verf en kleur. Ze citeert Honnefs visie dat het bij de analytische schilderkunst ging om 'de materiële grondbeginselen van de schilderkunst', die 'was van iedere tekenachtige en beeldinhoudelijke bepaling'. Die standpunten gelden volgens Haase nog steeds, maar zijn inmiddels verder onderzocht en uitgewerkt. De schilderkunst die uit de analytische schilderkunst is voortgekomen laat daarmee nuanceverschillen zien. De inhoud van de Radikale Malerei is de schilderkunst zelf, of, zo citeert ze uit een manifest van Umberg en Marioni: haar 'noodzaak is haar beleving'.²³

The qualification 'radical' as applied to painting also bears the mark of the period. In the early 1980s it was adopted by the opponents of 'wild' painting, which was dominant at the time; when, starting in 1985, 'Neo-Geo' became the new art historical buzz word, 'radical' was once again chosen by the dissenting artists.

We have already noted that museums were not interested in 'pure' painting in the early 1980s. While at that point exhibitions were growing out of the discussions that had been going on in New York, Günter Umberg managed to keep the embers smouldering on this side of the Atlantic. Between 1982 and 1987 he organised solo exhibitions of kindred artists (Marioni, Sims, Willmann, Girke, Mosset, Hafif, Marden, Uglow, Thurst, Graubner, Albers, Dorner and Ryman, among others) in his *Raum für Malerei* in Cologne.

In 1984 Umberg's ideas and initiatives were picked up by the Verein für aktuelle Kunst in Oberhausen. In three consecutive exhibitions the Verein presented a number of artists (Marioni, Mosset, Thurst, Umberg, Villinger; Girke, Kaminsky, Kompa, Zeniuk; Fuchs, Meller, Tollens, Wellman) under the title *Präsenz der Farbe - Radical Painting*. The title of an exhibition held in Bielefeld's Kunsthalle in 1986 was virtually the same: *Die Gegenwart der Farbe*. While the artists may have been different - some of whose names we recognize from the circles of Hafif and Umberg²¹ - the theme was still the sensuality of *Farbmalerei*. According to the organisers Erich Franz and Bernd Growe, the conceptual thinking at the root of this painting does not stand in the way of that sensuality.

As if to crown the modest revival of 'pure' painting in Europe, the German art journal *Kunstforum International* devoted a special issue to 'Radikale Malerei'.²² In her foreword, the editor Armine Haase explained that the issue had been prompted by Umberg's initiative and by the German exhibitions just mentioned. There was also a desire to make it clear that, superficial similarities notwithstanding, Radikale Malerei had nothing to do with Neo-Geo, which was fashionable at the time.

Besides surveying Radikale Malerei, Haase also sketches the history of monochrome painting, Abstract Expressionism and analytical or fundamental painting. She emphasises that the principal aim of Radikale Malerei is the expression of paint and colour, citing Honnef's view that analytical painting was about 'the material principles of painting,' which 'was averse to every graphic and imagistic definition.' Those standpoints still apply, she argued, but have been further studied and elaborated in the meantime. There are subtle differences between analytical

painting and what grew out of it. The substance of Radikale Malerei is painting itself, or - as she quotes from a manifesto by Umberg and Marioni - its 'necessity is its perception.'²³

THE 1990S: PLURIFORM ARTICULATIONS

Since the special issue of *Kunstforum* appeared, exhibitions of 'radical' painting have been regularly held in various places, including the Peccolo Gallery in Livorno, the Artline Gallery in The Hague, Galerie L'A in Liège and Halle d'Art Contemporain, La Criée in Rennes (all in 1988). The curator Thierry Raspail organised the major exhibition *La couleur seule - l'Expérience du monochrome* in the Musée d'Art Contemporain and various other locations in Lyon, which included the entire gamut of monochrome art, from Malevich to and including 'radical' painting.²⁴ The most recent exhibition devoted to 'Radikale

Malerei' took place in 1991 at the Kunstverein Arnsberg; the participants were Marioni, Umberg, Wellmann and Saxon.

Since the 1980s a small, new generation of 'pure' painters has appeared. Because museums and art critics around the world have shown little interest up till now, the small group of artists and galleries devoted to 'pure' painting resembles a well concealed, private circle.²⁵ It is a forced isolation, that has everything to do with the character of the work: it has been called speechless, because its visual language corresponds with the image itself. Even the author, the artist, seems to have withdrawn from the work completely. And yet the various oeuvres are absolutely not interchangeable. Each has a

specific identity of its own, which came about in a process of choices and decisions that the artist took regarding, or rather, in favour of the materials. Each work is unique and irreplaceable - paradoxically enough, you could call it an 'I that expresses itself completely'. A better I, that cannot be approached obliquely, but will only reveal itself when approached head on.

'That the oil painting once it is made has its own existence this is a thing that can of course be said of anything. Anything once it is made has its own existence and it is because of that that anything holds somebody's attention. The question always is about that anything, how much vitality has it and do you happen to like to look at it.'

From Gertrude Stein, 'Pictures',
in *Lectures in America*, 1935

translated from the Dutch by Andrew McCormick



DE JAREN NEGENTIG: PLURIFORME ARTICULATIES

In de jaren na het themanummer van *Kunstforum* vinden er op diverse plaatsen regelmatig tentoonstellingen plaats van 'radicale' schilderkunst. Bijvoorbeeld in galerie Peccolo in Livorno, Artline galerie in Den Haag, Galerie L'A in Luik en Halle d'Art Contemporain, La Criée in Rennes (alle in 1988). Conservator Thierry Raspail organiseert in het Musée d'Art Contemporain en diverse andere lokaties in Lyon de monstertentoonstelling *La couleur seule - l'Expérience du monochrome*, waarin eenvoudigweg alle belangwekkende monochrome kunst van Malevich tot en met de 'radicale' schilderkunst aan bod komt.²⁴ De meest recente tentoonstelling met het thema Radikale Malerei vindt in 1991 plaats in de Kunstverein Arnsberg. Deelnemers zijn Marioni, Umberg, Wellmann en Saxon.

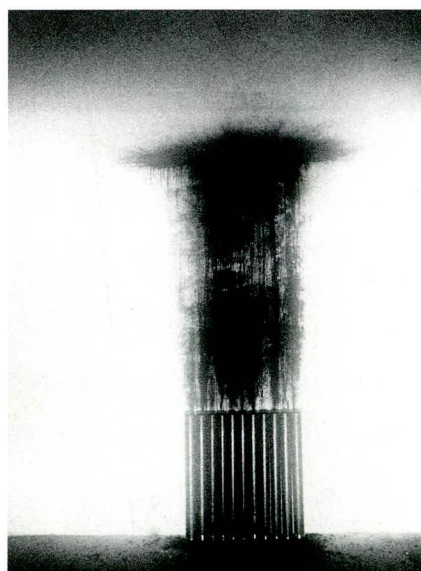
Sinds de jaren tachtig heeft zich overduidelijk een kleine nieuwe generatie 'pure' schilders aangediend. Omdat de musea en de kunstkritiek internationaal tot op heden weinig belangstelling tonen, lijkt het groepje kunstenaars en galleries dat zich met de 'pure' schilderkunst bezighoudt, huns ondanks op een verscholen, eigen circuit.²⁵ Het is een *gedwongen* isolement, wat alles te maken heeft met het karakter van het werk: het is zogenaamd sprakeloos, omdat de beeld-

taal samenvalt met het beeld zelf. Zelfs de auteur, de kunstenaar, lijkt zich volledig uit het werk teruggetrokken te hebben. Toch zijn de verschillende oeuvres absoluut niet onderling verwisselbaar. Elk heeft een specifieke eigen identiteit, tot stand gekomen in een proces van keuzes en beslissingen die de kunstenaar over, of liever gezegd, voor de materialen nam. Elk werk is uniek en onvervangbaar - paradoxaal genoeg zou je het kunnen benoemen als een 'ik dat zich volkomen uitspreekt'. Een *beter Ik*, dat zich niet zijdelings laat benaderen maar zich alleen frontaal te kennen geeft.

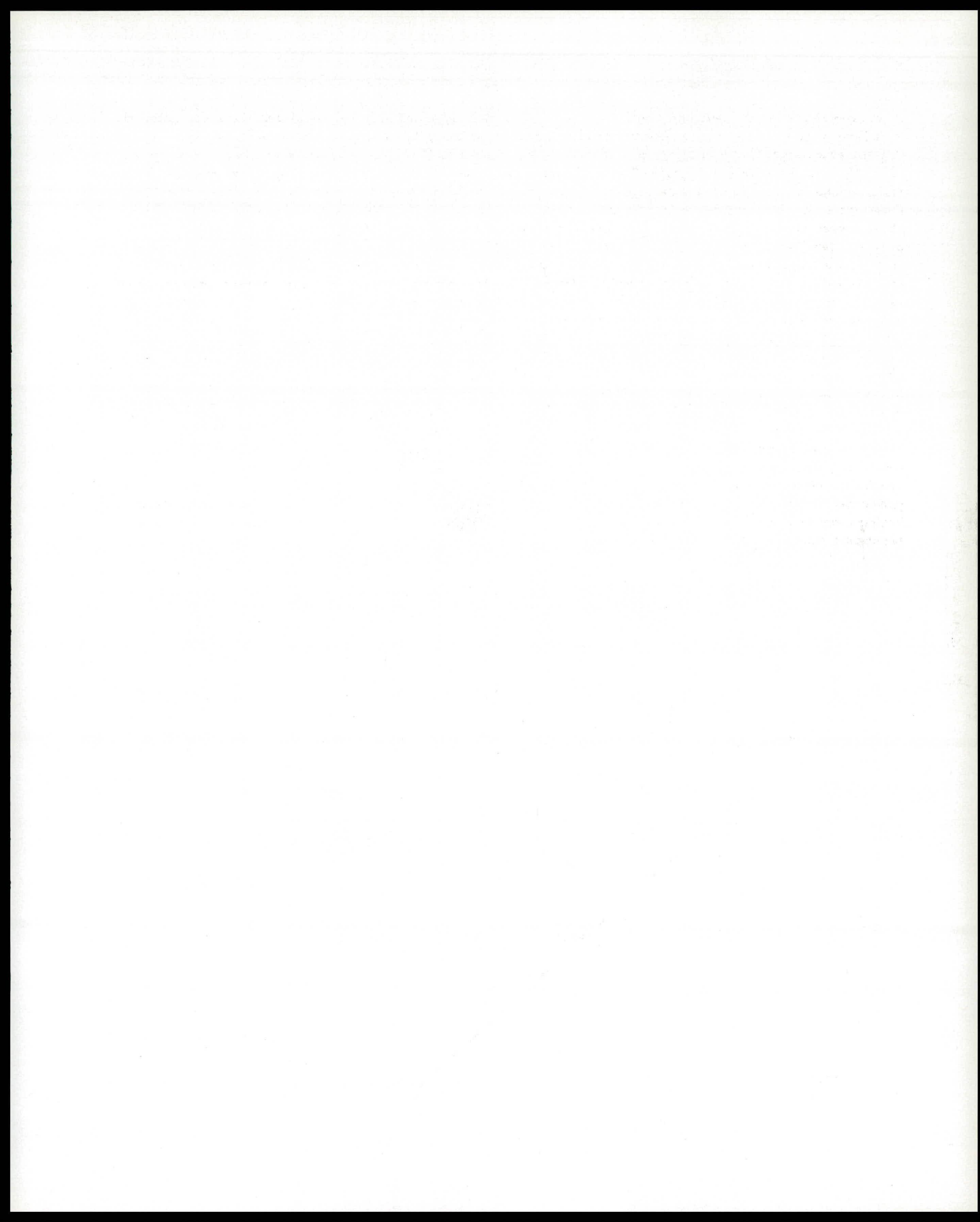
'That the oil painting once it is made has its own existence
this is a thing that can of course be said of anything.
Anything once it is made has its own existence and it is
because of that that anything holds somebody's attention.

The question always is about that
anything, how much vitality has it and do
you happen to like to look at it.'

Gertrude Stein, 'Pictures',
in: *Lectures in America*, 1935



Peter Zeyveld, *Actie III*, Action III



noten

1. Zie: Yve-Alain Bois, 'Ryman's tact', *October* 1981, pp. 93-104. In Nederland gepubliceerd als 'de tact van Robert Ryman', *Museumjournaal* no. 26/6 1981, pp. 274-284.

Zie ook: Thierry de Duve, 'The Monochrome and the Blank Canvas' in: Serge Guilbaut (red.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1984*, Cambridge (Mass.) en Londen 1990, pp. 244-310.

2. Tent. cat. *Frank Stella*, 'Fragmenten van een interview', Stedelijk Museum Amsterdam, 1970, p. 9.

3. Uit een gesprek tussen Bruce Glaser en Frank Stella, *Art News*, jrg. 65, september 1966, 5, p. 59 (Geredigeerde versie door Lucy R. Lippard van een radiogesprek tussen Bruce Glaser, Donald Judd en Frank Stella, New York, februari 1964).

4. Barbara Rose, 'ABC ART', *Art in America*, okt-nov. 1965. Herdrukt in: Gregory Battcock (red.), *Minimal art, a Critical Anthology*, New York 1968, pp. 274-297.

5. Onder meer uitgedrukt door het gebruik van industriële verven.

6. Lawrence Alloway, *Systemic painting*, tent. cat. bij gelijknamige tentoonstelling in The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1966. Herdruk van catalogustekst in: Battcock, op. cit. (n.4), pp. 37-60.

Deelnemers: Baer, Barry, Brunelle, Downing, Feeley, Fleming, Gourfain, Held, Humphrey, Huot, Insley, Kelly, Krushenick, Kuwayama, Lee, Mangold, Martin, Mehring, Noland, Novros, Poons, Ruda, Ryman, Smith, Stella, Williams, Youngerman, Zox.

7. Tentoonstelling *Vormen van de kleur*, Stedelijk Museum Amsterdam 1966-67. Deelnemers: Albers, Bill, Lohse, Struycken, Vasarely, Kelly, Liberman, Polk, Smith, Turnbull, Feeley, Held, Krushenick, Louis, Lukin, Noland, Smith, Stella, Williams, D'Arcangelo, Bonies, Boshier, Denny, Indiana, Jaray, Koetsier, Kuwayama, Pfahler, Plumb, Tyzack, Vaux, Brusse, Judd, Kampmann, King, Laing, Lenk.

8. Een ontkenning van Newman's intenties. Newman nam overigens niet deel maar staat wel in de catalogus vermeld.

9. Lucy R. Lippard, 'The Silent Art', *Art in America*, jan-feb. 1967, pp. 58-63.

10. Tentoonstelling *Une Exposition de Peinture réunissant certains Peintres qui mettraient la Peinture en Question*, 16 Place Vendôme, Parijs; I.C.C., Antwerpen; Städtisches Museum, Mönchengladbach, mei 1973-april 1974. Organisatie: René Denizot en Michel Claura.

Deelnemers: Buren, Charlton, Griffa, Lohaus, Marden, Martin, Ryman, Palermo, Toroni.

11. Tentoonstelling *Arte come arte*, Centro Comunitario Brera, Milaan, april-mei 1973. Catalogusteksten van Douglas Crimp en Germano Celant.

Deelnemers: Humphrey, Baer, Newman, Ryman, Mangold, Martin, Stella, Tuttle, Rockburne, Reinhardt, Novros, Kelly, Marden.

12. Tentoonstelling *Geplante Malerei*, Westfälischer Kunstverein, Münster; Galleria del Milione, Milaan, mrt 1974-jan. 1975. Organisatie en catalogusteksten: Klaus Honnef.

Deelnemers: Berthot, Calderera, Erben, Gastini, Gaul, Geiger, Gonschior, Graubner, Griffa, Guarneri, Hofschien, Marden, Miels, Morales, Nigro, Olivieri, Renouf, Ryman, Van Severen, Teraa, Zappettini, Zeniuk. In Münster toegevoegd: Ruden, Tornquist, Winzer. In Milaan toegevoegd: Mangold, Martin.

13. Klaus Honnef, Catherine Millet, tent. cat. *Analytische Malerei*, Galerie La Bertesca (Genoa, Milaan, Düsseldorf) 1975. Deelnemers: Berghuis, Cacciola, Dolla, Gaul, Girke, Griffa, Morales, Van de Wint, Zappettini, Zeniuk (keuze van Honnef); Barre, Battaglia, Cotani, Devade, Isnard, Kirili, Martinez, Seery, Verna, Viallat (keuze van Millet).

Honnef legt in de catalogustekst 'Analytische Malerei, Versuch einer Begriffs-

notes

1. See Yve-Alain Bois, 'Ryman's Tact,' *October*, 1981, pp. 93-104. See also Thierry de Duve, 'The Monochrome and the Blank Canvas,' in Serge Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1984*, Cambridge, Mass. and London 1990, pp. 244-310.

2. 'Fragmenten van een interview,' in exh. cat. *Frank Stella*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1970, p. 9.

3. From a conversation between Bruce Glaser and Frank Stella, *Art News* 65, Sept. 1966, 5, p. 59 (the transcription of a conversation between Bruce Glaser, Donald Judd and Frank Stella, broadcast in New York in Feb. 1964 and edited by Lucy R. Lippard).

4. Barbara Rose, 'ABC ART,' *Art in America*, Oct.-Nov. 1965; reprinted in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968, pp. 274-297.

5. This effect was achieved by means of industrial paints, among other things.

6. Lawrence Alloway, exh. cat. *Systemic Painting*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1966. The text of the catalogue was reprinted in Battcock, op. cit. (note 4), pp. 37-60.

Participants: Baer, Barry, Brunelle, Downing, Feeley, Fleming, Gourfain, Held, Humphrey, Huot, Insley, Kelly, Krushenick, Kuwayama, Lee, Mangold, Martin, Mehring, Noland, Novros, Poons, Ruda, Ryman, Smith, Stella, Williams, Youngerman, Zox.

7. Exh. *Vormen van de kleur*, Stedelijk Museum Amsterdam 1966-67.

Participants: Albers, Bill, Lohse, Struycken, Vasarely, Kelly, Liberman, Polk, Smith, Turnbull, Feeley, Held, Krushenick, Louis, Lukin, Noland, Smith, Stella, Williams, D'Arcangelo, Bonies, Boshier, Denny, Indiana, Jaray, Koetsier, Kuwayama, Pfahler, Plumb, Tyzack, Vaux, Brusse, Judd, Kampmann, King, Laing, Lenk.

8. A denial of Newman's intentions. Newman did not take part, but is mentioned in the catalogue nonetheless.

9. Lucy R. Lippard, 'The Silent Art,' *Art in America*, Jan.-Feb. 1967, pp. 58-63.

10. Exh. *Une Exposition de Peinture réunissant certains Peintres qui mettraient la Peinture en Question*, 16 Place Vendôme, Paris; I.C.C., Antwerp; Städtisches Museum, Mönchengladbach, May 1973-April 1974. Organisation: René Denizot and Michel Claura.

Participants: Buren, Charlton, Griffa, Lohaus, Marden, Martin, Ryman, Palermo, Toroni.

11. Exh. *Arte come arte*, Centro Comunitario Brera, Milan, April-May 1973. Catalogue texts by Douglas Crimp and Germano Celant.

Participants: Humphrey, Baer, Newman, Ryman, Mangold, Martin, Stella, Tuttle, Rockburne, Reinhardt, Novros, Kelly, Marden.

12. Exh. *Geplante Malerei*, Westphälischer Kunstverein, Münster; Galleria del Milione, Milan, March 1974-Jan. 1975. Organisation and catalogue texts: Klaus Honnef.

Participants: Berthot, Calderera, Erben, Gastini, Gaul, Geiger, Gonschior, Graubner, Griffa, Guarneri, Hofschien, Marden, Miels, Morales, Nigro, Olivieri, Renouf, Ryman, Van Severen, Teraa, Zappettini, Zeniuk. Added in Münster: Ruden, Tornquist, Winzer. Added in Milan: Mangold, Martin.

13. Klaus Honnef, Catherine Millet, exh. cat. *Analytische Malerei*, Galerie La Bertesca (Genoa, Milan, Düsseldorf), 1975.

Participants: Berghuis, Cacciola, Dolla, Gaul, Girke, Griffa, Morales, Van de Wint, Zappettini, Zeniuk (chosen by Honnef); Barre, Battaglia, Cotani, Devade, Isnard, Kirili, Martinez, Seery, Verna, Viallat (chosen by Millet).

In the catalogue text 'Analytische Malerei, Versuch einer Begriffsbestimmung,' Honnef explains how painting had to assume an identity of its own after photography was discovered. After the conceptual artist Joseph Kosuth had

bestimmung' uit hoe de schilderkunst zich vanaf de uitvinding van de fotografie een eigen identiteit diende te verschaffen. Nadat de conceptuele kunstenaar Joseph Kosuth bepaald had dat kunst alleen zou moeten gaan over de definitie van haar 'wezen', ontwikkelde de schilderkunst zich volgens Honnef naar 'binnen'. Schilders als Marden en Ryman scheppen in zijn visie de basis voor een elementaire analyse: ze behandelen de schilderkunstige middelen (drager, materiaal en instrumentarium) geïsoleerd en in relatie tot elkaar. De werkelijke analyse is volgens Honnef pas daarna ingezet, met name in Europa. De analytische schilders onderzoeken de taalkundige structuren van de schilderkunst binnen het medium kunst.

14. Tentoonstelling *fundamentele schilderkunst/fundamental painting*, Stedelijk Museum Amsterdam 1975. Rini Dippel, 'Fundamentele schilderkunst, aspecten van recente ontwikkelingen in de abstracte schilderkunst'.

Deelnemers: Berghuis, Berthot, Cane, Charlton, Girke, Jackson, Mangold, Marden, Martin, Rajlich, Renouf, Richter, Rosenthal, Ryman, Smits, Wéry, Zeniuk. Van Koningsbruggen trekt zich terug maar is wel op de tentoonstelling en in de catalogus vertegenwoordigd.

15. Manfred Schneckenburger, voorwoord, tent. cat. *Documenta 6*, deel 1 ('Malerei, Plastik, Performance').

16. Klaus Honnef en Evelyn Weiss, 'Malerei als Thema der Malerei', in tent. cat. *Documenta 6*, deel 1, pp. 45-46.

17. Tentoonstelling *Bilder ohne Bilder*, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1978. Samenstelling en catalogustekst: Klaus Honnef.

Deelnemers: Barré, Bartolini, Berghuis, Bishop, Cane, Cecchini, Devade, Erben, Gastini, Gaul, Girke, Gonschior, Green, Griffa, Guarneri, Hafif, Hofschien, Mangold, Marden, Morales, Olivieri, Paatz, Pozzi, Rajlich, Rosenthal, Rous, Ryman, Tanger, Thomé, Umberg, Umlauf, Zappettini, Zeniuk.

18. Dippel haalt hiermee Lucy Lippard aan. Zie tent. cat. *fundamentele schilderkunst*, op. cit. (n. 14), en de literatuuropgave.

19. In 1978 publiceerde Marcia Hafif een manifest-achtig artikel: 'Beginning Again', *Artforum*, sept. 1978. Een vervolg kwam in 1981 onder de titel 'Getting on with painting', *Art in America*, april van dat jaar.

20. Tentoonstelling *Color; Four Painters*, Oscarsson Hood Gallery, New York en Galerie Nordenhake, Malmö, Zweden (1982). Deelnemers: Gimblett, Marioni, Sims, Willis.

Tentoonstelling *Paint as Image*, Max Hutchinson Gallery, New York 1983.

Deelnemers: Berthot, Dorfman, Hafif, Jones, Kleiman, Klein, Marden, Marioni, Monroe, Muehleemann, Passlof, Resnick, Ryman, Sims, Thurst.

Tentoonstelling *New Abstraction*, Sidney Janis Gallery, New York 1983.

Deelnemers: Hafif, Marioni, Mosset, Ryman, Sims, Smith, Thurst en Zeniuk.

Tentoonstelling *Radical Painting*, Williams College Museum of Art, Williamstown (Mass.) 1984. Curator: Thomas Krens. Catalogusteksten: Thomas Krens, Lilly Wei, e.a.

21. Deelnemers: Alberti, Baldegger, Erben, Geccelli, Joachims, Lawson en Sims.

22. *Kunstforum International*, Thema 'Malerei - Radikale Malerei', Bd. 88, mrt-april 1987. Redactie: Armine Haase. Bijdragen van, onder anderen, Ann Gibson, Klaus Honnef, Hannelore Kersting, Matthias Bleyl, Henry Staten.

23. Günter Umberg en Joseph Marioni, manifest *Outside the Cartouche*, 1986 (zonder plaats).

24. Deelnemers aan *La couleur seule - L'Expérience du monochrome* (1988): Albers, Alberti, Armleder, Arp, Aubertin, Baer, Ball, Beckman, Bertrand, Bishop, Brecht, Brenner, Brunner, Cane, Castellani, Charlton, Cragg, Dorazio, Dubuffet, Eckart, Festa, Flavin, Fontana, Francis, Genkin, Girke, Green, Hafif, Honegger, Huber, Johns, Kabakov, Kaminsky, Kapoor, Kelly, Klein, Knoebel, Lachauer, Lavier, Law, L'Hermitte, Lichtenstein, Lo Savio, Luther, Malevich, Manzoni, Marden, Marioni, Mauri, McCollum, McCracken, Merz, Miro, Monet, Morellet, Morris,

decided art should only be about defining its 'essence', painting developed inwardly, he writes. In his opinion, painters such as Marden and Ryman create the basis for an elementary analysis: they deal with the painter's various means (support, material and instruments), individually and in relation to one another. According to Honnef the real analysis only began thereafter, especially in Europe, when the analytical painters began investigating the linguistic structures of painting within the medium of art.

14. Exh. *fundamentele schilderkunst/fundamental painting*, Stedelijk Museum Amsterdam. Rini Dippel, 'Fundamental painting, aspects of recent developments in abstract painting.'

Participants: Berghuis, Berthot, Cane, Charlton, Girke, Jackson, Mangold, Marden, Martin, Rajlich, Renouf, Richter, Rosenthal, Ryman, Smits, Wéry, Zeniuk. Van Koningsbruggen withdrew but is represented in both the exhibition and the catalogue.

15. Manfred Schneckenburger, foreword to exh. cat. *Documenta 6*, vol. 1 ('Malerei, Plastik, Performance').

16. See Klaus Honnef and Evelyn Weiss, 'Malerei als Thema der Malerei,' in exh. cat. *Documenta 6*, vol. 1, pp. 45-46.

17. Exh. *Bilder ohne Bilder*, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1978. Organiser and author of the catalogue: Klaus Honnef.

Participants: Barré, Bartolini, Berghuis, Bishop, Cane, Cecchini, Devade, Erben, Gastini, Gaul, Girke, Gonschior, Green, Griffa, Guarneri, Hafif, Hofschien, Mangold, Marden, Morales, Olivieri, Paatz, Pozzi, Rajlich, Rosenthal, Rous, Ryman, Tanger, Thomé, Umberg, Umlauf, Zappettini, Zeniuk.

18. Dippel is quoting Lucy Lippard here. See exh. cat. *Fundamentele schilderkunst*, op. cit. (note 14), and the bibliography listed there.

19. In 1978 Marcia Hafif published a manifesto-like article: 'Beginning Again,' *Artforum*, Sept. 1978. A sequel came in 1981, entitled 'Getting on with Painting,' published in the April issue of *Art in America*.

20. Exh. *Color; Four Painters*, Oscarsson Hood Gallery, New York and Galerie Nordenhake, Malmö, Sweden (1982).

Participants: Gimblett, Marioni, Sims, Willis.

Exh. *Paint as Image*, Max Hutchinson Gallery, New York 1983.

Participants: Berthot, Dorfman, Hafif, Jones, Kleiman, Klein, Marden, Marioni, Monroe, Muehleemann, Passlof, Resnick, Ryman, Sims, Thurst.

Exh. *New Abstraction*, Sidney Janis Gallery, New York 1983.

Participants: Hafif, Marioni, Mosset, Ryman, Sims, Smith, Thurst and Zeniuk.

Exh. *Radical Painting*, Williams College Museum of Art, Williamstown, Mass. 1984. Curator: Thomas Krens. Catalogue texts: Thomas Krens, Lilly Wei, et al.

21. Alberti, Baldegger, Erben, Geccelli, Joachims, Lawson and Sims.

22. *Kunstforum International*, Theme 'Malerei - Radikale Malerei,' vol. 88, March-April 1987. Editor: Armine Haase. Contributions by Ann Gibson, Klaus Honnef, Hannelore Kersting, Matthias Bleyl, Henry Staten et al.

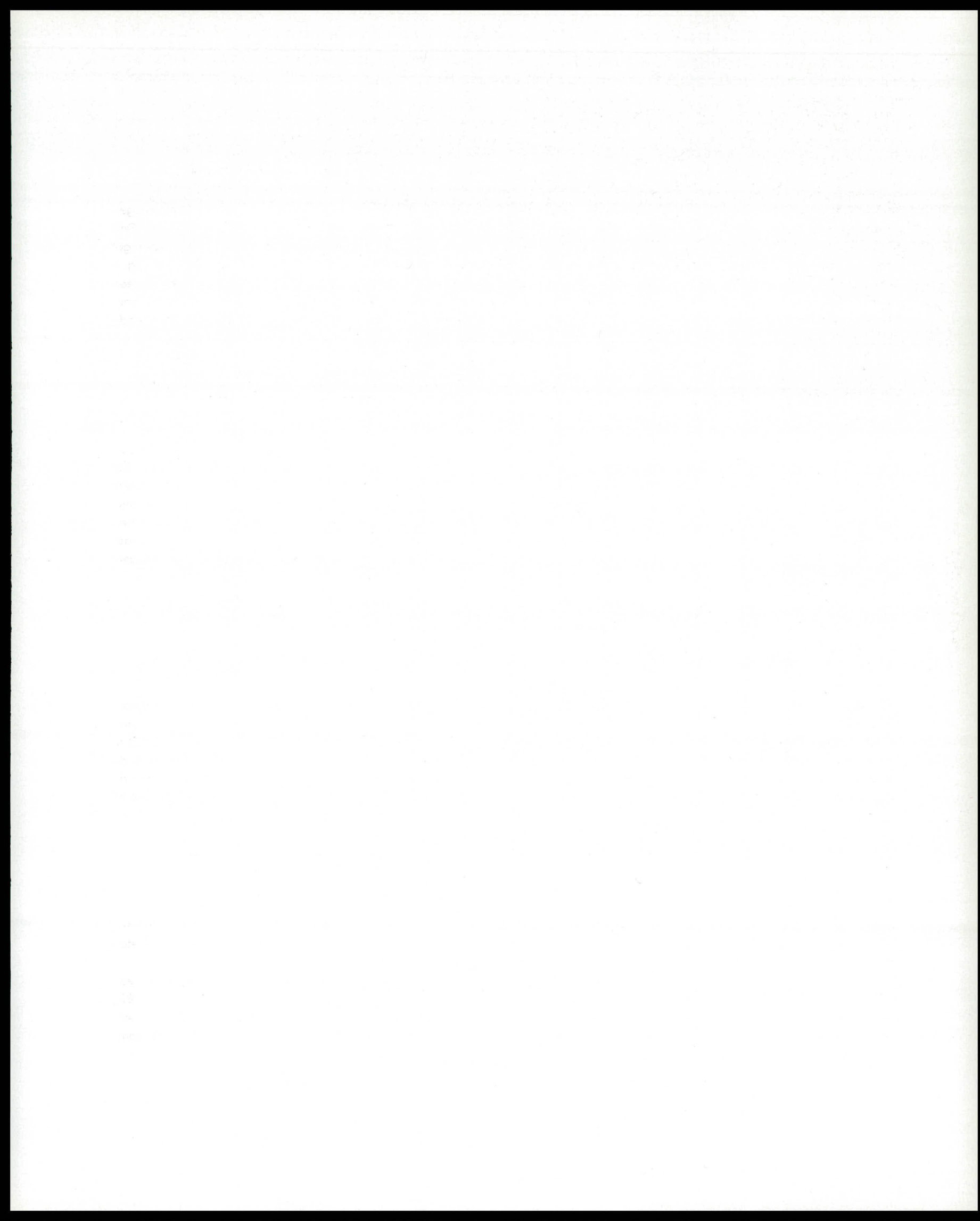
23. Günter Umberg and Joseph Marioni, manifesto *Outside the Cartouche*, 1986 (n.p.).

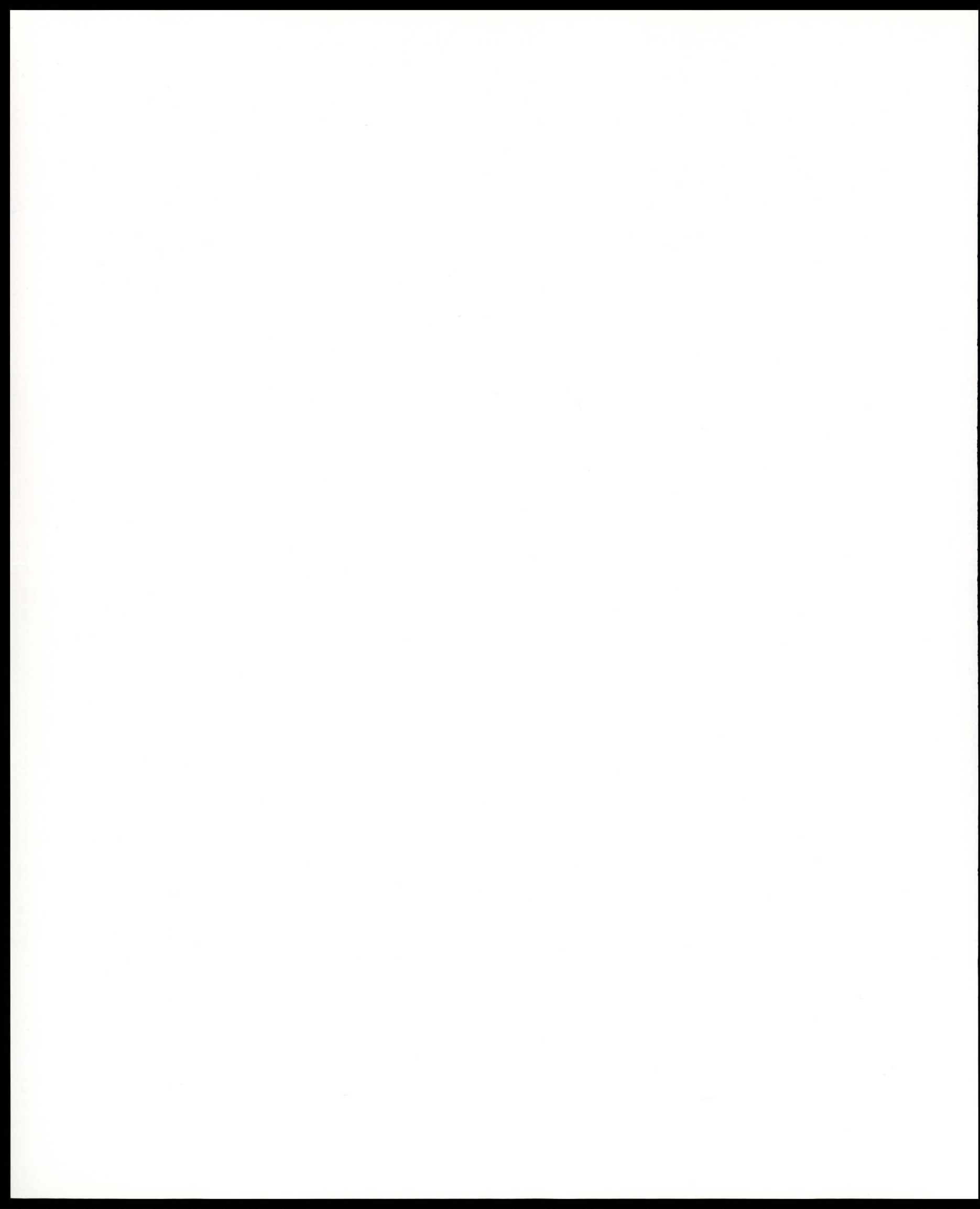
24. Participants in *La couleur seule - L'Expérience du monochrome* (1988): Albers, Alberti, Armleder, Arp, Aubertin, Baer, Ball, Beckman, Bertrand, Bishop, Brecht, Brenner, Brunner, Cane, Castellani, Charlton, Cragg, Dorazio, Dubuffet, Eckart, Festa, Flavin, Fontana, Francis, Genkin, Girke, Green, Hafif, Honegger, Huber, Johns, Kabakov, Kaminsky, Kapoor, Kelly, Klein, Knoebel, Lachauer, Lavier, Law, L'Hermitte, Lichtenstein, Lo Savio, Luther, Malevich, Manzoni, Marden, Marioni, Mauri, McCollum, McCracken, Merz, Miro, Monet, Morellet, Morris, Mosset, Motherwell, Mouffe, Nanney, Nannucci, Newman, Olitski, Palermo, Parrino, Perrodin, Picabia, Piene, Pollock, Rainer, Rauschenberg, Reinhardt, Richter, Rothko, Rutault, Ryman, Schiess, Schifano, Serra, Sims, Soto, Soulages, Spaletti, Staehle, Strzeminsky, Thurst, Tobey, Toroni, Uecker, Umberg, Venet, Verheyen, Villinger, Wallace/Donohue, Warhol, Wéry, Zaugg.

Mosset, Motherwell, Mouffe, Nanney, Nannucci, Newman, Olitski, Palermo, Parrino, Perrodin, Picabia, Piene, Pollock, Rainer, Rauschenberg, Reinhardt, Richter, Rothko, Rutault, Ryman, Schiess, Schifano, Serra, Sims, Soto, Soulages, Spaletti, Staehle, Strzeminsky, Thursz, Tobey, Toroni, Uecker, Umberg, Venet, Verheyen, Villinger, Wallace/Donohue, Warhol, Wéry, Zaugg.

25. Galleries: Brownstone & Cie, Parijs, Konrad Fischer, Düsseldorf, Rolf Ricke, Keulen, Miller Nordenhake, Keulen/Stockholm, Nelson, Lyon, Yvon Lambert, Parijs, Max Hutchinson, New York, Sidney Janis, New York, S 65, Aalst, Nächst St. Stephan, Wenen.

25. Galleries: Brownstone & Cie, Paris; Konrad Fischer, Düsseldorf; Max Hutchinson, New York; Sidney Janis, New York; Yvon Lambert, Paris; Miller Nordenhake, Cologne/Stockholm; Nelson, Lyon; Rolf Ricke, Cologne; S 65, Aalst; Nächst St. Stephan, Vienna.





catalogus

catalogue

Ian Davenport

Toen Ian Davenport in 1988 de academie verliet, schilderde hij met huisverf ellipsvormen op doek. Deze waren afgeleid van de vorm van verfpotten, waarmee de basis was gelegd voor zijn thematiek: verf. Aanvankelijk zijn de schilderijen nog verhalend, maar gaandeweg maakt dit plaats voor de handeling en het proces zodat het fysieke karakter letterlijk afleesbaar is.

In de recente werken voorziet Davenport het doek eerst van een matte neutrale grondering. Vervolgens bepalen twee methodes de ritmiek van zijn compositieel niet-hiërarchische schilderijen. In de ene versie laat hij vanaf de kwast huisverf en vernis op regelmatige afstanden over het schuin tegen de muur staande doek naar beneden druipen totdat de verf in slierten de onderkant van het doek heeft bereikt. Zodra dit het geval is, kantelt hij het doek zodat de natte verf tevens zijwaarts uitloopt.

Bij de andere versie liggen de doeken op de grond. Aan de rand ervan brengt Davenport een plas matte of glanzende huisverf aan. Daarna tilt hij het doek op en laat de verf naar beneden lopen. Het samenspel van verf en zwaartekracht zorgt er voor dat er kegelvormige sporen ontstaan. 'Ik doe steeds minder werk en de verf steeds meer. De schilderijen zijn helemaal

niet spiritueel, ik zit niet in de hoek van de universele kunstenaars. Ze zijn stom, zeker. Ik ben niet op zoek naar speciale effecten. Ik breng verf aan op het doek en het druipt naar beneden, en verder doe ik er maar heel weinig aan. In zekere zin is het heel leeg.'¹

In het werk van Davenport spelen beperkingen, controle, selectie en - in mindere mate - toeval een rol. Associaties probeert hij uit te sluiten. Zwart, menie, grijs en wit hebben de sprekende kleuren van het begin vervangen. Het schilderij moet zo basaal mogelijk zijn - daarom geen olie - maar huisverven. Hoewel Davenport het toeval de vrije hand lijkt te geven door de verf te laten druipen en vloeien, bepaalt hij wel degelijk van tevoren wat hij wil. Bovendien staat hij uiterst kritisch tegenover het eindresultaat: als dit naar zijn mening te willekeurig is of fouten bevat, vernietigt hij het.

Davenport ziet zijn repetitieve werk in relatie tot de muzikale ideeën van John Cage, waar het verhalende element volledig ontbreekt en intervallen even belangrijk als klank zijn. De compositie kan alleen in zijn totaliteit ervaren worden.

F.H.

¹ David Lillington, 'Ian Davenport' (interview), *Metropolis M*, jrg. 12, februari 1991, nr. 1, p. 4

When Ian Davenport left art school in 1988, he painted oval forms on canvas with household paint. These were derived from the shape of paint tins, thereby laying down the foundations for his subject matter; paint. Initially his paintings were still narrative but gradually this aspect made way for the mode of operation and process itself, so that the physical nature of this is literally legible from his works.

In his recent works Davenport first applies a matt neutral primer to the canvas. Then two methods of working determine the rhythms of his non-hierarchical paintings. In one version he allows household paint and lacquer to drip down from his brush at regular intervals onto a canvas standing diagonally against the wall, until the paint reaches the underside of the canvas in tendrils. As soon as that occurs, he tilts the canvas so that the wet paint also runs sideways.

In the second version the canvases lie on the ground and Davenport applies a pool of matt or gloss household paint to the edge. He then lifts the canvas and allows the paint to run down. The play of paint and gravity results in creating conical like spurs. 'I do increasingly less work and the paint increasingly more. The paintings are not spiritual at all, I'm not of the school

of the universal artist. They are dumb, certainly. I'm not looking for special effects. I apply paint to the canvas and it drips down, and for the rest I do very little. In a sense it is very empty.'¹

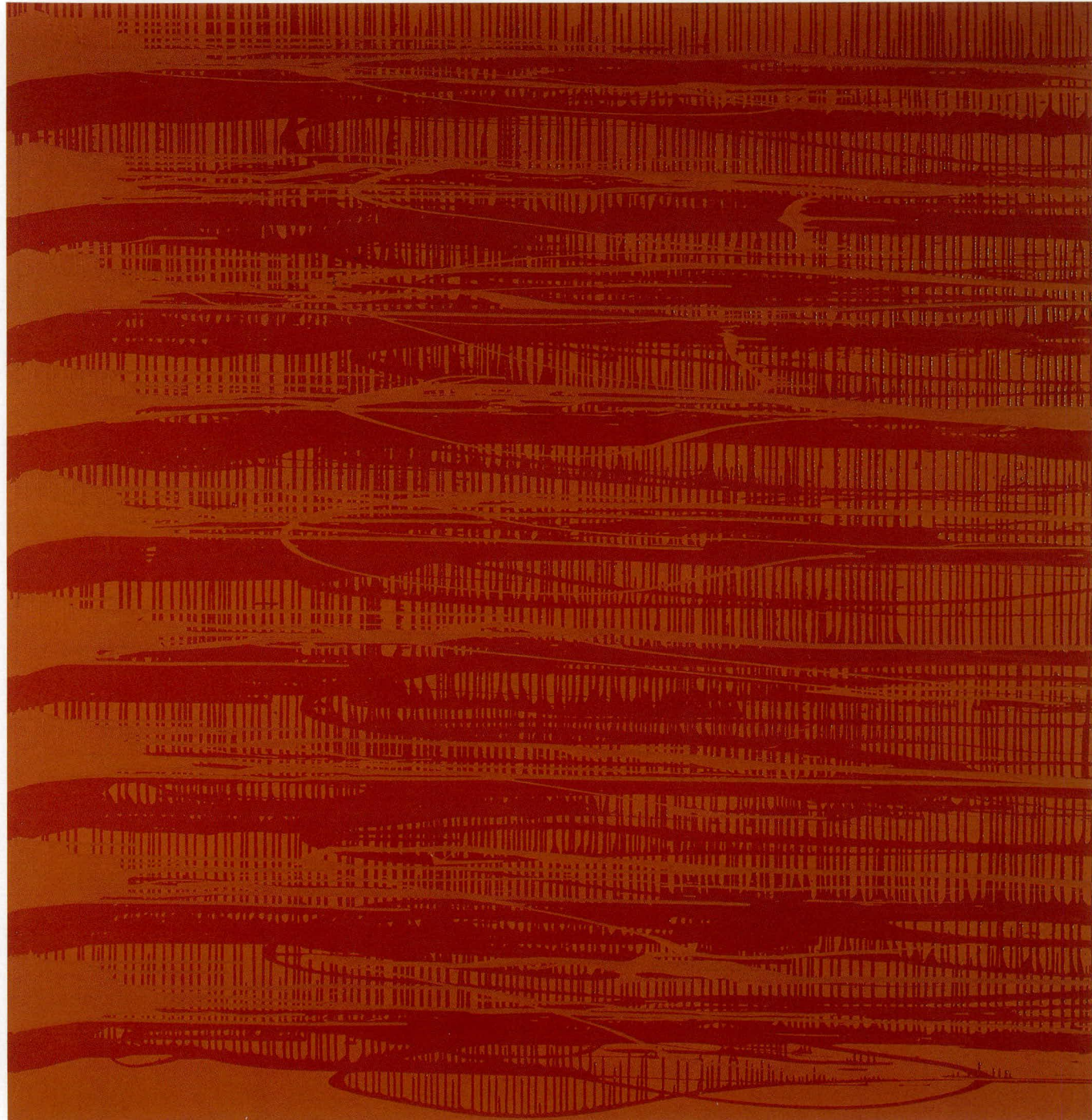
In Davenport's work restrictions, control, selection and - to a lesser degree - coincidence all play a role. He tries to rule out associations and black, grey, white and red lead have replaced the earlier strong colours. The work has to be as fundamental as possible - the reason for household instead of oil paint. While Davenport appears to give chance the upper hand by letting the paint drip and spread, he certainly determines beforehand what he wants. Moreover he is highly critical of the final result: if in his opinion this is too arbitrary or contains mistakes, it is destroyed.

Davenport sees his repetitive works in relation to the musical ideas of John Cage, in which the narrative element is totally absent and pauses are just as important as the sounds. The composition can only be experienced in its totality.

F.H.

¹ David Lillington, 'Ian Davenport' (interview), *Metropolis M*, volume 12, February 1991, no. 1, p. 4

Ian Davenport, zonder titel, Red Oxide No. 1, 1991, untitled
industrieverf op canvas, industrial paint on canvas
213,4 x 213,4 cm
Courtesy: Waddington Galleries, Londen



Bernard Frize

Het is niet zonder betekenis dat Bernard Frize na de academie een tijd ophield met schilderen. Elke verwachting dat je onbevangen een goed schilderij zou kunnen maken, was door de kunstopleiding eind jaren '60, begin '70 - de tijd van Minimal en Conceptual Art - vakkundig de grond ingeboord. Toen Frize na twaalf baantjes en dertien ongelukken zijn drang om te schilderen toch niet kon verloothen, was de toenadering ironisch. Je zou kunnen zeggen dat Frize sindsdien schildert *zonder te schilderen*. Een korte beschrijving van een aantal series mag verduidelijken wat hiermee bedoeld wordt.

De eerste reeks, een aantal ongetitelde schilderijen, dateert van 1976-77. Met de dunste penselen die verkrijgbaar waren, vulde Frize het totale beeldvlak. Omdat je met dergelijke penselen niet echt vlakken kan schilderen maar er alleen maar lijnen mee zetten, ziet het beeldvlak er van dichtbij uit als een dicht web van verschillende kleurtjes; van een afstand echter maakt het bijna een monochrome indruk.

Het machinaal aanbrengen van een motief dat door de herhaling van handeling ondergesneeuwd raakt in het grote geheel, vormt het verder uitgewerkte thema van de serie *Roulors* uit 1979. Frize gebruikte hiervoor rollers die toentertijd in zwang waren om, ter vervanging van behang, ornamenten rechtstreeks op de muur te printen. Door de doeken herhaaldelijk over te rollen, loste het motief uiteindelijk op in een all-over patroon.

Even kleurrijk en even machinaal, afstandelijk, vervaardigd zijn de *Suite Segond*-schilderijen van rond 1980. Het schilderproces is dan zo mogelijk nog banaler: Frize heeft de bodempjes verf die in de potten waren opgedroogd, afgeschraapt en op de doeken gekleefd. Een vergelijkbaar

procedé past hij sinds 1990 toe: hij giet verschillende alkydkleuren in een reservoir, wacht tot zich bovenop een vlies heeft gevormd en plakt dit over een doek. Vlies na vlies wordt afgestroopt tot het reservoir leeg is, resulterend in een reeks schilderijen met toevallige, en totaal verschillende, kleurencomposities.

Bij *Drexel, Burnham & Lambert* (1987) en *Cinq vues dans un carré* (1992), alle op de tentoonstelling te zien, schilderde Frize op een natte hars onderlaag. Daardoor is hier en daar de verf uitgelopen en zijn de kleuren in elkaar vervloeid. De van tevoren bepaalde composities zijn er in één penseelstreek opgezet. Een keuze voor kleuren is niet gemaakt - Frize nam eenvoudig 'het bonte palet'. Het gladde, glanzende oppervlak veroorzaakt door de hars, geeft aan deze werken een onaantastbaar en afstandelijk karakter. Het gaat vooral om de eigen, uitwaartse beweging van de verf - expansie.

Het serieuze onderzoek naar de schilderkunst en een humoristische uitstraling gaan bij Frizes werk hand in hand. Het onderzoek leidt ook verschillende richtingen uit¹. Dat heeft tot gevolg dat er geen sprake is van een stilistische eenheid. Frize is daar dan ook niet op uit. Integendeel, in plaats van een persoonlijk stempel op zijn werk te drukken wil hij alle sporen die op de aanwezigheid van de kunstenaar zouden kunnen duiden, uitbannen. Hij spreekt zelf in dit verband van 'lui schilderen'. Geen stijl, geen handschrift, geen autobiografische betekenis: de schilderijen moeten het helemaal zelf doen. De kunstenaar bestaat alleen als noodzakelijke voorwaarde; hij geeft de schilderkunst de gelegenheid zichzelf uit te vinden.

M.B.

¹ Zo resulteerde de vraag hoe realistisch de voorstelling in de schilderkunst zou kunnen zijn (ofwel: wat is de realiteitszin van het schilderij?), omstreeks 1983 in een serie werken met motieven van potten en vazen. Door toepassing van craquelende vernissen verkregen de doeken dezelfde textuur als de afgebeelde objecten in de werkelijkheid hebben.

It is not without significance that after studying at art school Bernard Frize stopped painting for a while. Every expectation that you could make a good painting without prejudice or inhibition, had been successfully annihilated by the art courses at the end of the 1960s and beginning of the 70s - it was the time of minimal and conceptual art. When Frize - after endless failed attempts at other jobs - could no longer repress his urge to paint, the approach was what you might call ironic. Since that time, Frize paints without painting. A short description of some of his series should suffice to clarify this statement.

The first series, a number of untitled paintings, dates from 1976-7. With the finest possible paintbrushes, Frize covered the entire pictorial surface. Since it is impossible actually to paint surfaces with such thin brushes, but only to make lines, the surface of the paintings from close quarters resembles an intricate web of different colours, while from a distance it almost makes a monochrome impression.

The application of a motif using a machine, that becomes submerged through repetition in one large whole, is the theme - further developed - of the series entitled *Roulors* (1979). For this Frize made use of rollers which were very much in fashion at that time, for printing patterns straight onto walls, as a kind of substitute for wallpaper. By repeatedly rolling over the canvases, the motif finally dissolves into one overall pattern.

Just as colourful, and equally machine produced, aloof and manufactured are the paintings from about 1980, *Suite Segond*. The painting process is, if you like, even more banal - Frize has taken the leftovers from the bottom of tins of paint, scraped them out and stuck them onto canvases. He employs a similar technique in his work from 1990 on. He pours colours containing

alkyd resin into a container, waits until a fine skin has formed on the top, and then sticks this onto a canvas. He skims off skin after skin, until the container is empty, and the result is a series of paintings with unforeseen and totally different, colour compositions.

In the paintings *Drexel, Burnham & Lambert* (1987) and *Cinq vues dans un carré* (1992) - all on show in this exhibition - Frize painted onto a damp resin layer. This caused the paint to blur and the colours to run into each other. The preplanned compositions are added in one brush stroke. No particular choice of colours is made - Frize simply took a 'mixed palette'. The smooth, shining surface that is produced by the resin gives this work an aloof and unapproachable character. In the case of these paintings it is mainly a question of the individual outward movement of the paint: expansion.

In Frize's work a serious study of the art of painting goes hand in hand with a comical effect. The study leads in various directions.¹ As a result it is impossible to speak of a stylistic unity. On the contrary, instead of imprinting his work with his own personality, he tries to banish every trace of the artist. In this connection Frize uses the term 'lazy painting'. No style, no signature, no autobiographical significance: the paintings are the message. The artist is no more than an essential precondition. He grants to painting the opportunity to discover itself.

M.B.

¹ The question concerning how realistic painting should be (to what extent can we speak of the reality of a painting) resulted in about 1983 in a series of works using motifs from jars and vases. By using varnishes that produced a craquelure effect, the canvases acquired the same texture as the ceramic works had in reality.

Bernard Frize, *cinq vues dans un carré*, 1992, five views in a square
detailfoto. acrylverf en hars op canvas, dispersion and resin on canvas,
5 x (130 x 130 cm)
Courtesy: Galerie Crousel-Robelin, Parijs.



Nan Groot Antink

De schilderijen van Nan Groot Antink ontstaan in een contemplatief proces waarin een sterke binding met de materialen wordt opgebouwd. Met name voor de twee recente werken geldt dat het maakproces uiterst intensief is. Het gebruik van natuurlijke pigmenten vereist een heel andere bewerking dan de gangbare: in plaats van geschilderd, worden de doeken geverfd. Eerst wordt de zijde (linnen laat deze bewerking niet toe) gebeitst met wijnsteenzuur en aluin, om vervolgens in een heet bad met verfstof te worden geweekt. De vezels nemen de verf volledig op, met als resultaat dat er geen verschil is tussen 'beeld' en 'drager'. Het doek is het beeld; de kleur is een zelfstandige entiteit geworden.

De twee werken bestaan beide uit series. De ene reeks omvat zeventien schilderijen van uitheemse plantaardige kleuren, variërend van knalgeel tot diep paars, die op een intuïtief bepaalde volgorde gehangen worden. De andere serie bestaat uit 77 doeken die met Nederlandse plantaardige verfstoffen zijn geverfd. Het kleurenspectrum is sober en ingehouden. De presentatie van de doeken is een voorstel. Ze vormen tezamen een

onvolledig blok, wat suggereert dat de reeks in principe voortgezet kan worden. De systematiek van de plantkunde tenslotte, bepaalt de plaats die elk doek afzonderlijk binnen het blok inneemt.

Groot Antink streeft beslist geen theoretisch kleurensysteem na. Zij zoekt eerder naar intensiteit en concentratie van de kleur, binnen de grenzen die het materiaal haar stelt. Al eerder, in 1986, is zij met kleur bezig geweest. Het negenluik wat van die tijd dateert, bestaat uit verschillende monochrome kleurvlakken. De onderschildering van omber is langs de randen zichtbaar en werkt daardoor als kader. Tevens toont dit iets van het werkproces.

Tussen 1988 en 1990 keert Groot Antink zich van de kleur af en maakt ze een aantal zwarte doeken met oost-indische inkt. Ze is gefascineerd door het op elkaar inwerken van inkt en linnen, een ongebruikelijke combinatie. Met een brede rakel trekt ze op een willekeurige manier de inkt over het gehele oppervlak van het doek. Bij elke laag beslist ze over doorgaan of stoppen. Hoe het werk er uiteindelijk uit moet gaan zien, staat niet van tevoren vast. De beslissing wanneer een werk af is, wordt door verschillende overwegingen bepaald. Het werk mag niet dramatisch en gemanipuleerd zijn maar moet er 'natuurlijk' uitzien. 'Ik streef een ordening en een rust na. Een stilte. Ik wil een zo zuiver en helder mogelijk beeld scheppen.' F.H.

The paintings of Nan Groot Antink arise out of a contemplative process in which a close bond with the materials has been established. Especially for her two recent works the method of working has been extremely intensive. The use of natural pigment requires an entirely different treatment than the normal one: instead of painting, the canvases are coloured. First the silk (linen does not allow for this treatment) is stained with tartaric acid and alum, then soaked in a hot bath of dye. The threads totally absorb the colour with the result that there is no difference between 'image' and material used for the image. The cloth is the image and the colour has become an independent entity.

The two works both comprise a series. The one contains seventeen paintings from exotic vegetable dyes, varying from garish yellow to deep purple, that are hung according to a certain intuitive sequence. The other series consists of 77 canvases painted with Dutch vegetable dyes. The colour range is sober and restrained. The presentation of the canvases is merely a proposal. Collectively they form an incomplete unit, which suggests that in theory the series can be continued. After all it is the taxonomy of botany that determines the place each canvas individually occupies within the unit.

Groot Antink in no way aims for a theoretical colour system. Rather she searches for the intensity and concentration of colour within the boundaries the material allows. She was already preoccupied with colour in 1986. A nine-piece canvas dating from this time consists of various monochrome areas of colour. The umber undercoat is visible around the edges and thereby acts as a frame while at the same time revealing something of the method of working.

Between 1988 and 1990 Groot Antink turned away from colour and made several black canvases using Indian ink. She is fascinated by how ink and canvas, an unusual combination, react on each other. Using a broad squeegee she draws the ink in an arbitrary fashion across the entire surface of the canvas. After each layer she decides whether to carry on or to stop. How the work will look when finally finished is not predetermined. The deciding moment of when a work is finished depends on various considerations. The work should not be 'dramatic' or contrived but should appear 'natural'. 'I aim for order and restfulness; a tranquillity. I want to create as pure and clear an image as possible.' F.H.

Nan Groot Antink, Atelieropname, studio view 1991

zijde gebeitst met aluin en wijnsteen zuur, geverfd met Nederlandse plant-
aardige verfstoffen. silk stained with alum and tartaric acid, dyed with
Dutch vegetable dyes. ± 300 x 300 cm - 77 x (35 x 35 cm)

Foto: Martin Stoop, Tilburg



Klaas Kloosterboer

In wezen is alleen het lege doek perfect. Alles kan erop geprojecteerd worden; de hele kunstgeschiedenis ligt er in beginsel in besloten. Dat betekent dat wie schildert, zich automatisch op het terrein van de schilderkunstige traditie begeeft. Voor Klaas Kloosterboer houdt elke schilders-handeling een bewust ingrijpen in, een verstoring van het 'perfecte doek'. Toch is dit noodzakelijk om een nieuw beeld tot stand te brengen en, belangrijker nog, tot een persoonlijke uitspraak te komen.

Rond 1985 schildert Kloosterboer geabstraheerde voorstellingen van landschappelijke formaties, architectuur of menselijke hoofden. Daarna treedt een versobering van de beeldvorming op en dient het beeld pictogram-achtige kwaliteiten te bezitten. Steeds vaker bedekt de overschildering vrijwel geheel de onderliggende voorstelling. In 1990 laat Kloosterboer de onderschildering geheel achterwege en wordt er direct op het doek

'genoteerd'. Elke daaropvolgende verfstreek beschouwt hij als een correctie. Het schilderen is een zoekproces, een denkend handelen.

Is het kleurenspectrum in de oudere schilderijen nog breed, nu komt Kloosterboer uit op monochromie (bruin, wit, zwart). Hij werkt met verschillende technieken. Zo hanteert hij bijvoorbeeld dikke tamponewastens, wat pasteuze stippen oplevert. De kwastharen veroorzaken waaivormige structuren in de verf en bij de randen ontstaan verfophogingen. Bij deze werken wordt de drager nog gebruikt op de traditionele manier.

Sinds kort onderzoekt Kloosterboer de mogelijkheden om de drager zelf tot beeld te vervormen. Het linnen en het papier worden tot proppen geplooid die als driedimensionale schilderijen en tekeningen getoond worden. Deze zijn zo onconventioneel dat een ambivalente werking niet te ontkennen is. Ze verstoren het idee van een waardevolle kunst, maar tegelijkertijd worden ze als officiële kunstwerken gepresenteerd. Zo dwingt Kloosterboer de beschouwer zich te heroriënteren, net als hijzelf, op wat kunst eigenlijk is.

F.H.

Only an empty canvas is perfect. Everything can be projected onto it; it contains conceptually speaking the entire history of art. This implies that whoever paints automatically finds him/herself in the realm of the painting tradition. For Klaas Kloosterboer every handling of the paint signifies a conscious intervention, a disturbing of the 'perfect canvas'. Nevertheless this is necessary in order to create a new image and, more importantly, to attain a personal statement.

Around 1985 Kloosterboer painted abstract images of landscape formations, architecture or human heads. Thereafter a certain restraint in the imagery appeared and the image began to take on pictograph-like qualities. Increasingly more often the top layer of paint virtually covered the entire underlying composition. In 1990 the undercoat was completely discarded and 'recordings' made directly onto the canvas. Every subsequent brush stroke Kloosterboer considers to be a correction. Painting is a quest, a rational act.

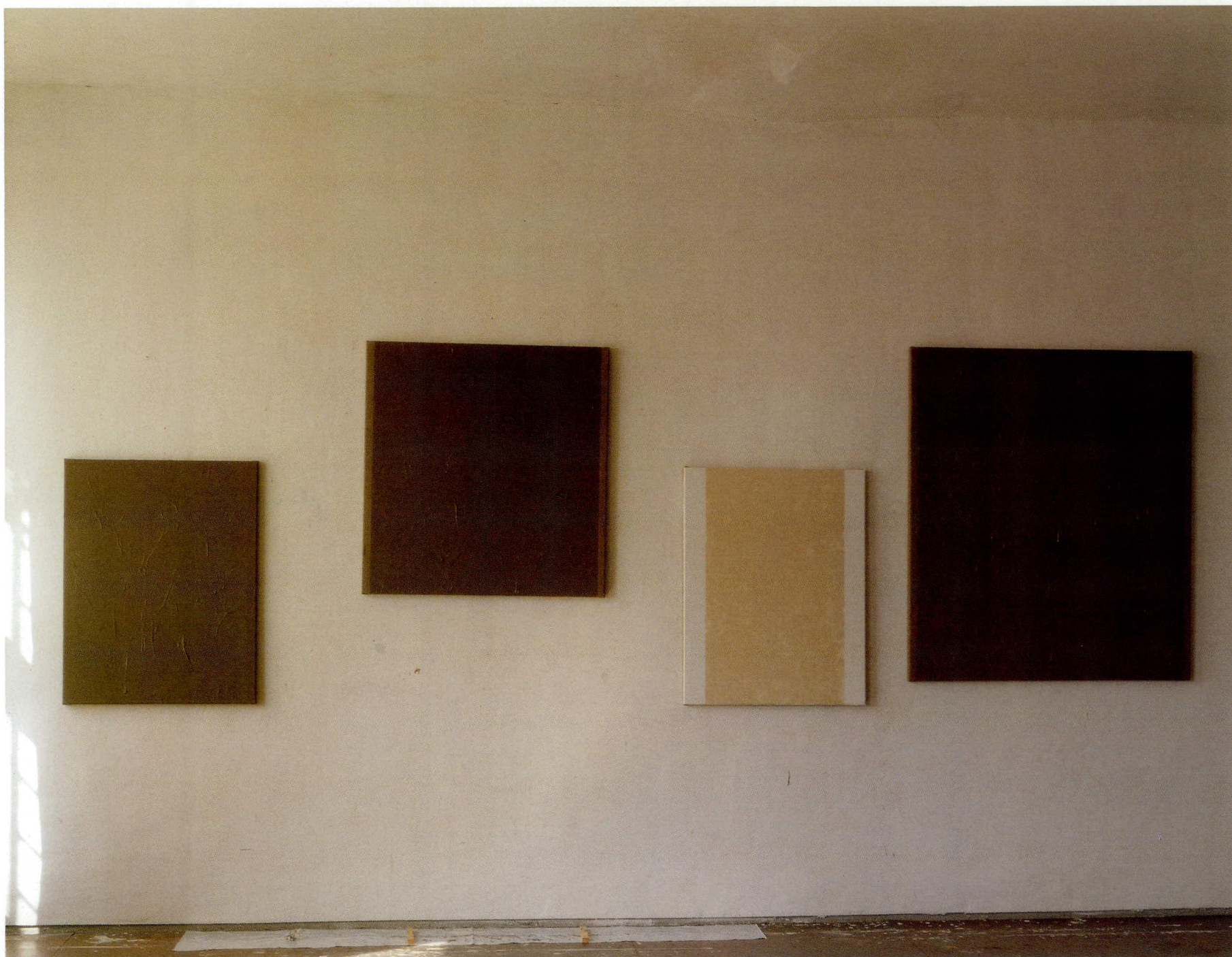
While the colour range may have been broad in the earlier paintings, Kloosterboer has now arrived at monochrome (brown, white and black). He works with various techniques such as, for instance, using thick stippling brushes that produce thick pasty dots. The brush hairs create fan-shaped structures in the paint and on the edges of the canvas are raised levels of paint. In these works the 'bearer' of the paint is still used in a traditional manner.

Recently Kloosterboer has been exploring the possibility of transforming the 'bearer' itself into the image. Linen and paper are screwed up into balls and displayed as three-dimensional paintings and drawings. These are so unconventional that an ambivalent effect cannot be denied. They interfere with the concept of valuable art, but at the same time are presented as official art works. In this way Kloosterboer compels the observer to re-evaluate - as he himself has - what art actually is.

F.H.

Klaas Kloosterboer, Atelieropname, studio view, Amsterdam, 1992

Foto: Kees van Gelder, Amsterdam



Steven Parrino

'Reality baby! Hard and real!'

(De werkelijkheid, schat! Hard en echt!)

Het draait altijd weer om schilderen.

Concreet, weerbarstig schilderen. Duidelijk en direct.

Schilderen als een MEEDOGENLOZE ACHTERVOLGING.

Hard core

Het extreme

Academisch formalisme interesseert me niet.

'Het grootste abstract-expressionistische schilderij was geen muurschildering, ook geen ezelschilderij. Het was een kruising met het formaat van het eerste en het karakter van het tweede. De muur werd er niet door versierd - zoals bij een echte muurschildering - de muur werd er door verdrongen.

De schilderijen hadden een aanzienlijke omvang, maar namen nooit dermate grote vormen en afmetingen aan dat ze een gevoel van richting, snelheid en gestuurde kracht in zich herbergden' (Frank Stella, cat. 1970 Museum of Modern Art, New York, 40).

'Reality baby! Hard and real!'

The point is always painting.

Factualized, tough painting that is clear and immediate.

Painting done as a RUTHLESS PURSUIT.

Hard core

The extreme

I am not interested in academic formalism.

'The largest Abstract Expressionist picture was neither a mural nor an easel picture but a hybrid which attained the size of the former while retaining the character of the latter. Instead of decorating the wall - as does the true architectural mural - it displaced it.

The pictures had considerable size but never the expanded or extended size and scale that would accomodate a sense of direction, speed and vectored force' (Frank Stella, cat. 1970 Museum of Modern Art, New York, 40).

You twist, I shout

You twist, I shout

- Twisted: (slang)**
1. Fysieke manipulatie: een gebeurtenis of toestand van *onenigheid* uit zijn verband rukken en omdraaien.
 2. Een situatie, gebeurtenis, voorwerp of persoon, beschouwd als extreem, ziek, gewelddadig, buiten zinnen, gespannen.

Frank Stella 'Arbeit macht frei' - 1958

Richard Serra 'Corner prop' - 1969

Pier Paolo Pasolini 'Salo' - 1975

Andy Warhol 'Oxidation series' (piss paintings) - 1978

Bruce Nauman 'Rats and bats' - 1988

Butthole surfers 'Lou Reed' live - 1990

Ik vind dat alle keuzes die ik maak een rode draad vertonen, een psychopatie.

STEVEN PARRINO 1992

- Twisted: (slang)**
1. Physical manipulation, v. to pull and turn an event or condition of discord.
 2. Situation, event or object or person that would be considered extreme, sick, violent, out of control, tense.

Frank Stella 'Arbeit macht frei' - 1958

Richard Serra 'Corner prop' - 1969

Pier Paolo Pasolini 'Salo' - 1975

Andy Warhol 'Oxidation series' (piss paintings) - 1978

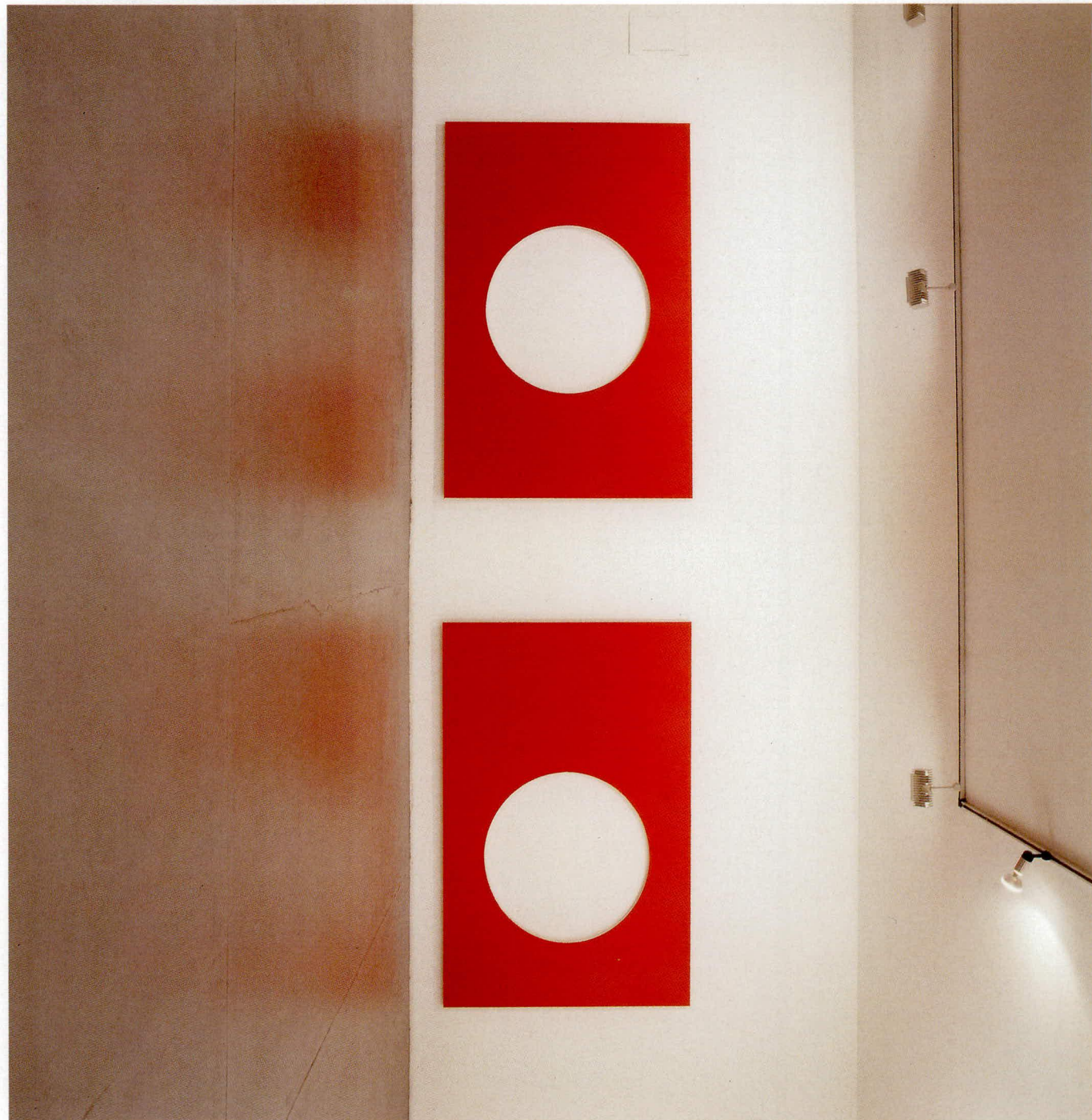
Bruce Nauman 'Rats and bats' - 1988

Butthole surfers 'Lou Reed' live - 1990

I do think that all choices that I make show a thread, a psychopathy.

STEVEN PARRINO 1992

Steven Parrino, Absence/Shift, 1990
Tweeluik, acryl op linnen, Diptich, dispersion on linen
2 x (1,82 x 2,75 cm)
Courtesy: Galerie Rolf Ricke, Keulen



Günter Umberg

In de jaren zeventig werd Günter Umberg door Klaus Honnef opgenomen in *Bilder ohne Bilder*, een tentoonstelling van analytische schilderkunst. Umberg sprak destijds van een schilderkunst, die een precies onderzoek en definitie van de schilderkunstige middelen beoogt. Hij schilderde veelal in series. Op houten panelen bracht hij met een roller een mengsel aan van zwart pigment en grafiet, gebonden op oliebasis. In de resulterende reeks is een verloop van grijs- naar zwarttonen zichtbaar. Bovendien is de structuur van verfopbreng met de roller waarneembaar.

Rond 1980 kiest Umberg voor het enkelvoudige schilderij om aan de dan door hem als dogmatisch ervaren mathematische of seriële methode te ontsnappen. Hij gaat elk werk individueel benaderen, dat wil zeggen: wetmatige systemen worden door hem afgewezen. De eigenheden van de schilderijen (drager, formaat, verfopbreng) worden telkens anders door hem gemanipuleerd. Zo kiest hij voor verschillende types dragers: bijvoorbeeld een dunne aluminiumplaat, die hij direct aansluitend op de wand bevestigt,

of rechthoekige houten panelen die taps toelopen. De vorm en toepassing van de dragers zijn zodanig gekozen, dat het beeld lijkt te zweven.

De laatste jaren gebruikt Umberg nog slechts een beetje grafiet, dat hij vermengt met verschillende zwarte en blauwe pigmenten. Met een verfpistool sproeit hij damar (hars) op de drager, waarna hij met borstels en brede penselen de pigmenten in verticale of horizontale richtingen aanbrengt. Er worden zo'n veertig tot vijftig verschillende pigmentlagen aangebracht.

De werking van de diepzwarte schilderijen is raadselachtig en desoriënterend. De sterke pigmentering zorgt voor een fluwelig oppervlak: breekbaar, poreus, ondoorschijnend en bovenal zinnelijk. Pas bij beschouwing van dichtbij, manifesteert het fysieke, materiële karakter van de verflaag zich. 'Ik versta verf als een aanwezigheid van kleur, die op de eerste plaats een existentiële kwaliteit heeft. Kleur is materieel en tegelijk inherent immaterieel. Ze heeft een plaats maar is ook onbepaald. Ze is zichtbaar maar overstijgt het zichtbare, in het niet-geziene. Ze is onlosmakelijk aan puur zinnelijke werkingen gebonden. De verf is daar, waar we zelf zijn.'¹ F.H.

1 Tent.cat. *Radical Painting*, Williamstown College Museum of Art, 1984, p. 43.

In the 1970s Klaus Honnef included Umberg in *Bilder ohne Bilder*, an exhibition of analytical painting. At the time Umberg spoke of a type of painting that aimed at a precise investigation and definition of painterly resources. He painted largely in series. With a roller he applied a mixture of black pigment and black lead, with an oil-based binder, onto wooden panels. In the resulting series a progress from grey to black tones is visible. Moreover, the texture of the paint applied with the roller is also discernible.

Around 1980 Umberg opted for more straightforward painting in order to escape what he then considered to be the dogmatism of a mathematical or seriate approach. He began to approach every work individually - in other words he rejected ordered systems. The individual character of the paintings - type of surface, size, the way the paint was applied - was being manipulated by him all the time. For instance, he chose various types of material on which to paint, like a thin sheet of aluminum which he affixed directly to the wall or rectangular, tapering, wooden panels. The shape of these different surfaces and the way they were used were chosen in such a way that the image appears to float.

In recent years Umberg has only been using a little black lead that he mixes with various black and blue pigments. Using a paint gun he sprays resin onto a surface and then with broad paint brushes applies the pigments vertically and horizontally. Between 40 and 50 various layers of pigment are applied.

The deep black paintings create an enigmatic and disorientating effect. The powerful use of pigment results in a velvety surface: fragile, porous, opaque and particularly sensory. Only when observed at close quarters does the physical, substantive nature of the layer of paint reveal itself. 'I think of paint as meaning the presence of colour, which in the first place has an existential quality. Colour is both material and inherently immaterial. It has a place yet is also indeterminable. It is visible yet goes beyond the visible, the non-seeing. It is inextricably bound up with pure sensory effects. The paint is there, where we ourselves are.'¹ F.H.

1 Exhibition Catalogue *Radical Painting*, Williamstown College Museum of Art, 1984, p. 43. Translation of the original German text.

Günter Umberg, *Zaaloverzicht*, exhibition view, Westfälischer Kunstverein Münster, 1990

Foto: Rudolf Watzouiggi, Münster



Marthe Wéry

In het najaar van 1991 exposeerde Marthe Wéry een installatie van schilderijen in het refter van de Romaanse abdij van Tournus. Dit project kan typerend genoemd worden voor haar huidige manier van werken. Eerst maakte ze aantekeningen over de eigenaardigheden van de ruimte, de onder invloed van het licht veranderende kleuren die daar en in de streek voorkomen: de kleuren van de aarde, de rossige steensoort van het refter. In haar atelier bouwde ze een schaalmodel en projecteerde er een serie van zes panelen in van verschillende tinten groen. Zo had ze haar schilderkunstig uitgangspunt geformuleerd: groen als complementair voor het roze van de ruimte. In reeksen panelen werkte ze vervolgens de invloed van het licht op de kleuren uit. Het resulteerde in clusters schilderijen verlopend van verzadigd groen, via groengeel naar okers en zachtgeel. De zes basis-schilderijen werden aan de kopse wand gehangen en daarmee letterlijk verbonden met de ruimte. Zo werd duidelijk dat dit geheel - déze schilderijen in die ruimte - het object van de verdere studie was. De andere panelen werden op schragen op de vloer gelegd, sommige werden iets opgekanteld, zodat geaccentueerd werd dat het door de zeven ramen invallende licht er vrij mee kon spelen.

Licht en kleur, en tenslotte: de schilderkunst, als een ruimtelijk exposé. Meer dan een droge uiteenzetting, vormde deze installatie een haast tactiele sensatie voor het oog.

Voor het Centraal Museum maakt Wéry ook een installatie. Die is heel anders van aard. Want hoewel er nu ook een maquette van de expositiezaal is gemaakt, speelt deze ruimte een minder centrale rol. Dat heeft ongetwijfeld te maken met het feit dat de zaal een museumruimte is met een veel minder eigen identiteit dan het imposante refter in Tournus. Wéry koos ditmaal een specifiek collectiestuk van het museum als object van haar studie: het Rietveld-Schröderhuis van de beroemde Stijl-architect Gerrit Rietveld. Deze woning is het eerste, en nog volledig intacte, gebouw

waarin de neo-plastische principes van de Stijl tot uitdrukking komen. Wanden, vloeren, ramen, deuren, en de flexibele interieurindeling zijn zo opgezet dat het huis als een dynamisch segment van een grotere ruimte ervaren kan worden. Het gebruik van de primaire kleuren werkt daaraan mee. Materialen en technische oplossingen zijn van een kinderlijke eenvoud. Daardoor gaat het huis, hoe principiële van opzet ook, niet gebukt onder een loodzware dogmatiek; er straalt juist een enorme vitaliteit vanuit.

Voor Wéry betekende een bezoek aan dit Utrechtse huis een hernieuwde, en andere, kennismaking met de Stijl. Al eerder waren met name de ideeën van Mondriaan en Van Doesburg belangrijk voor haar geweest. In haar 'constructivistische periode' van 1967 tot 1972, hield zij zich bezig met het probleem van de plastische compositie: hoe geometrische vormen op een beeldvlak te organiseren. Toch bleef zij het verband tussen vormen en beeldvlak onbevredigend vinden - het bleven vormen op het doek. Het leidde haar ertoe om voor een nog eenvoudiger structuur te kiezen: de lijn die beschouwd als een verzameling punten, het meest elementaire oppervlak is. Het trekken van lijnen op doek en papier stelde haar in staat om het oppervlak als het ware af te tasten. Bovendien leidde het tot een openbreken van de begrenzingen: de ruimte van het afzonderlijke werk zette zich voort in series. En weer later, toen Wéry voor kleur koos om verder in de beleving van het oppervlak door te dringen, mondden de series uit in ruimtelijke presentaties.

'Mijn hele werk bestaat uit een elementaire poging om het oppervlak te beleven. Elementair, dat wil zeggen vanuit het minimum het wezenlijke trachten op te sporen', schreef ze in 1977¹. Dat geldt nog steeds. De hernieuwde kennismaking met de Stijl via het Utrechtse Rietveld-Schröderhuis sluit daarop aan. Zoals Rietveld vanuit de architectuur een toenadering tot de schilderkunst zocht, stelt zich voor Wéry het probleem hoe schilderkunst een ruimtelijke ervaring kan zijn. Hoe vitaal zijn de primaire kleuren? M.B.

¹ Eerder geciteerd in: Christian Debuyst, 'Over het innemen van afstand of de dialectiek tussen beleven en zien', tent. cat. *Marthe Wéry*, Haags Gemeentemuseum en Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel, 1986-1987

In the autumn of 1991 Marthe Wéry exhibited an installation of paintings in the refectory of the Romanesque abbey of Tournus. This project can be called typical of her current way of working. First she made notes of the characteristics of the space, the delicate shifts in colour which occur in the region: the colour of the soil, the reddish variety of stone of the refectory. In her studio she built a scale model and projected into it a series of six panels in various shades of green. In this way she formulated her painterly starting point: green to complement the rose colour of the space. In a series of panels she then worked out the play of light on the shades. This resulted in clusters of paintings ranging from saturated green through chartreuse to ochre and pastel yellow. The six basic paintings were hung on the crosscut wall and thus were literally bound up with the space. In this way it was clear that the entirety - these paintings in that space - were an object for further study. The other panels were placed slanting onto the floor, some slightly tilted to accentuate the fact that light entering through the seven windows was given free play.

Light and colour, and finally the paintings as a spatial statement. More than a straightforward statement, this installation was almost a tactile sensation for the eyes.

Wéry has also made an installation for the Centraal Museum Utrecht. This is something quite different. While a model was also made of the exhibition space, it plays a less predominant role. This was undoubtedly to do with the fact that the space is in a museum with far less individual character than the imposing refectory in Tournus. This time Wéry chose a specific work from the museum's collection as an object of her study: the Rietveld-Schröder house by the famous De Stijl architect Gerrit Rietveld. This dwelling is the first, and still totally intact, building which expresses the neo-plastic theories of the De Stijl movement. Walls, floors, windows, doors and a flexible layout have been conceived in such a way that the house can be experienced as a dynamic segment of a much larger space. The use of

primary colours contributes to this. Materials and technical solutions are of a childlike simplicity. That means that the house, no matter how theoretically it was conceived, is not weighed down by weighty dogmas. In fact it emanates an immense vitality.

For Wéry a visit to the house in Utrecht meant a renewed - and this time different - acquaintance with the De Stijl. Already the ideas of Mondrian - and Van Doesburg in particular - had been important to her. In her constructive period between 1967 to 1972, she was involved with the problem of the plastic composition: how to organise geometrical forms onto a plane. Nevertheless she continued to find the link between forms and plane unsatisfactory - it remained forms on a canvas. This led her to choose a still more simple structure: the line regarded as a collection of points is the most elementary surface. The drawing of lines on canvas and paper enabled her to feel her way over the surface, as it were. Moreover, this led to an opening up of boundaries: the space of the individual work was carried on into series. And then later, when Wéry chose colour in order to penetrate further into the experiencing of the surface, the series evolved into spatial presentations.

'My entire work is an elementary attempt to experience the surface. Elementary in the sense of attempting from a minimum to search for the essence,' she wrote in 1977.¹

That still holds. The renewed acquaintance with the De Stijl via the Rietveld-Schröder house is bound up with this.

In the same way that Rietveld sought a rapprochement between architecture and painting, the problem for Wéry is how painting can be a spatial experience. How vital are the primary colours?

M.B.

¹ Earlier quoted in: Christian Debuyst, 'On absorbing distance or the dialectics between seeing and experiencing', Marthe Wéry, Exhibition Catalogue, The Hague Gemeentemuseum and Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussels, 1986-1987.

Marthe Wéry, Atelieropname, studio view, Brussel 1992



Peter Zegveld

Peter Zegveld is er niet de persoon naar zich uitsluitend op één kunst-discipline toe te leggen. Naast beeldend kunstenaar is hij ook regisseur, acteur, musicus en performer. In zijn werk raken de verschillende disciplines elkaar voortdurend. Zegveld regisseert syntheses van beeld en geluid, waarbij de beschouwer een onmiddellijke fysieke sensatie beleeft.

Zo ontwierp hij in 1989 voor het Utrechtse festival Theater aan de Werf de installatie *Schouderklop van God*. Het principe was eenvoudig: een voorbijganger werd uitgenodigd een container binnen te stappen en achter zich te sluiten. Binnengekomen kreeg de bezoeker een geluiddemper opgezet, waarna hij een enorme lichtflits zag en tegelijk een dof geluid hoorde. Het publiek buiten hoorde daarentegen een enorme dreun, en vreesde het ergste voor de bezoeker. Vervolgens vloog de deur van de container open, en in een enorme rookwolk stapte de bezoeker naar buiten, tot ieders verbazing ongedeerd. Einde van de gebeurtenis.

Schouderklop van God is illustratief voor Zegvelds methode: hij probeert met minimale middelen een maximaal effect te bereiken. Zegveld bouwt een spanning op die letterlijk en figuurlijk tot een explosieve ontknoping komt.

Wanneer Zegveld zich met schilderkunst bezighoudt, gaat dat bepaald niet

op een traditionele manier. Het schilderen wordt door hem geënceneerd en geregisseerd. Hij laat zelfgefabriceerde machines een performance opvoeren. Het kunnen twee op afstand bestuurd robots zijn die elkaar met verfkannonnen te lijf gaan, een kubus met een ronde opening die na explosie om zijn eigen as draait en verf spuit of verfbazooka's die tegen de wand gemonteerd zijn en na ontsteking lange verfbanen langs de muur veroorzaken. Het daadwerkelijke schilderen is binnen enkele secondes voltooid. Het toeval wordt gestuurd.

Begin jaren tachtig zien we in Zegvelds tekeningen al een voorbode van deze werkwijze. Op witte vellen papier zet hij binnen een seconde een vorm neer, gevolgd door een strek die de schaduw of echo vormt. Naderhand worden deze tekeningen geselecteerd op hun ruimtelijke en plastische werking. De dynamiek van de handeling kan worden afgelezen uit de grafische notatie. Het beeld staat er in één keer - het is calligrafisch.

In feite hebben al Zegvelds activiteiten een calligrafisch karakter. De uitgebreide voorbereidingen en voorstudies zijn niet meer af te lezen aan het eindresultaat. Maar ze zijn wel degelijk nodig om beelden en voorstellingen te maken die er als vanzelfsprekend uitzien en een enorme impact hebben. Zegvelds werk is een weerslag van samengebalde energie. Er is geen sprake van een eindeloos doorgaande beweging, maar juist van het zetten van een krachtig punt. 'Ik hou van het stromen', zegt hij, 'maar ik zet wel een mes in het riviertje'.

F.H.

Peter Zegveld is not the sort of person to limit himself exclusively to one art form. As well as being an artist, he is also director, actor, musician and performer. In his work these various art forms are continually overlapping each other. Zegveld directs syntheses of image and sound, whereby the observer experiences an immediate physical sensation.

For instance in 1989 he designed for the Utrecht Festival Theatre on de Werf an installation entitled *Shoulder tap from God*. The idea was simple. A passer-by was invited to enter a container and to close it behind him. Once within, the visitor was given a silencer device to put on, whereupon he simultaneously saw an immense flash of light and heard a muffled sound. The public gathered outside, on the other hand, heard an enormous boom and feared the worst for the visitor. Then the door of the container flew open and in a huge cloud of smoke he stepped outside - unharmed. End of event.

Shoulder tap from God illustrates Zegveld's method of working: trying with a minimum of resources to obtain a maximum effect. Zegveld builds up a tension which literally and figuratively reaches an explosive denouement.

When Zegveld occupies himself with painting, this is in no way done in a traditional manner. The act of painting is staged and directed by him. He lets self-built machines perform. These could be two remote controlled

robots attacking one another with paint spray guns, a cube with a round opening which after exploding turns on its own axle spraying paint, or paint bazookas affixed to the wall which after being ignited create long paint tracks along the surface. The actual act of painting is over in a few seconds. It is pure but contrived chance.

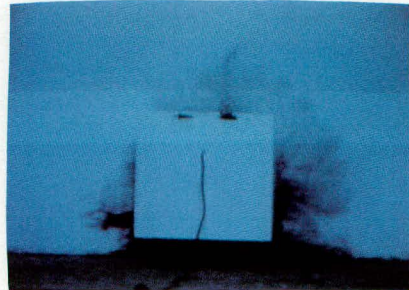
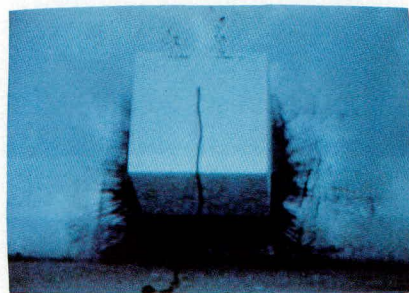
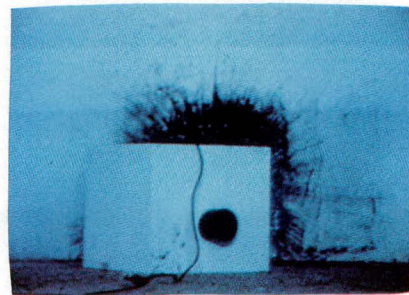
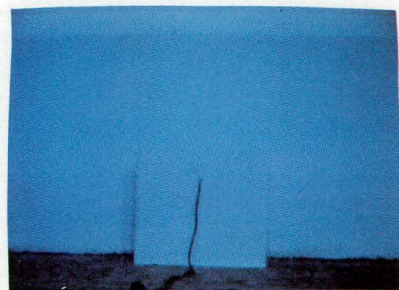
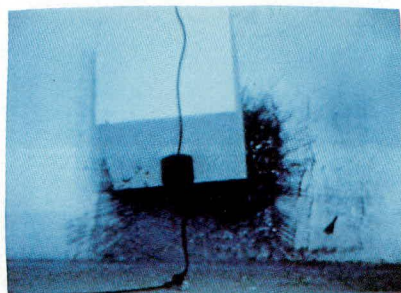
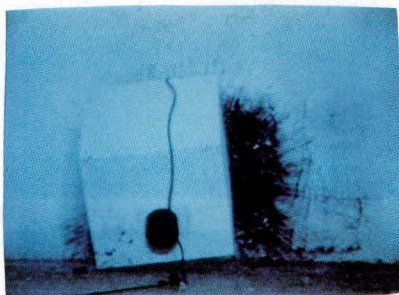
In the early 1980s we already see in Zegveld's drawings a portent of this working method. In less than a second he puts down a form onto white sheets of paper, followed by a stroke which forms its shadow or echo. Later these drawings are selected for their spatial and plastic effect. The vitality behind the act can be read in the graphic notation. The image is there all at once - it is calligraphic.

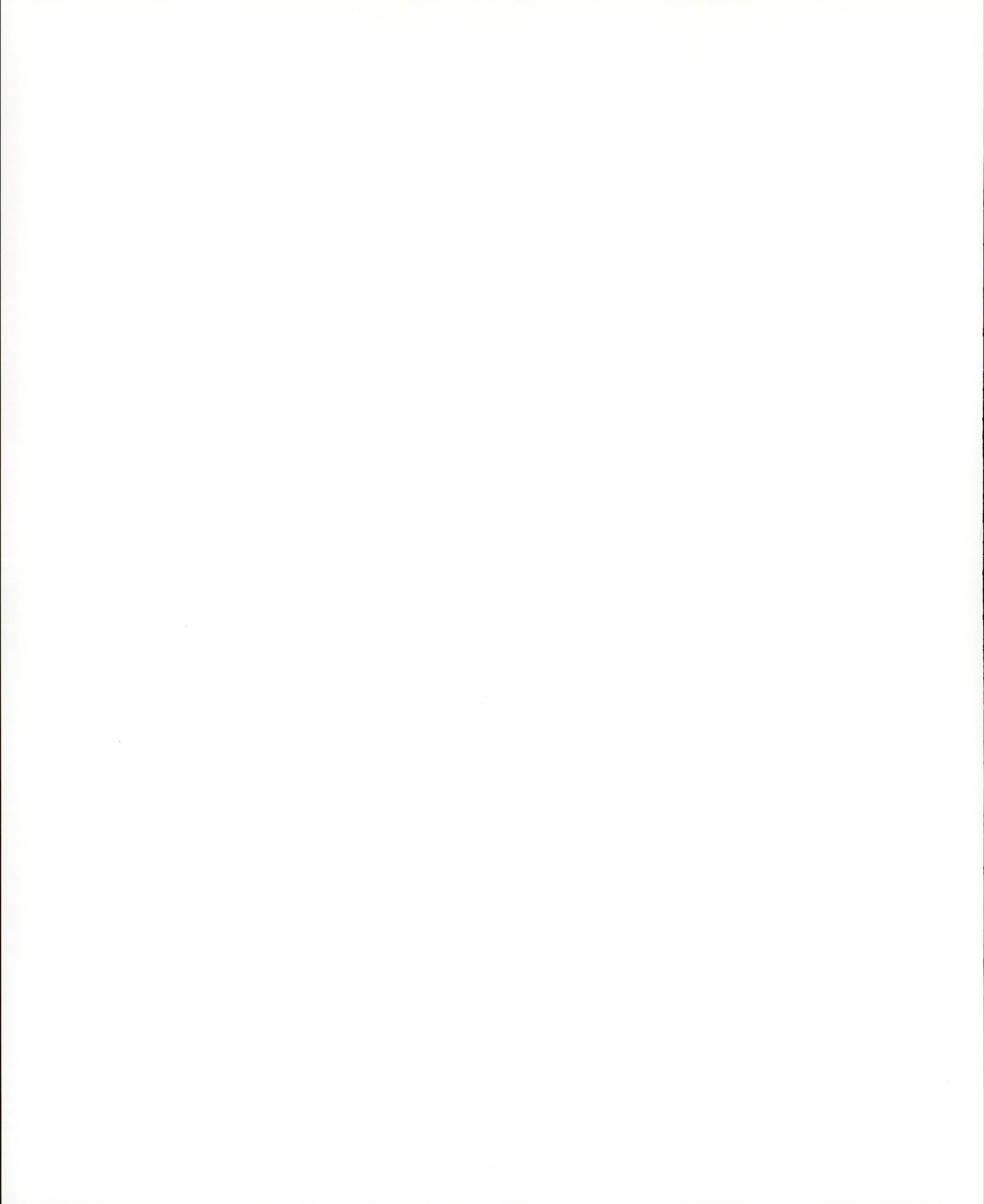
In fact all Zegveld's activities are calligraphic by nature. The extensive preparations and preliminary studies cannot be traced any more from the final result. However, they are positively necessary in order to create images and compositions which appear to be self-evident and have an enormous impact.

Zegveld's work is the repercussion of pent-up energy. There is no question of an endless, continuous movement but rather the making of a powerful point. 'I like flow,' he says, 'though I do place a knife in the river'.

F.H.

Peter Zegveld, turning cube





biografie

biography

Ian Davenport - b. 1966 Sidcup, Kent (GB)

Werkzaam te Londen - Works in London

Solotentoonstellingen - Solo exhibitions

1990 Waddington Galleries, Londen

1992 Galerie Ludwig, Krefeld

Galerie Michael Haas, Berlijn

Galerie Limmer, Freiburg

Paul Kasmin Gallery, New York

Groepstentoonstellingen - Group exhibitions

1988 Freeze, Surrey Docks, Londen

Ian Davenport, Gary Jume, Michael Landy, Karsten Schubert Gallery, Londen

1989 Current, Swansea Arts Workshop (Old Seamens Chapel), Swansea

West Norwood 1, West Norwood Railway Arches 7, 8&9, Londen

1990 A British Art Show, McLellan Galleries, Glasgow, Leeds City Art Gallery en Hayward Gallery, Londen

International Contemporary Art Fair, Waddington Galleries stand, Olympia, Londen

Painting Alone, The Pace Gallery, Greene Street, New York

1990-91 Carnet de Voyages - I, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas

1991 British Art from 1930, Waddington Galleries, Londen

Metropolis Internationale Kunstaustellung Berlin 1991, Martin Gropiusbau, Berlijn

Broken English, Serpentine Gallery, Londen

Ian Davenport, Stephen Ellis, James Nares, Paul Kasmin Gallery, New York

Abstraction, Waddington Galleries, Londen

Turner Prize Exhibition, Tate Gallery, Londen

1991-92 Confrontaciones 91, British Council, Madrid

Bernard Frize

Werkzaam te Parijs - Works in Paris

Solotentoonstellingen (vanaf 1988) - Solo exhibitions

1988 De Là Ces Innombrables Noms, A.R.C. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parijs

Como Suspenseis Que Pintaria Un Triangulo Rosa?, Galeria La Maquina Española, Madrid

Galerie Crousel-Robelin Bama, Parijs

Exposition d'Été, Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre Salon d'Angle, Nantes

1989 Grey Art Gallery, New York University, New York

1990 Galerie Crousel-Robelin Bama, Parijs

1991 Musée Départemental d'Art Contemporain, Rochechouart

Groepstentoonstellingen (vanaf 1988) - Group exhibitions

1988 Galerie des Rambles, Marseille

5e Ateliers Internationaux des Pays de Loire, Clisson

Les Indépendants, Galerie Charles Cartwright, Parijs

1989 Musée d'Ethnographie de Bastia, Bastia (curator Jérôme Sans)

16 (+ -) dans le désordre, E.N.A.D., Limoges

Histoires de Musée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parijs*Pas à côté pas n'importe où*, Villa Arson, Nice*Collections du FNAC*, Château d'Oiron, Thouars

1990 Régions de Dissemblance, Musée Départemental d'Art

Contemporain, Rochechouart

Aperto, Biennale Venetië

Real Allegories, Lisson Gallery, Londen

1991 Carnegie International, Pittsburgh

Nan Groot Antink - b. 1954 Boxtel (NL)

Werkzaam te Tilburg - Works in Tilburg

Solotentoonstellingen - Solo exhibitions

1983 Lunatics I, presentatie bij Stichting ENNU, Tilburg

1984 Lunatics II, presentatie in het Theatercafé Maastricht

1990 Hooghuis, Arnhem

Groepstentoonstellingen - Group exhibitions

1984 fototentoonstelling, cultureel centrum Tilburg

1990 Artis, 's-Hertogenbosch

Reizen - Visits to foreign countries

1985 reis naar en door China

1990/1991 reis naar Djenné in Mali

Klaas Kloosterboer - b. 1959 Noord/Zuid Schermer (NL)

Werkzaam te Amsterdam - Works in Amsterdam

Solotentoonstellingen (vanaf 1988) - Solo exhibitions

1988 Galerie Van Gelder, Amsterdam

1989 Galerie Van Gelder, Amsterdam

1990 Galerie Van Gelder, Amsterdam

Groepstentoonstellingen (vanaf 1988) - Group exhibitions

1989 Gemeenteaankopen, Museum Fodor, Amsterdam

1990 Galerie Riis, Oslo

The Eye & The Ear, Galerie Van Gelder, Amsterdam

Galerie Van Kranendonk, Den Haag

1991 *They see the light*, Galerie Van Gelder, Amsterdam*Buitengewoon* (grafiek), Impressariaat Maria Chailloux, Amsterdam1992 *Stones of Power*, Galerie Van Gelder, Amsterdam*Editities contra unica*, Galerie Van Gelder, Amsterdam*Schilderijen en schilderijen* (met Steven Parrino en Gerard Kodde), Galerie Van Gelder, Amsterdam**Steven Parrino** - b. 1958 New York (VS)

Werkzaam te New York - Works in New York

Solotentoonstellingen (vanaf 1988) - Solo exhibitions

1988 Galerie Sylvana Lorenz, Parijs

Massimo de Carlo Art Contemporanea, Milaan

1989 Metro Pictures Gallery, New York

1990 Galerie Rolf Ricke, Keulen

Massimo de Carlo Art Contemporanea, Milaan

1991 Galerie Arnaud Lefebvre, Parijs

Daniel Newburg Gallery, New York

1992 L'Usine, Dijon

Galerie Sylvana Lorenz, Parijs

Groepstentoonstellingen (vanaf 1988) - Group exhibitions

1988 Works-Concepts-Processes-Situations-Information, Galerie

Hans Meyer Düsseldorf en Galerie 121, Antwerpen

La Couleur Seule, l'Expérience Du Monochrome, Musée St. Pierre

Art Contemporain, Lyon

Dernière Station Avant l'Autoroute, Le Consortium, Dijon

Metro Pictures Gallery, New York
Mutations, Annina Nosei Gallery, New York
1989 Gallery 1709, St. Louis (Missouri)
 Daniel Newburg Gallery, New York
Red, Le Consortium, Dijon
Amerikarma, Hallwalls, Buffalo, New York
1990 Galerie Pierre Huber, Genève (met Olivier Mosset)
Information, Terrain Gallery, San Francisco
Red, Galerie Isy Brachot, Brussel
Recent acquisitions, Musée Nîmes, Nîmes
Collaborations, Andrea Rosen Gallery, New York
1991 *Vases Nobles et Sentimentales*, Ancienne Douane, Musée de la Ville de Strasbourg, Straatsburg
 Daniel Newburg Gallery, New York
 Galerie Van Gelder, Amsterdam (curator John Armleder)
The Painted Desert, Renos Xippas Gallery, Parijs (curator Bob Nickas)
Histoires d'Oeil, Musée St. Pierre Art Contemporain, Lyon
Le Consortium Collectionne, Château Oiron, Oiron
Home For June, Home for Contemporary Art, New York
1992 *Stones of Power*, Galerie Van Gelder, Amsterdam
American Art Today: Surface Tension, The Art Museum at Florida International University, Miami
Works-Concepts-Processes-Situations-Information, Galerie 1900-2000, Parijs
 Speedway Gallery, Boston (met Blair Thurman)
Schilderijen en schilderijen, Galerie Van Gelder, Amsterdam (samen met Klaas Kloosterboer en Gerard Kodde)

Günter Umberg - b. 1942 Bonn (D)

Werkzaam te Keulen - Works in Cologne

Solotentoonstellingen (vanaf 1988) - Solo exhibitions

1988 Galerie Onrust, Amsterdam
1989 Galerie Rolf Ricke, Keulen
 Laure Genillard Gallery, Londen
 Lowrence-Monk Gallery, New York
 Gilbert Brownstone et Cie., Parijs
 Arthoteek, Keulen
1990 Galerie S 65, Aalst
 Westfälischer Kunstverein Münster
 Galerie Nordenhake, Stockholm
 Burnett Miller Gallery, Los Angeles
1991 Galerie Pierre Huber, Genève
 Studio Guenzani, Milaan
 Gilbert Brownstone et Cie., Parijs
 Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden
1992 Galerie Rolf Ricke, Keulen

groepstentoonstellingen (vanaf 1988) - Group exhibitions

1988 *Marioni, Saxon, Umberg, Wellmann - Radical Painting*, Galerie L'A, Luik
Marioni, Meller, Mosset, Umberg, Wellmann - Peinture Radicale, La Criée, Halle d'Art Contemporain, Rennes
De Facto, Charlottenborg, Kopenhagen
La Couleur Seule - L'expérience du monochrome, Musée St. Pierre Art Contemporain, Lyon
1989 *Aus meiner Sicht*, een tentoonstelling door Rolf Ricke, Kölnischer Kunstverein, Keulen
1990 *Noli me tangere*, Musée Cantonal des Beaux-arts, Sion

5th Anniversary, Burnett Miller Gallery, Los Angeles
Laib, Rückriem, Seager, Spitzer, Umberg, samengesteld door Burnett Miller, Galerie Lelong, New York
Le carré libéré, La Collection Sybil Albers-Barrier, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux
Reinhardt, Klein, Ryman, Umberg, S. Bitter-Larkin Gallery, New York
Minimal and ..., Gallery Yamaguchi, Osaka
1991 *Von der geistigen Kraft in der Kunst*, Städtische Galerie, Würzburg
Histoires d'Oeil, Musée St. Pierre Art Contemporain, Lyon
Marioni, Saxon, Umberg, Wellmann, Kunstverein Arnsberg
Schwerelos, Oranjerie slot Charlottenburg, Berlijn
Gerber, Hamak, Schiess, Umberg, Laure Genillard Gallery, Londen
Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese, Galerie nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wenen
1992 *Anselmo, Laib, Nauman, Umberg*, Galerie Miller Nordenhake, Keulen
Charlton, Laib, Uglow, Umberg, Burnett Miller Gallery, Los Angeles
Mnemosyne, Galerie Nordenhake, Stockholm
Le regard libéré, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux
Schiess, Wellmann, Umberg, Kunstverein Braunschweig

Marthe Wéry - b. 1930 Brussel (B)

Werkzaam te Brussel - Works in Brussels

Solotentoonstellingen (vanaf 1988) - Solo exhibitions

1989 Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen
1990 Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen
1991 Tournus/art contemporain musée Greuze, Tournus
1992 Galerie Claire Burrus, Parijs

Groepstentoonstellingen (vanaf 1988) - Group exhibitions

1988 *225/177*, Fort a/d Drecht
L'attrait du commencement, Botanique Exposition Max Loreau, Brussel
La Couleur seule, l'expérience du monochrome, Lyon
1990 Galerie de Lege Ruimte, Brugge
L'Art en Belgique - Flandre et Wallonie au XXème siècle. Un point de vue, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Parijs
Le choix des femmes, Dijon
Construction in process Back in Lodz 1990, Lodz (Polen)
1991 *Betekende Ruimte* met Carl André, Stanley Brouwn, Bernd Lohaus, Guy Rombouts & Monica Droste, Lawrence Weiner, Marthe Wéry. Museum Dhondt Dhaenens, Deurle.

Peter Zegveld - b. 1951 Den Haag (NL)

Werkzaam te Amsterdam - Works in Amsterdam

Producties (vanaf 1988) - Performances

1988 *Tabula Eruptus*, Wieringermeer
 Stichting De Appel, Amsterdam
Kombuis, Shaffy Theater, Amsterdam
1989 *Schouderklop van God*, Theater a/d Werf, Utrecht
1990 *Situaties*, Lantaren/Venster, Rotterdam
1991 *Trappelzak slaapt uit*, Toneelschuur, Haarlem
1991-94 *Imago. Fin de siècle in Dutch Contemporary Art*, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag
1992 *AsVers*, Stichting Orkater, Amsterdam

colofon - credits

Deze catalogus verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling *Dumb Painting*, die van 28 juni tot en met 23 augustus 1992 plaats zal vinden in het Centraal Museum Utrecht.

This catalogue is published on the occasion of the *Dumb Painting* exhibition in the Centraal Museum Utrecht, which runs from 28 June to 23 August 1992.

Concept tentoonstelling - Exhibition concept
Marja Bosma

Samenstelling tentoonstelling - Exhibition organizers
Marja Bosma, Frank Hoenjet

Eindredactie - Editor
Marja Bosma, Marjan Groothuis

Project coördinatie - Project coordination
Gaudia van Tilburg

Vertaling - Translation
Lynn George, Andrew McCormick, Wendie Shaffer

Ontwerp - Design
Caroline Zeevat, Rotterdam

Drukkerij - Printers
Drukkerij Rosbeek bv, Nuth

Uitgave - Published
Juni - June 1992, Centraal Museum

© Teksten - Texts
Centraal Museum Utrecht en de auteurs - and the authors
© Foto's - Photos
De fotografen - The photographers

ISBN 90-73285-13-5/CIP

Subsidiegevers - We are grateful to the following sponsors:
Association Française d'Action Artistique, Ministère des Affaires Etrangères
The British Council



