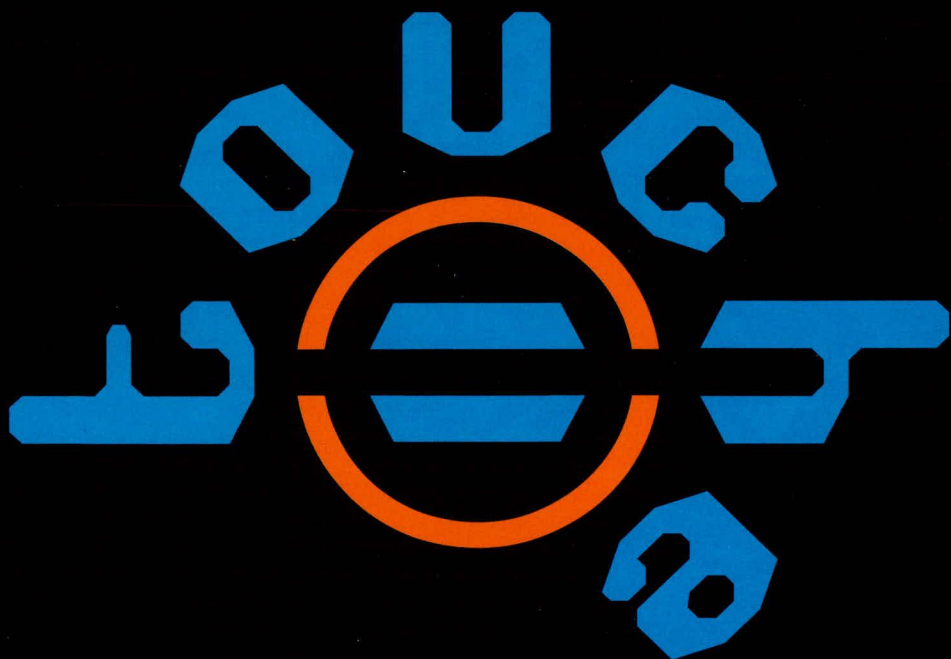
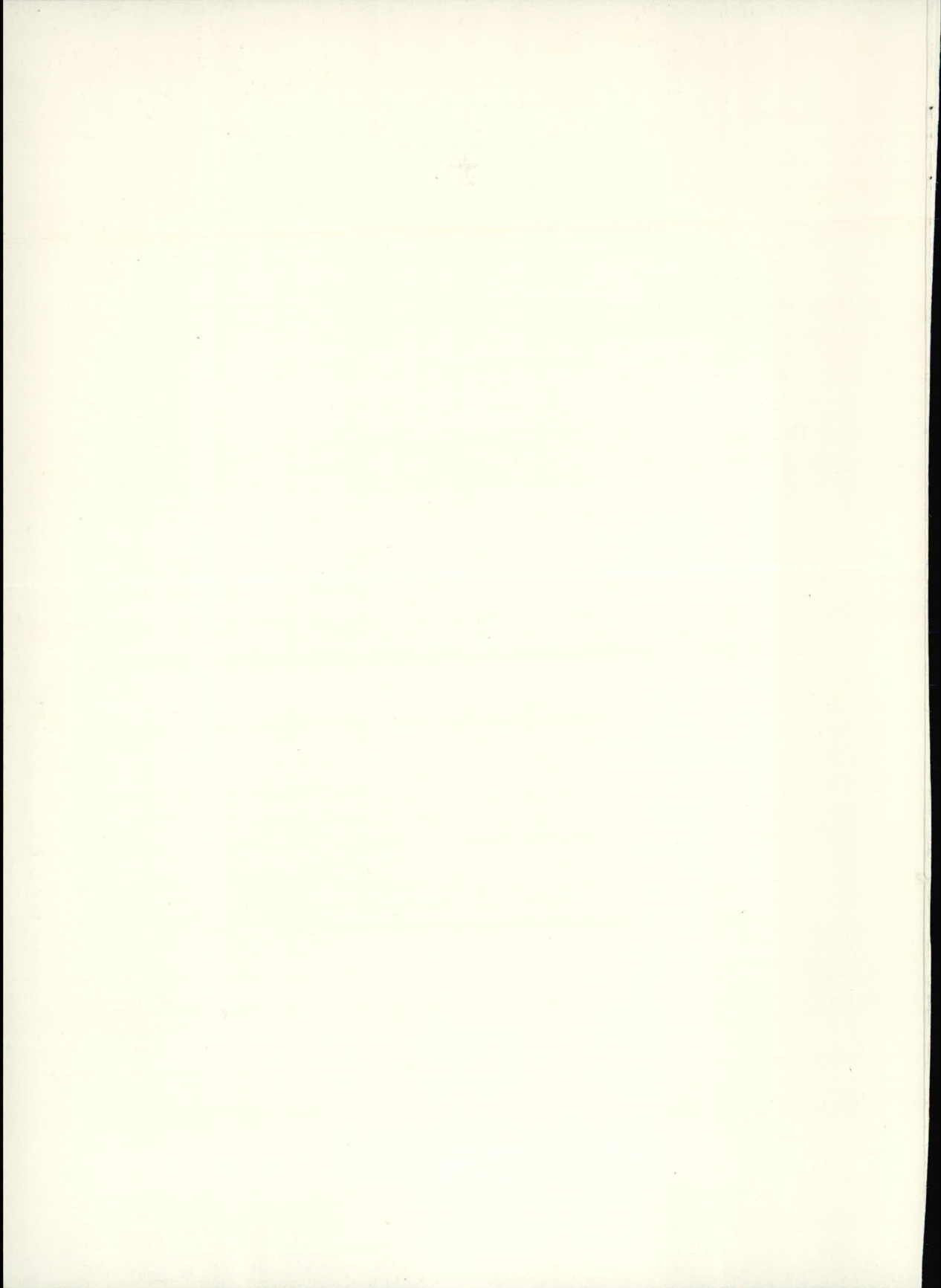
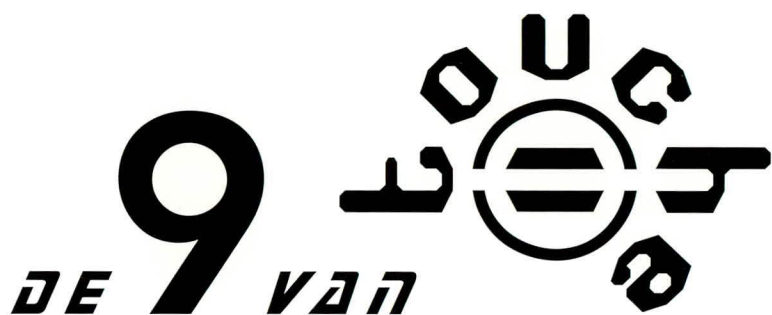


CENTRAAL MUSEUM UTRECHT 1996





winnaars van de touche prijzen voor ruimtelijk werk 1993-1995

Karin Arink

Marieke van Diemen

Moritz Ebinger

Fransje Killaars

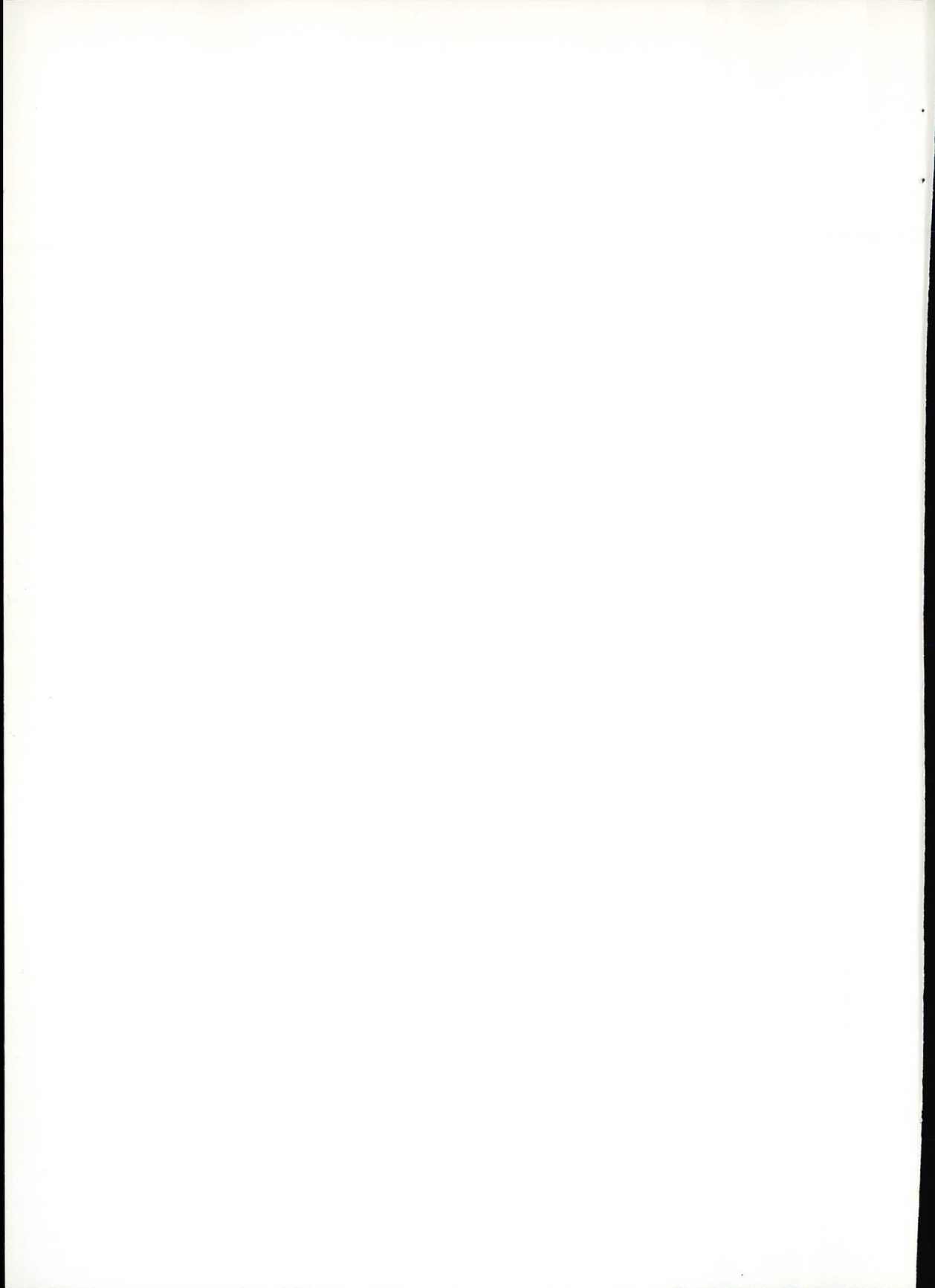
Krijn de Koning

Federico D'Orazio

Mark Manders

Marijke van Warmerdam

Sylvie Zijlmans



voorwoord

Voor de tweede maal in een tijdsbestek van zeven jaar wordt in een Nederlands museum het werk gepresenteerd van de kunstenaars die een prijs van de Stichting Touche ontvingen. Voor het geval u de formule of de stichting nog niet kent, jaarlijks worden er drie geldprijzen vergeven aan ruimtelijk werkende jonge kunstenaars, tijdens een korte tentoonstelling welke ter gelegenheid van de jaarlijkse prijsvraag in Arti et Amicitiae in Amsterdam wordt gehouden. Per jaar dingen gemiddeld 240 kunstenaars onder de 35 jaar naar de prijzen mee.

Deze tentoonstelling in het Centraal Museum Utrecht is een overzicht van de keuzes die de onafhankelijke jury, bestaande uit de beeldend kunstenaars Nicolas Dings en Jerome Symons en de museummedewerkers Maureen Trappeniers, Marianne Brouwer en Sjarel Ex, de laatste drie jaar heeft gemaakt. Daarmee is overigens wel het verband tussen Touche en de negen kunstenaars aangegeven: de sponsors achter de Stichting Touche stellen de middelen ter beschikking, de jurering vindt plaats door mensen uit het veld, via een proces dat zich midden in het discours afspeelt.

Dit is precies wat de Stichting Touche wil, het ruimhartig en op de achtergrond stimuleren van het in Nederland werkend jong artistiek talent. Wij danken de negen kunstenaars voor de inspirerende wijze waarop ze in deze tentoonstelling hun talenten hebben getoond.

Floor Mouthaan

voorzitter Kunststichting Touche Nederland

Sjarel Ex

directeur Centraal Museum Utrecht

vanuit de jury

Jerome Symons

Het was voor de jury een bijzondere ervaring om drie jaar achtereenvolgens de ingezonden documentatie van honderden jonge kunstenaars te bekijken en telkens ook een zware opgave om daaruit een verantwoorde keuze te maken. Elk jaar was het weer de vraag op welke grond je drie kunstenaars kunt aanwijzen en anderen dus niet. Doet dit recht aan de kwaliteit van het overige werk en is het eigenlijk wel mogelijk om zoveel verschillende inzendingen te vergelijken? Is de methode van een eerste selectie aan de hand van dia's wel geëigend om ruimtelijke kunst te beoordelen? Zijn er niet veel inzendingen bij die op processen zijn betrokken waarbij een uitvoerige toelichting nodig is?

De jury beseft terdege dat haar keuzes in het licht van deze vragen betrekkelijk zijn, maar het is nu eenmaal in de praktijk niet mogelijk om zoveel werk in alle dimensies te zien en in zo'n korte tijd van alle achtergronden en intenties kennis te nemen. Het beeld dient hier zelf het werk te doen, namelijk overkomen en overtuigen; in eerste instantie als het lichtbeeld, de dia. Je mag aannemen dat veel kunstenaars op die manier niet helemaal tot hun recht komen en dat het voor de jury niet altijd mogelijk is om als het ware door de dia's heen te kijken. Maar wat betreft de mededinging naar de prijs geldt voor iedereen dezelfde handicap; en van kunstenaars die zich toeleggen op beeldende communicatie mag worden verwacht dat zij ook in deze omstandigheden een prikkelende mededeling over hun werk kunnen doen.

Een andere moeilijkheid bij de beoordeling was het gegeven dat veel jonge kunstenaars wat betreft hun persoonlijke leven

en artistieke positie in vergelijkbare omstandigheden verkeren en dat dit ook te zien is aan het werk. Vaak betreft het nog een onderzoek naar mogelijke uitgangsposities voor een verdere ontwikkeling. Fundamenteel onderzoek dus, vaak van overwegend esthetische of autobiografische aard, dat hopelijk zal leiden tot een eigen thema. Vooralsnog lijkt in veel gevallen de behoefte om een beeld te maken vooral geënt te zijn op het verlangen om met een zelfbeeld te verkeren dat een zekere mate van harmonie en zuiverheid kan uitstralen. Het gaat dan om een ideaalbeeld waarbij min of meer onbewust wordt teruggegrepen op archetypes die voor anderen wellicht tot cliché zijn geworden, maar daarom niet minder oprecht zijn. Pas als de persoonlijke en maatschappelijke conflicten waaruit dergelijke ideaalbeelden oprijzen eveneens in het artistieke onderzoek worden betrokken, kan het werk aan het sentimentele en nostalgische ontstijgen, is er een kritische verwerking van de klassieke canons aan de orde en komt er iets als een persoonlijke realisatie tot stand: een waarachtig beeld dat niet werd voorgeschreven. Helaas blijkt uit de inzendingen dat veel kunstenaars niet aan deze stappen toekomen maar wegduiken in een streven naar technisch perfectionisme, ambachtelijke ethos en oppervlakkige (op de veronderstelde behoefte van de markt gerichte?) sentimentaliteit. Het lijkt erop dat de kunstacademies, door een gebrek aan inzet of aan middelen, er niet in slagen om over de gehele linie op te leiden tot een kritisch en geïnformeerd kunstenaarschap.

Gelukkig waren er ook elk jaar zeer veel inzendingen die nieuwsgierig maakten naar een nadere kennismaking, zij het dat daar-

aan door een tekort aan tijd een zekere beperking moest worden gesteld. In het eerste jaar van deze jury werden er atelier-bezoeken afgelegd, waarbij het uiteraard mogelijk was om ook de kunstenaar te leren kennen. Later was er de gelukkige mogelijkheid voor een tentoonstelling van de genomineerde kunstenaars in *Arti et Amicitiae*. Dat was eigenlijk veel spannender en juist omdat daarbij aan het licht kwam wat het werk in een expositieruimte teweegbrengt, hoe het zich verhoudt met andere werken en wat er geheel onvoorzien tussen de werken gaat ontstaan. Het heeft de jury bijzonder veel genoeg gedaan dat de twee tentoonstellingen in *Arti* ook buiten de context van een prijsvraag zeer de moeite waard bleken te zijn. Het was opmerkelijk dat er ondanks de grote verscheidenheid aan werken en de zeer korte voorbereidingstijd toch groepstentoonstellingen ontstonden waarin allerlei onverwachte en treffende verbindingen naar voren kwamen. Het enthousiasme waarmee de genomineerden zich voor de presentatie hebben ingezet ging de competitie ver voorbij en leidde zonder meer tot goede tentoonstellingen. De medewerking en ondersteuning van de staf van *Arti* is daarbij van grote waarde geweest. Het toekennen van de prijzen leek bij deze tentoonstellingen nog slechts een bijzaak, terwijl het daar toch om begonnen was. Uiteindelijk ging het allemaal om de kunst; heel mooi om mee te maken.

De uiteindelijke keuze van de jury voor driemaal drie prijswinnaars is niet bedoeld als een beperkende selectie maar als een vorm van medeplichtigheid aan diverse artistieke intenties die gemeen hebben dat zij vanuit een diepe persoonlijke beleving ontstaan, van daaruit een universele aan-

spraak doen en daarbij kritisch zijn, scherp en avontuurlijk. In de aard van de inzendingen heeft de jury over de afgelopen drie jaar een duidelijke verschuiving kunnen constateren van objectgerichte, ambachtelijke beeldhouwwerken naar meer procesmatige en projectgerichte kunst. De keuze van de jury is kennelijk als een signaal opgevat en het is een goede zaak geweest dat dit signaal drie keer achtereen kon worden afgegeven. Nu sluit de *Touche Prijs* aan op wat er in de breedte en aan alle zijden aan ruimtelijke kunst in Nederland onstaat. De definitie van sculptuur als een veelzeggende verhouding van materiaal, vorm en ruimte is te beperkt om ruimtelijke kunst te omschrijven. In de verhouding speelt evenzeer de persoon van de maker een rol, de context van het werk, alle andere werken eromheen, de beeldende en literaire associaties, de reflectie op de geschiedenis, het commentaar op het heden, de voorzet naar de toekomst, de verhouding met andere kunstvormen, de kommer en kwel, maar ook de vreugde en hoop van het volle leven.

Sculptuur is geen ding in de ruimte maar een daad, een feit dat de ruimte omhelst en doordringt, in trilling brengt en een verdergaande gewaarwording teweegbrengt. Sculptuur is het middel van een kunstenaar om de ervaring van de ruimte om te zetten in een ervaring van kwaliteit. Dit is pas toucheren.

JURYRAPPORT 1993

KRIJN DE KONING: MATERIAALPRIJS

Krijn de Koning maakt installaties die aan bepaalde ruimtes gebonden zijn en dus om praktische redenen een tijdelijk karakter hebben. Hem res-teren alleen de foto, de herinnering en het nieuwe voornemen. Een aparte werkruimte heeft hij niet, hij werkt met de ruimte zelf.

De eerste installaties van De Koning bestaan uit bouwsels van ge-vonden materiaal, die vooral bedoeld lijken om de ruimte te veroveren. Zelf zegt hij dat deze werken vooral vanuit zijn tekeningen zijn ontstaan, dat de ruimte als een tekening werd opgevat.

In de latere werken manipuleert hij de leesbaarheid van de ruimte door grote volumes erin aan te brengen en nauwe doorgangen en complexe hoekoplossingen te creëren. Nooit is het de bedoeling dat de beschouwer door zijn aanwezigheid een theateraal onderdeel van het beeld wordt. Alleen zijn ogen hebben rechtstreeks toegang tot het werk, het lichaam wordt langs paadjes en hoeken geleid om steeds andere aspec-ten te zien. Waar de beschouwer ook positie kiest, het beeld blijft hem altijd frontaal en onontkoombaar toegewend. De Koning stuurt er dwingend op aan de beschouwer met schoonheid, harmonie en rust te confronteren.

Krijn de Koning heeft een groot intuïtief vormgevoel en opmerkelijk vermogen om ruimte te 'bedwingen'. In zijn eigenzinnige en radicale projecten weet hij telkens het karakter van een gegeven ruimte zowel te verheviggen als te sublimeren.

KARIN ARINK: MATERIAALPRIJS

Karin Arinks werk komt voort uit de intieme, persoonlijke beleving van een controversieel thema: het lichaam van de vrouw. Het is haar gelukt om dat zodanig te transformeren dat in haar werk een universele menselijke gesteldheid tot uiting komt. Woorden als beklemming en verloren onschuld komen bij de kijker op, maar ook de naakte waarheid van de vrouwenlichamen die ze tekent. Het werk heeft een enorme sensualiteit en intimiteit, zonder ooit koket of oppervlakkig te worden. Van aard is het paradoxaal: exhibitie die het geheim niet prijsgeeft, versluiering die onthullend is.

Het feminiene kan voor een kunstenaar een verraderlijk thema zijn, omdat er zoveel maatschappelijke bijbetekenissen aan kleven.

Weinig mensen spelen het klaar om dit thema scherp te blijven stellen en het persoonlijk te doorleven zonder te verzanden in private problematiek. Voor jonge kunstenaars speelt bovendien een rol dat kunstacademies nog steeds een overwegend mannelijke staf hebben, zeker op de ruimtelijke afdelingen, en dat er weinig voorbeelden worden aangereikt, waarin het vrouwelijke, als vorm of denkbeeld, een eigen uitdrukking toevalt.

Karin Arink weet aan het feminiene een sublieme vorm te geven, die sculptuur van hoge kwaliteit oplevert. De teksten die soms in het werk voorkomen, en de titels van de beelden, voegen er nog een dichtelijke spanning aan toe.

MARIJKE VAN WARMERDAM: TOUCHE PRIJS 1993

In het werk van Marijke van Warmerdam worden vele disciplines samengebracht en geactiveerd tot een ruimtelijke manifestatie. Zij laat de verschillende uitingsmogelijkheden die haar als vormgever ter beschikking staan, samenspannen om een beeld te creëren, waarmee de mens op verschillende manieren interactie kan hebben: als kijker, gebruiker en medespeler.

De grote verscheidenheid in het werk hangt samen met de verschillen in de omstandigheden die aanleiding vormen tot een beeldend optreden. Elke situatie daagt deze kunstenaar op een andere wijze uit en moet op geëigende wijze worden aangevat.

Zo divers als het werk aan de buitenkant is, zo eenkennig is het aan de binnenkant, waar het aankomt op de intentie. Marijke van Warmerdam heeft een specifiek en consistent programma, namelijk de ruimtelijke kunst te betrekken op de mens in zijn uiteenlopende relaties tot de omgeving. Van Warmerdam zet zich niet alleen af tegen kunst om de kunst, maar ook tegen de heersende conventies aangaande kunst voor de openbare ruimte. Maken is volgens haar per definitie openbaarmaken, zodat het openbare karakter van kunst nooit een thema op zichzelf kan zijn. Zij wil haar werk niet betrekken op de architectuur of andere formele aspecten van de omgeving, maar op de mens die in de omgeving verkeert. De mens geeft aan de omgeving inhoud; het landschap is wat de mens bekleedt, zoals in een van haar werken zelfs letterlijk wordt uitgebeeld. Van Warmerdam verzet zich tegen de aanspraken van het zogenaamde autonome object dat zijn betekenissen aan de omgeving opdringt. Zij wil daarentegen in haar werk betekenissen hanteren, die voor de mensen in de gegeven situatie ook werkelijk een rol spelen.

Het werk van Marijke van Warmerdam toont aan dat kwaliteit niet gebonden is aan formele consistentie, maar berust op een intentionele consistentie die op velerlei terreinen werkzaam kan zijn.

Bij Van Warmerdam krijgt kwaliteit een ruimtelijke gestalte, zonder aan de ruimte te worden gebonden. Dat is een wezenlijke verruiming van de beeldhouwkunst, die het werk midden in het artistieke denken van de moderne tijd plaatst.

JURYRAPPORT 1994

FRANSJE KILLAARS: MATERIAALPRIJS

Wat het werk van Fransje Killaars bijzonder maakt, is dat zij een typisch eigen vorm weet te vinden om werkelijk spatiale kunst te maken, nauwelijks concreet maar toch aanwijsbaar over de ruimte verdeeld, die ruimtelijke ervaringen kan wekken van kleur, atmosfeer, temperatuur en beeldende associaties. Door het indringende, lichaamsloze van de kleuren en texturen in haar composities blijven de beelden nog lang op het netvlies nawerken en zijn de ruimtelijke ervaringen nog lang navoelbaar. Bij haar volstrekt intuïtieve werkwijze blijft het werk toch stevig op formele kwaliteiten gegrond. Killaars behandelt traditionele schilderkunstige en sculpturale problemen vanuit een standpunt dat sterk doet denken aan de Arte Povera. De herkomst van de verschillende weefsels die zij in haar werk combineert (soms onder haar toezicht in India gemaakt, soms gewoon bij de Hema gekocht), speelt in de beelden ook een rol. Door het formele heen bereikt het werk een overdrachtelijke kwaliteit die niet alleen de visie van Fransje Killaars aanvoelbaar maakt, maar ook de wereld van de mensen 'achter het textiel'. Op een wonderlijke manier lijkt het werk te gaan over hoe je mensen kunt zien en hoe je herinneringen aan hen kunt bewaren.

FEDERICO D'ORAZIO: MATERIAALPRIJS

D'Orazio is een vrije geest die door alle misstanden van kunst en leven heen zijn eigen principiële doelen nastreeft. Vanuit één authentieke verontwaardiging die aan de hele wereld wordt geadresseerd, schept hij een eigentijdse 'ecce homo'. Zijn installaties komen op het eerste gezicht rauw en theatraal over, lijken soms op technisch stuntwerk. Maar bij nadere beschouwing blijkt het werk een grote dichtertelijkheid en subtiële gelaagdheid te bezitten. Het persoonlijke risico dat de kunstenaar neemt bij het installeren van zijn werk, staat in verhouding met het politieke geweld dat hij aanklaagt en geeft ook aan dat het maken van kunst voor hem gelijk staat met het gevaarlijke in-de-wereld-zijn. Het werk is ook een bijtend commentaar op een nieuwe chique kunstvorm in opkomst, die met de allerduurste apparatuur leeghoofdig doorsabbelt op uitgekauwde hippie-psychedelica. Hoewel D'Orazio in zijn helse installaties 'virtual reality for poor people' maakt, is hij in zijn videowerk, bijvoorbeeld vermomd als bedelaar, begaan met de mensen uit de echte wereld. Opvallend in al zijn werk is de trefzekere scherpste, de fascinatie door beweging en door de dynamische verhouding van ruimte en tijd en het daarmee samenhangende formele probleem van het perspectief.

MARK MANDERS: TOUCHE PRIJS 1994

Mark Manders bouwt op overtuigende wijze voort aan zijn 'Zelfportret als gebouw', dat door zijn deelname aan verschillende belangrijke exposities ruime bekendheid heeft gekregen. Hoewel steeds voorzien van een eigen handschrift, blijft het werk onvoorspelbaar en overrompelend, onttrekt het zich, zelfs bij alle 'exposure', aan een plaatsbepaling van buitenaf.

Manders legt een radicale emotionaliteit en intimiteit in zijn werk, die niet voor de buitenwereld wijken maar deze juist naar het werk toetrekken en verwarmen. Persoonlijke kracht en kwetsbaarheid worden in gelijke mate ingezet; er is geen verschil tussen zogenaamd autonome en zogenaamd autobiografische beelden. De persoonlijke en hermetische verzameling van knipsels, foto's en kleine voorwerpen die Manders in Arti liet zien is evenzeer of evenmin een invoering in zijn manier van kijken als het aan de muur geplakte muisje dat voor iedereen duidelijk, zij het wat moeilijk te vinden was.

Het zich steeds ontwikkelende oeuvre van Mark Manders blijft, bij alle complexiteit, coherent en scherp van snij. De kunstenaar blijft meester van zijn middelen, overziet ze met een ruime blik als van een hoger standpunt en zet ze naar zijn hand. Het werk van Manders is belangrijk voor een hele generatie van Nederlandse kunstenaars, omdat het de exponent is van het onvervalst-intieme en een daadwerkelijke verwezenlijking van de persoonlijke poëtische ruimte die ieder van ons omgeeft.

JURYRAPPORT 1995

MARIEKE VAN DIEMEN: MATERIAALPRIJS

Het werk van Marieke van Diemen behelst een onderzoek naar de mogelijke autonomie van de dingen waarmee wij ons voor het gemak en het genoegen in het interieur omgeven. We zijn gewend aan een bepaald soort vormen met bepaalde functies op bepaalde plaatsen om ons heen, gesteld op de vertrouwde aanwezigheid van meubelstukken die door hun vorm en materiaal zowel aan ons lichaam als aan onze smaak zijn aangepast.

Van Diemen weet deze vertrouwdheid te ontregelen door de dingen te bevrijden van hun dienstbaarheid aan lichamelijke functies. Hun eigen lichamelijkheid komt nu voorop te staan, een ander soort zeggingskracht laat zich nu gelden. Het knappe van het werk is dat zij de kracht van de dingen tot het uiterste weet op te voeren met de middelen die van meet af aan in de dingen zelf besloten liggen, als het ware zonder enige menselijke bemoeienis. Vormen en materialen die door het gewone gebruik in het interieur tot cliché zijn verworden, hooguit nog van ergerlijke truttigheid spreken, weet zij te tonen als een onbegrijpelijk raadsel in onvermoeide schoonheid. Als dat al mogelijk is bij een opklapbed, moet dat wel voor alles gelden. Zo zet Van Diemen het interieur wijd open voor een nieuwe verwondering.

MORITZ EBINGER: MATERIAALPRIJS

Moritz Ebinger is een onstuitbare verteller van het heldenverhaal, die zijn sprookjeswereld uitstrekt over elke ruimte die hem toevallt. De vrijbuitersvlaggen aan de voorgevel van Arti en de naam van de mythische berg KABOR leiden in tot een nieuwe episode van het heldendicht rond het goede schip de WASA, die volgens de echte historie in de zeventiende eeuw op haar maiden-trip reeds na enkele honderden vaders in de baai van Stockholm met man en muis is vergaan.

Deze geschiedenis heeft Ebinger zich toegeëigend en hij zet haar als een persoonlijke mythe met alle mogelijke middelen voort. De heroïek van het verhaal is klaarblijkelijk, maar er zijn ook doelbewust ingebouwde defecten die borg staan voor een ongewis en dramatisch verloop.

De fantasie van Moritz Ebinger is ongeremd en zeer aanstekelijk. Als een virus nestelt de kunstenaar zich in onze verbeelding. De uiteindelijke ondergang van het schip lijkt zeker, maar even zeker is het dat de expeditie van de WASA nog veel vrolijke avonturen zal opleveren. Het valt dan ook te hopen dat deze kunstenaar onze kust nog lang onveilig maakt.

SYLVIE ZIJLMANS: TOUCHE PRIJS 1995

Sylvie Zijlmans werd in 1993 al eens genomineerd voor de Touche Prijs. Zij had toen ander werk, stond in een andere vergelijking en viel net buiten de prijzen. Het werk had een zeer bepaalde vorm en een duidelijk thema: van latex gemaakte opblaasbare hoofden die elkaar in een gesloten circuit met slangetjes van lucht voorzagen.

Bij haar presentatie van dit jaar blijkt dat Zijlmans met haar werk sindsdien een heel andere richting is ingeslagen, niet meer gebonden aan een thema, meer spontaan en extravert. De beelden ontstaan in een persoonlijke belevingswereld, op grond van intuïtieve associaties waarbij ook de taal een belangrijke rol speelt. Vaak ontkiemen de beelden in het spontane tekenen en het dan weer benoemen van wat er getekend is. Voor wat zich aldus in de fantasie naar voren dringt, zoekt Sylvie Zijlmans een eigen ruimtelijke vorm en een gepast materiaal. Het werk heeft een informeel, exploratief en inventief karakter; de beelden zijn open, niet anekdotisch of thematisch bepaald, niet gebonden aan enig canon. De benauwenis en geslotenheid die zij in haar eerdere werk aan de orde stelde, heeft plaats gemaakt voor een onbevangen zinnelijkheid en vrije verbeelding.

Jury:

Marianne Brouwer, Nicolas Dings, Sjarel Ex, Jerome Symons, Maureen Trappeniers

Stranger Than Paradise

Marja Bosma

Sculptuur? De jury van Touche spreekt wijselijk over "ruimtelijk werk". De meeste prijswinnaars hebben niet eens een beeldhouwkunstige achtergrond maar zijn van huis uit schilder of tekenaar. Pure eigengereidheid van de Touche-jury? Nee. Je hoeft maar naar de recente signalerende tentoonstellingen te kijken (bijvoorbeeld de twee 'Peiling'-afleveringen in het Groninger Museum (1995) en het Stedelijk Museum in Amsterdam (1996) of, ook in het Stedelijk, 'Wild Walls' en de presentatie van 'Gemeente-aankopen 1996') om te zien dat het een en al "ruimtelijk werk" en "installatie" is wat de klok slaat. Alleen sporadisch wil je nog wel eens over een sculptuur struikelen als je achteruit loopt om een schilderij van een afstand te bekijken - zoals een schilder de beeldhouwkunst ooit handzaam omschreef. Er hangen trouwens ook maar weinig schilderijen op die actuele kunstpresentaties.

"Sculptuur" is een term geworden die zich maar moeizaam laat toepassen op de kunst van nu. Het beeld-op-sokkel van duurzaam materiaal als hardsteen of brons, vervaardigd volgens ambachtelijke procedé's als hakken of gieten, kom je eigenlijk alleen nog op straat tegen, in de openbare ruimte. Binnenskamers, in de kunstruimte ziet het er tegenwoordig nogal eens uit als een tot leven gekomen huishouden-van-Jan Steen (om het wat gechargeerd te zeggen); de lege witte dozen worden gevuld door een mengmoes van beeld, geluid en uit het leven gegrepen voorwerpen en materialen.

In plaats van nàár kunstwerken te kijken, loop je er als bezoeker doorhée; kijken met je tenen.

In de jaren '70 had men een woord voor kunst van deze aard: "environment". Het lijkt of er een sprong in de tijd is gemaakt: de kunst van nu sluit naadloos aan bij ontwikkelingen die in de jaren '60 en '70 opgeld deden. De performance, happening-achtige activiteiten, de videoinstallatie, het conceptuele kunstwerk, ze zijn weer terug, vaak in een mengvorm (als "mixed media"-installatie). De jaren '80 die een opleving van de traditionele kunstdisciplines, de schilderen de beeldhouwkunst, lieten zien, zijn 'uit'. Wie heeft het nu nog over postmodernisme, of over yuppies?

De kunstenaars van vandaag sluiten zich liever aan bij de hippie-generaties van de decennia daarvoor. Hun werk getuigt van dezelfde mentaliteit: het is moeilijk verhandelbaar, want het zijn geen kant-en-klare producten, het materiaal is vaak onooglijk en niet lang houdbaar. Deze kunstenaars hebben genoeg van de schijnwereld van de beeldende kunst. Ze willen het échte leven, ze willen prikkelen en uitdagen om écht iets te voelen, te beleven, gewaar te worden. Kunst als bewustwording, wanneer hebben we dat eerder gehoord?

Was de kunst in de jaren '80 dan zo corrupt en onecht dat die nu maar beter helemaal vergeten wordt? Dat geloof ik niet. Dat kunstenaars in het begin van dat decennium massaal weer gingen schilderen en beeldhouwen, was evengoed een daad van verzet tegen het toenmalige kunstestablishment. En dat ze onbekommerd de kunstgeschiedenis plunderden,

allerlei stijlen en beelden uit vroegere periodes jatten en er een eigen 'mix' van maakten, werd toen als zeer controverseel beschouwd. Het betekende een omslag in het denken, het begin van een ontwikkeling die nu op allerlei gebieden gemeengoed is geworden - wat we nu "zap"-cultuur noemen. Het idee van oorspronkelijkheid, zo lang een pijler van het kunstbegrip geweest, moest dringend herzien worden - de schrijver Dirk van Weelden verving het treffend door "oorsprokkelijkheid". Je hoefde als kunstenaar niet meer het diepst van je gedachten te onderzoeken, de eigenwijze god die daar lag te slapen op te juttten en in een niet-eerder-gezien beeld te openbaren; er was helemaal geen god, het diepst van je gedachten bleek een echoput, een afvallemer die alles wat er aan indrukken, beelden en geluiden in gegoooid was, vervormd, "gerecycled" teruggaf. Identiteit was niet iets wat je zomaar had, een wapen om de realiteit mee te lijf te gaan; ze bleek een uit het afval van persoonlijke geschiedenis, aanleg en omstandigheden geconstrueerde, nogal krakkemikkige hut te zijn, waaraan je voortdurend moest sleutelen wilde ze niet in elkaar donderen.

De kunstenaar als nomade, de kunst als bricolage ("oorsprokkelijk"), als 'fake', een bewust opgeworpen constructie met een instabiel karakter, in die termen werd toen over kunst geschreven. Vooruitgang? Nee: alles stroomt, zoals het heraclitische dictum luidt. Alles is aan voortdurende verandering onderhevig, niets is definitief.

Wat dat betreft vormen de jaren '90 een geruisloze voortzetting van de jaren '80. Ideematisch is er niet opeens iets heel

anders aan de hand; je kan zelfs beweren dat het postmodernisme nu zo'n algemeen bewustzijn is dat er niet meer over gesproken hoeft te worden - de discussies over wat dat nou precies inhoudt zijn verstomd, iedereen gelooft het wel. Het postmodernisme is niet iets waar je buiten staat of wat je kan verkiezen maar een ideologie in belegen althusseriaanse zin, een collectief (onder)bewustzijn. Een virus waarmee iedereen besmet is - we hebben het er liever niet over.

Desalniettemin zetten de huidige kunstenaars zich wel degelijk af tegen hun directe voorgangers. Vanaf het midden van de jaren '80 begon de kunst steeds cynischer trekken te krijgen, iets wat je ook in de literatuur zag. De romans van Brett Easton Ellis, met name 'American Psycho', vormen wel het absolute hoogte- en eindpunt. Zijn hoofdpersonen zweven in een psychisch en emotioneel vacuüm en ontleen hun identiteit louter aan de merkartikelen waarmee ze zich omringen. Ook in de beeldende kunst ging het alleen nog om de buitenkant, het voorkomen, de "huid" van het kunstwerk. Het was een koele huid, een huid van raak-me-niet-aan; de glanzende, spiegelende oppervlakken gaven geen andere betekenis prijs dan hoe verleidelijk schone schijn is. Het cynisme van de shopping art was genadeloos: "I shop, therefore I am", stelde Barbara Kruger vast. Wat 'boodschap'? Boodschappen doen, zult u bedoelen.

Een reactie op deze exhibitionistische strategie om het geestdodende marktmechaniek, het effect van consumentisme-pur sang bloot te leggen, kon niet uitblijven. De huidige kunst heeft zich er totaal

van afgekeerd. Identiteit is dan wel niet iets wat je in je hebt, maar het is ook niet iets wat je aantrekt en naar believen wisselt, een verzameling merkpakken in de kast. De kunst van nu heeft nauwelijks het karakter van een produkt. De kunstenaars lijken elke etikettering te ontwijken, ze hebben nog geen naam, zijn nog niet als stroming geïdentificeerd. Voorlopig is hun werk schameltjes aangeduid als "ruimtelijk werk" of "installatie-kunst".

"Sculptuur als vorm, sculptuur als structuur, sculptuur als plaats"; zo omschreef de beeldhouwer Carl Andre eens de ontwikkeling van de beeldhouwkunst in de twintigste eeuw. Ongetwijfeld typeerde hij daarmee vooral zijn eigen ontwikkeling, maar als je door je ooghaan kijkt is er in algemene zin zeker wat voor te zeggen. Van een solide, wel omschreven driedimensionaal ding dat zijn eigen betekenis omsloot, werd het beeld een ritmische organisatie van gelijksoortige elementen (de 'eindeloze zuil' van Brancusi bijvoorbeeld); tenslotte - als we Andre's werk als een voorlopig eindpunt beschouwen - was het niet het 'ding' maar de ruimte zelf die door toevoeging van gelijksoortige elementen gestructureerd werd. De betekenis lag daarmee niet meer in een object besloten waar je naar kijkt en wat je probeert te vatten; het kijken werd veel meer een je bewegen-door, -over- en -langs, een ervaren van de ruimte, waardoor een 'gevoel van plaats' kon ontstaan. Overigens denk ik niet dat die ontwikkeling uitsluitend aan de sculptuur was voorbehouden. Mondriaans ontwikkeling laat zich bij uitstek in de door Andre gebezigde termen beschrijven. Zijn schilderkunst

ontwikkelde zich van een omsloten illusionistische ruimte op het platte vlak, naar een letterlijke organisatie van het vlak door gelijksoortige beeldelementen. Tenslotte leek de stap om het vlak van het schilderij los te laten en de werkelijke ruimte te betreden, nog maar klein - hoe wel Mondriaan die in zijn officiële werk nooit heeft gemaakt. Zijn ateliers in Parijs en later in New York hadden evenwel veel weg van tot leven gekomen, ruimtelijke schilderijen: Mondriaan organiseerde alles zo, van het ophangen van schilderijen en het aanbrengen van kleurvlakken tot aan de boekenstapeltjes en de plaats van (ronde) bril en (ronde) wekker op tafel, dat bezoekers hun binnenkomst ervoeren of ze niet een atelier betraden maar "een Mondriaan".

Sculptuur - kunst - als plaats; de plaatsen die Andre en Mondriaan creëerden, waren subliem. Het zijn plekken van een eigen orde, alles is in volkomen harmonie. De plaatsing van de construerende elementen luistert dan ook nauw; Mondriaan was eindeloos aan het schuiven met kleurvlakken voor hij tevreden was met de kompositie. Een vloerbeeld van Andre kan niet zomaar ergens worden neergelegd, de dimensies van de omringende ruimte spelen een belangrijke rol bij de perceptie. De aard van de omgeving is zelfs van doorslaggevend belang bij hoe "de plek" ervaren wordt. Een vloerbeeld van Andre zomaar ergens op straat heeft vrijwel alle betekenis verloren, omdat het niemand opvalt. Alleen in de kunstruimte is het 'aanwezig'. Mondriaan vond blijkbaar dat alleen zijn atelier geschikt was om in een ruimtelijk schilderij te transformeren; elders heeft hij er nooit mee geëxperimenteerd.

De 'ideale plek' is dus een omsloten domein, een paradijsje dat je binnentreedt nadat je over een drempel bent gegaan. Die drempel is voorwaarde voor het kunnen beleven van het kunstwerk; het werk dankt zijn betekenis-scheppend vermogen aan de (kunst)context.

Dat de condities waaronder een werk wordt gepresenteerd van invloed zijn op de betekeniswaarde ervan, werd in de jaren '60 geïmplementeerd. In 1969 (bij de tentoonstelling 'Op Losse Schroeven') groef Jan Dibbets de grond langs de buitenmuren van het Stedelijk af, een kritische actie om de autonomie van het museum ter discussie te stellen - het museum staat immers 'los' van zijn omgeving. Tegelijk onthulde hij daarmee dat het museum als sokkel voor de kunst functioneert: alles wat in het museum getoond wordt, is ogenblikkelijk 'kunst'. De kunst moest van zijn sokkel af. Dat kon makkelijk in het museum, maar om dat ook buiten te realiseren, bleek uitermate gecompliceerd. De jaren '70 vormden de hoogtijdagen van de "omgevingsvormgeving". Maar wat zo ludiek en democratisch was bedoeld, ging meestentijds roemloos ten onder aan vandalisme en stringente eisen die buurt, politie, brandweer en kunstcommissies stelden. Respect voor kunst blijkt niet bij voorbaat aanwezig te zijn (integendeel, zelfs); het moet worden afgedwongen door het kunstwerk zelf, door zich te onderscheiden van zijn omgeving - door anders te zijn.

Om de kunst in de openbare ruimte zich te laten onderscheiden van zijn omgeving, werd onlangs opnieuw de sokkel geïntroduceerd. Op voorstel van Peter Struycken is in Den Haag het

"sokkelproject" ingevoerd: het idee is om de beelden op de sokkels regelmatig te wisselen - een merkwaardige omkering van zaken, de sokkel is belangrijker dan de sculptuur erop. Het bevestigt de status van de sokkel, als het element dat de kunst 'verheft', als betekenisdrager van het beeld.

Afgezien van het feit dat je in de ruimtes voor kunst nauwelijks nog hedendaagse sokkelsculptuur tegenkomt (dat zou ook een dubbele bevestiging zijn en daardoor een ironisch effect hebben), zijn de kunstenaars in het algemeen niet geïnteresseerd in het forceren van betekenis op zo'n manier. Het gaat er niet om, een beeld te poneren en een plek in te nemen; identiteit is niet iets wat je zonder meer vast-en-zeker stelt. De vraag is veel meer, hoe met de omstandigheden om te gaan, hoe de condities op te vatten als bouwstenen voor een potentieel beeld, een beeld dat zich voor de ogen van de toeschouwer ontvouwt en waar de toeschouwer als omstander zich toe verhoudt. De vraag is, met andere woorden, hoe de condities zo toegespitst kunnen worden dat er een specifieke situatie ontstaat.

"Kunst als situatie", het is een typering die goed toe te voegen is aan Andre's ontwikkelingsschets. Eerlijk gezegd heb ik hem te danken aan Marlene Dumas, die haar schilderijen ooit beschreef als "situaties". Daarmee wilde ze duidelijk maken dat het haar niet ging om het portretteren van personen maar dat ze hun beeltenissen gebruikte om de gespannen verhouding aan te geven tussen het private en de buitenwereld.

Ook over het huidige 'ruimtelijke werk' kan je slechts in zeldzame gevallen beweren dat het om sublimatie, overstijging en oplossing van het persoonlijke gaat. Het werk van Andre liet zich wel zo ervaren; alsof je "thuishkwam in een beter ik". Terecht op een plek. De hedendaagse kunst is eerder een teken van misplaatstheid, van ontheemd zijn. Er zijn geen plekken meer om thuis te komen of naar (terug) te verlangen.

"Sculptuur als vorm, sculptuur als structuur, sculptuur als plaats, sculptuur als situatie".

Van een situatie maak je hoe dan ook deel uit, ook als omstander. Het is een samenloop van omstandigheden, een instabiele, tijdelijke toestand die de zintuigen op scherp stelt en om een reactie vraagt.

Het 'ruimtelijk werk' ontleent zijn betekenis niet aan de manier waarop het met de (formele) kwaliteiten van de kunst-ruimte, de lege witte doos omgaat; eerder roept het een analogie op met de wereld buiten de deur. De kwaliteit van dit werk ligt in het vermogen om met elkaar strijdige percepties ruimtelijk uiteen te zetten. Het is aan de omstanders om het een met het ander te verbinden, om de situatie te duiden. Voor het moment.

colofon

De publikatie verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling
'De negen van Touche', van 16 mei tot en met 11 augustus 1996
in het Centraal Museum Utrecht.

auteurs: Marja Bosma, Jerome Symons
eindredactie: Marja Bosma
fotografie: de kunstenaars, Peter Jonker
ontwerp: Peter Jonker, Utrecht, met dank aan de kunstenaars
druk: Lecturis BV, Eindhoven

keuze kunstenaars: jury Kunststichting Touche Nederland
concept tentoonstelling: Sjarel Ex
projectcoördinatie: Marja de Jongh, Gaudia van Tilburg
publiciteit: Eveline Reeskamp, Patricia Pulles

Publikatie en tentoonstelling 'De negen van Touche'
zijn mogelijk gemaakt door de Kunststichting Touche Nederland



Kunststichting Touche Nederland wordt gesponsord door
Deloitte & Touche, Greenfield Capital Partners en
Bouwfonds Nederlandse Gemeenten

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op welke manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

All rights reserved. Nothing in this publication can be copied, stored in an automated database, or published in any manner or form, be it electronic, mechanical, by photocopying, recordings or in any other way, without prior written permission from the publisher.

copyright 1996: Centraal Museum Utrecht

ISBN 90-73285-40-2

LEVENSGEVAARLIJK
HOOGSPANNINGSKAB

C H E V A L

FEDERICO D'ORAZIO



Federico D'Orazio

- Geboren in 1968 te Bologna (Italië)
- Woont en werkt in 's-Hertogenbosch

Opleiding

- 1983-1988** - Liceo Artistico Statale, Afd. Architectuur en 5e jaar algemeen prop. examen, Bologna
- 1987-1991** - Accademia di Belle Arti, afd. schilderen, Bologna
- 1990-1991** - als winnaar van de beurs 'Project Erasmus' te gast in de Akademie voor Kunst en Vormgeving, 's-Hertogenbosch
- 1991** - te gast in het 'Michelet Atelier' in Niort (F), in het kader van het festival 'Europe d'Art d'Art'.
- 1991** - gast en medewerker in het atelier van de 'Mutoid Waste Company' in S. Arcangelo di Romagna (I) voor het 'Festival of Live Sculpture in Cyberspace'.
- 1991-1992** - Akademie voor Kunst en Vormgeving, 's-Hertogenbosch
- 1993-1994** - Post-Akademie Ateliers Arnhem

Solotentoonstellingen

- 1992** - 'Mondo Trash', Spazio Cultura Navile, Bologna (I)
- 1995** - 'Electric Baby-Chair', galerie W 139, Amsterdam
- 1996** - 'Mucca', CASCO, Utrecht
Galerie Swart, Amsterdam (november)

Selectie groepstentoonstellingen, performances, videoinstallaties

- 1992** - 'Anomaal Lijf' (I.F.U.-V.K.A.), De Melkfabriek, 's-Hertogenbosch
World Wide Video Festival, Kijkhuis, Gemeentemuseum, Den Haag
'T.V. Tumor', performance with Marshall Weber, 'The S.Francisco Festival', V2, 's-Hertogenbosch
- 1993** - 'Premio di Incisione Giorgio Morandi', Accademia di Belle Arti, Bologna (I)
'Il Rassegna D'Arte Contemporanea', Vecchio Mercato Coperto, Varzi (I)
'Biennale Internazionale di Fotografia', Museo dell' Automobile, Torino (I)
'Cybernauti-Un Mondo Rovesciato', Palazzo Re Enzo, Bologna (I)
- 1994** - 'Weird Things', Oxfam, Londen (GB)
'AA', galerie De Verdieping II, Amsterdam
'La natura Virtuale II. Telepresenze e Telecomunita', Nationaal Festival L'Unità, Modena (I)
'Festival del Minuto', Museo d'Arte Moderna Luigi Pecci, Prato (I)
'Touche-materiaalprijs 1994', Arti et Amicitiae, Amsterdam
'Heart of Darkness', Kröller-Müller Museum, Otterlo
- 1995** - '[Alter] Ego Documents', W 139, Amsterdam
'220 Volt Message', Hooghuis, Arnhem
'Fotogrammi di Pietra', Anfiteatro Comunale, Petralia Sottana, Palermo (I)
'Limited Edition Muziekcassette Philips Consumer Electronics B.V., Eindhoven
'Iceberg al Sole', Teatri di Vita, Bologna (I)
'A night at the Show', Field, Zürich (CH) in samenwerking met W 139, Amsterdam
'Double.W Industries festival, W 139, Amsterdam
- 1996** - 'Jonge kunstenaars en PTT Telecom', PTT Telecom 's-Hertogenbosch
'Disappearance', Impakt Festival, galerie Kazah, Utrecht (mei)
'Festival a/d Werf', Domplein, Utrecht (mei)
'Compagni di Scuola', galerie Hedah, Maastricht (juni)
'Everybody's Talking', Gemeentemuseum Helmond (september)

Stipendia

- 1993-1994** - Italian Ministry for Foreign Relations Artists Grant
- 1995-1996** - subsidie Noordbrabants Fonds voor Beeldende Kunstenaars, Breda
- 1995-1996** - werkbeurs Stichting Fonds voor Beeldende Kunsten, Amsterdam

Met speciale dank aan Galerie Casco, Utrecht; Provincie Utrecht;
Stichting Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, Amsterdam.





SORRY, DON'T YOU HAVE SOME COINS ?

'Beggar', video H18 [7.50 min.], in samenwerking met Frank Verheggen



'Porthole Mucca' Advies en samenwerking met Theo Botschuyver

M U C C A



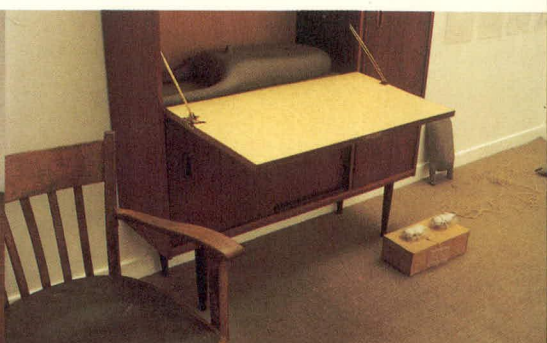




mark manders

enkele fragmenten uit bewoond voor het overzicht

1	2
3	4



5

6

9

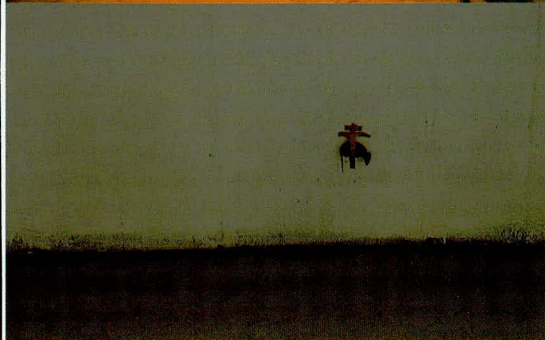
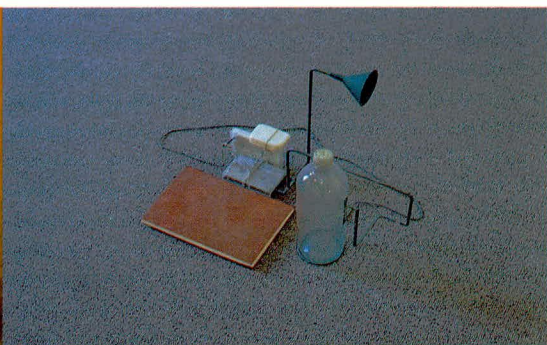
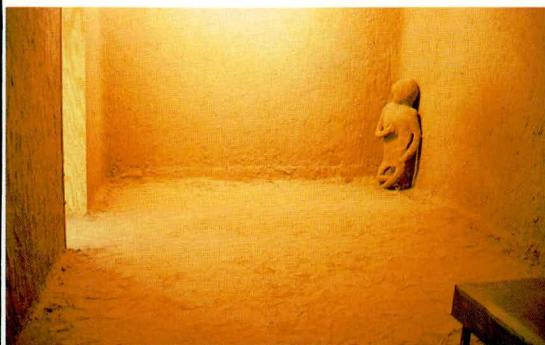
10

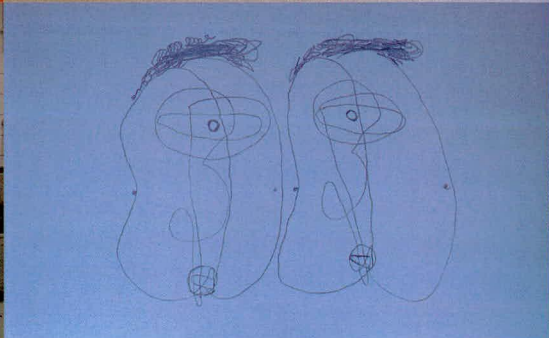
7

8

11

12





13

14

17

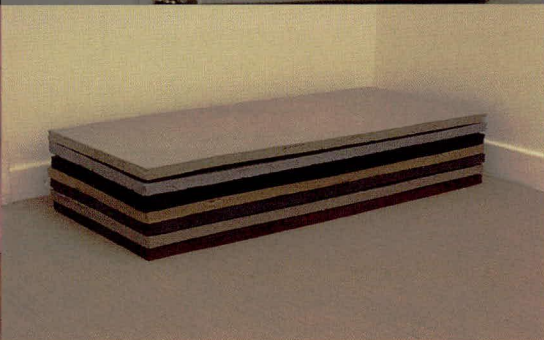
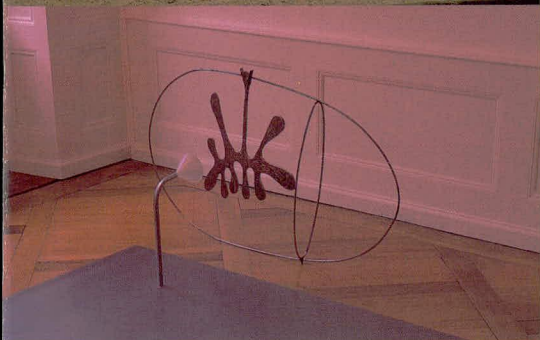
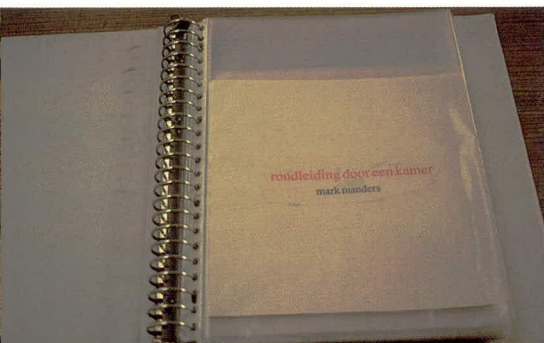
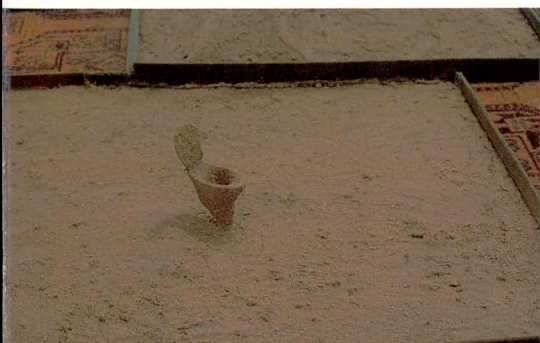
18

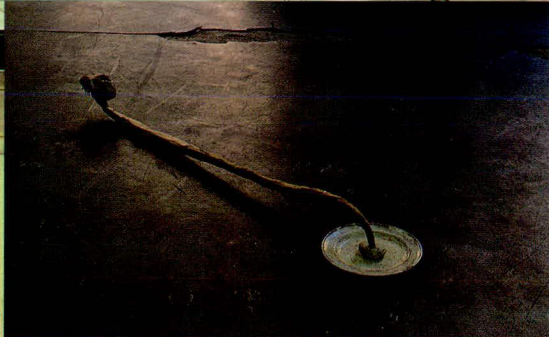
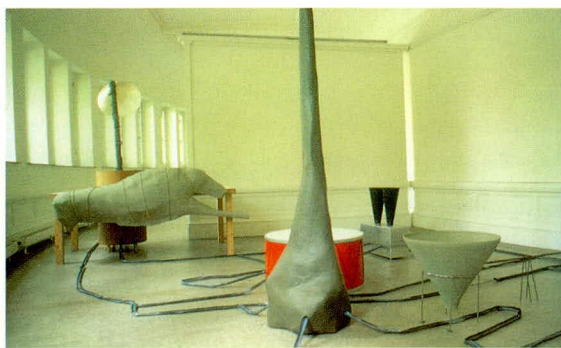
15

16

19

20





Mark Manders

Geboren in 1968 te Volkel, woont en werkt in Arnhem

Opleiding

1984-1988 Grafische School, Eindhoven

1988-1992 Hogeschool voor de Kunsten, Arnhem

Solotentoonstellingen

1990 - Zeppelin, Amsterdam

1991 - Oceaan, Arnhem

- Lokaal 01, Breda

1992 - 'Fragmenten uit het zelfportret als gebouw', Stroom HCBK, Den Haag

1994 - Zeno X Galerie, Antwerpen

- Van Abbemuseum, Eindhoven

- MuHKA, Museum voor Hedendaagse Kunst, Antwerpen

1995 - Galerie Erika + Otto Friedrich, Bern

Selectie groepstentoonstellingen

1992 - Koelkastententoonstelling, Oceaan, Arnhem

- 'Brain-Internal Affairs', Beatrixziekenhuis, Gorinchem

- 'Prix de Rome', Beeldhouwkunst, Oude Kerk, Amsterdam/

Rijksakademie, Amsterdam/ Museum Fodor, Amsterdam

- 'Prix NI 1992. 7 kunstenaars', Galerie Nouvelles Images, Den Haag

1993 - 'Een Reis naar het Einde van het Atelier', Lokaal 01, Breda

- 'Welcome Strangers', Stadhouderskade 112, Amsterdam

- 'Sonsbeek 93', Arnhem

- Biënnale van Venetië, Scuola, Venetië

1994 - 'Du concept a l'image. Art Pays-Bas XXe siècle',

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

- 'Het grote gedicht - Indrukken van de Nederlandse beeldhouwkunst na 1945', Grote Kerk, Den Haag

- 'W. v. Riesen, M. Manders, M. v/d Bosch', De Gele Rijder, Arnhem

- 'This is the show and the show is many things',

- Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

- Touche Prijs 1994, Arti et Amicitiae, Amsterdam

- 'En Suite', Vereniging voor het museum van hedendaagse kunst, Gent

1995 - 'De Heelal Hoed. Films van Nederlandse beeldende kunstenaars',

- De Vleeshal, Middelburg

- 'Entr'Acte 1. Recente aanwinsten Nederlandse kunst',

Van Abbemuseum, Eindhoven

- 'Country Code', Bravin Post Lee, New York

- 'Orientasi/Oriëntatie', National Museum of Modern Art, Jakarta

- Zeno X Galerie, Antwerpen

- 'Zeichnungen & Aquarelle', Galerie Erika + Otto Friedrich, Bern

1996 - 'Orientasi/Oriëntatie', Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden en Gate Foundation Amsterdam

- 'Making a Place', Snug Harbor Cultural Center, New York

- Telefoonstraat 20, Tilburg

- Gramercy International, New York

- ICA, Londen

Prijzen

1992 - Prix de Rome, kunst en openbaarheid

1992 - Prix Nouvelles Images

1994 - Touche Prijs, Kunststichting Touche Nederland

zeno x gallery, antwerpen / van abbemuseum, eindhoven / museum voor hedendaagse kunst antwerpen / museum voor hedendaagse kunst gent / e.k.w.c., 's-hertogenbosch / galerie friedrich, bern / privé verzameling zwitserland / privé verzameling duitsland / privé verzameling België / smug harbor cultural center, new york / privé verzameling, new york



Karin Arink

Geboren in 1967 te Delft / Woont en werkt in Rotterdam / **Opleiding:** 1986 – 1990 Akademie van Beeldende Kunsten Rotterdam /

1990 – 1992 Rijksakademie Amsterdam / **Solotentoonstellingen:** 1993 – Galerie Tanja Rumpff, Haarlem / 'Lascive', de Oranjerie, Rotterdam /

1994 – Van Abbemuseum, Eindhoven / 1995 – 'verstrengelingen', Helmonds Gemeentemuseum / 'un cache-cache vain', Galerie Riekje Swart, Amsterdam /

Selectie groepstentoonstellingen: 1990 – 'Vent du Nord VI', Institut Néerlandais, Parijs / 1992 – Galleria de'Serpenti, Rome / Reuten Galerie, Amsterdam /

'Prix de Rome 1992', Fodor Museum, Amsterdam / 1993 – 'Nove giovani scultori d'Amsterdam', San Giovanni Valdarno / 1994 – 'Ik en de ander',

Beurs van Berlage, Amsterdam / 'L'école d'école', Institut Néerlandais, Parijs / 1995 – 'Infections', Park Wolfslaar, Breda / 'uit de klere(n)', St. Truide

en Rekem, België / 'De betekenis van het tekenen', Rijksakademie Amsterdam / **Prijzen:** 1992 – eerste prijs Prix de Rome Beeldhouwen /

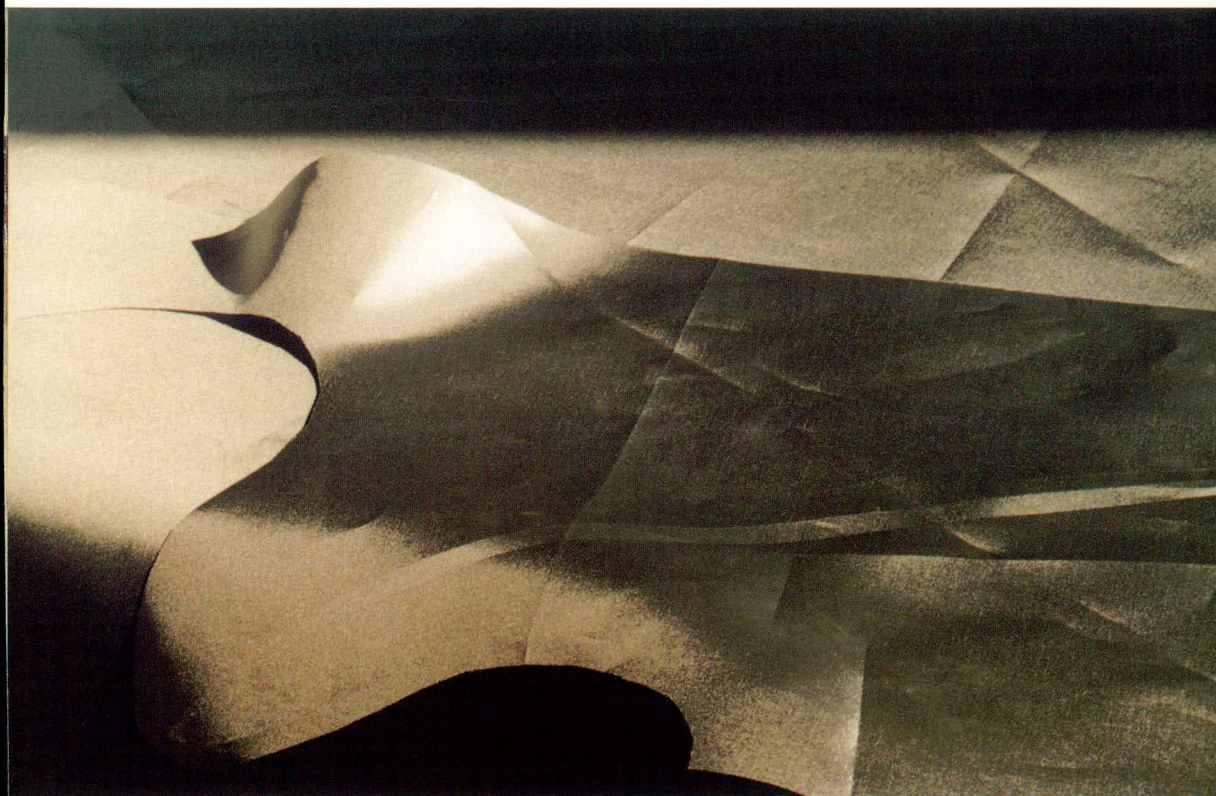
1993 – materiaalprijs Kunststichting Touche Nederland / **Samenwerkingen/projecten:** 1995 – 'alles is in orde', met Annemarie Nibbering in Galerie Tanja Rumpff

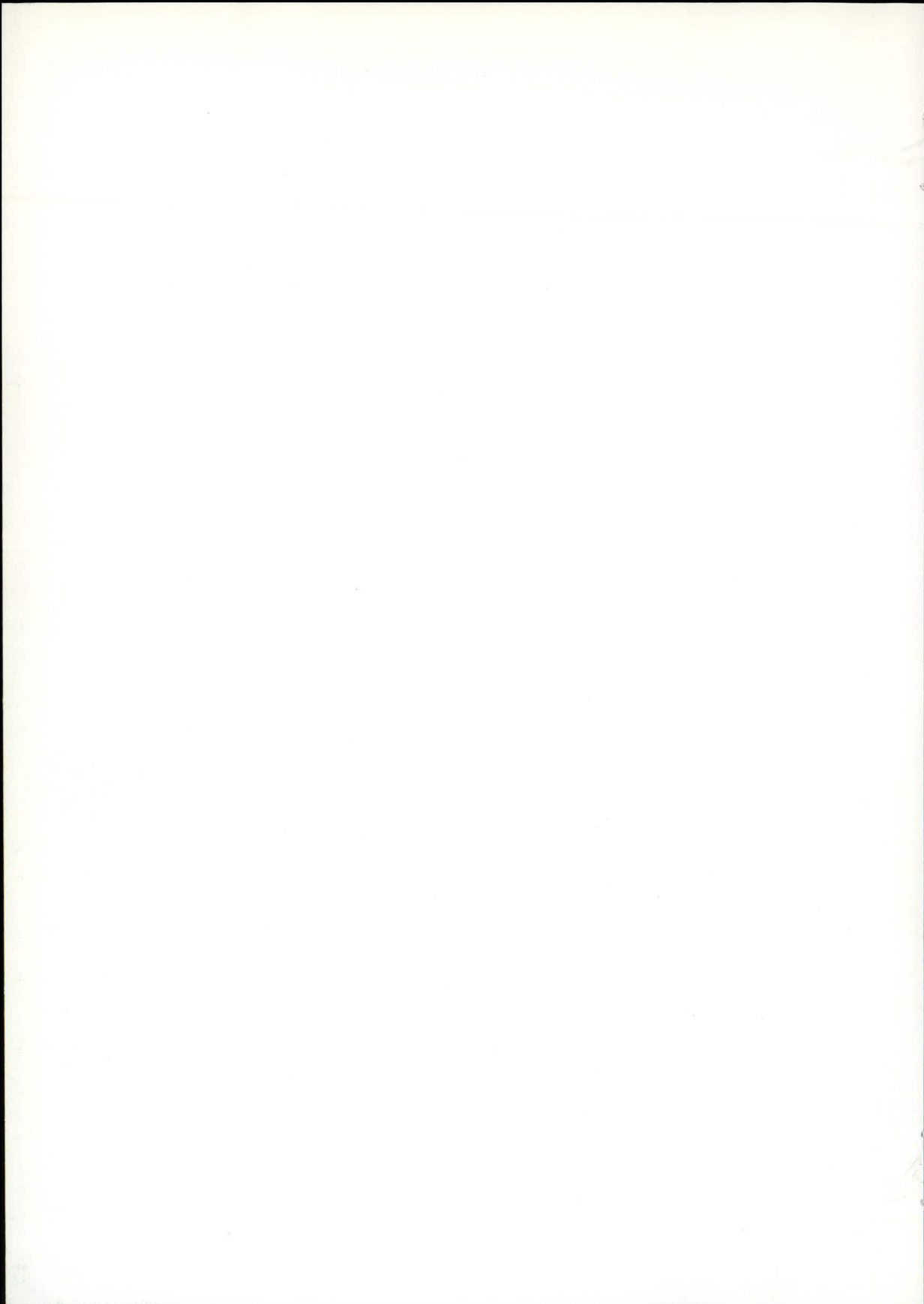
Het samenstellen van de tentoonstelling WITHINSIGHTS in Villa Alkmaer, Westersingel Rotterdam / 'Binnenruimten' met Stichting B.a.d. in de Illusie, Rotterdam

1996 – Lid van NESTWORK, kunstenaarsgroep te Rotterdam / **Opdrachten:** 1996 – opdracht van het Prins Bernhard Fonds, voor het gebouw van Stichting

Langeveld in Noordwijkerhout / **Stipendia:** 1992–1993 startstipendium, Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst / 1993 – 1994 werkbeurs,

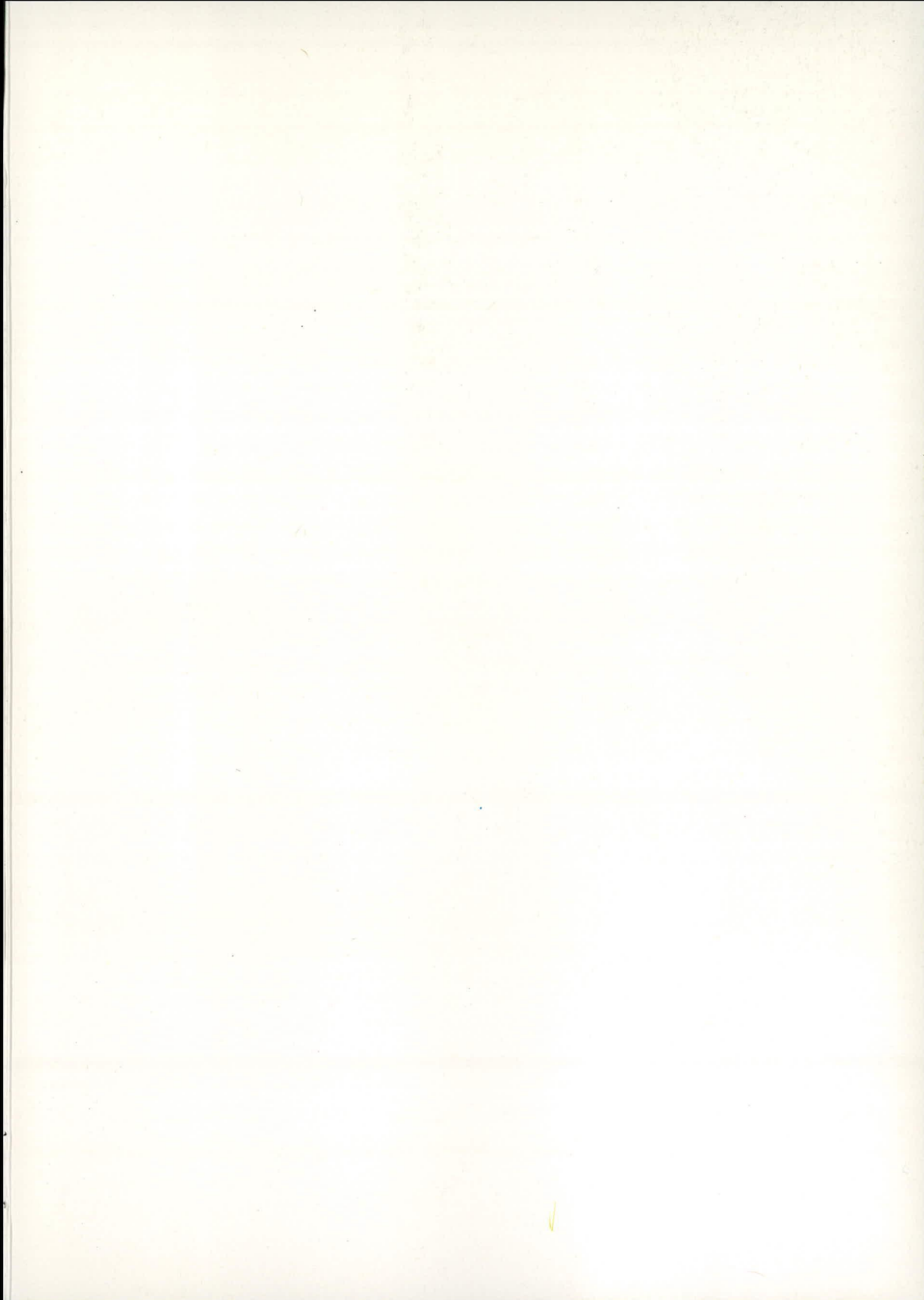
Fonds van Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst / 1994 – 1996 basisstipendium, Fonds van Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst.













Sylvie Zijlmans
Biecht



Opleiding

1982-'87 Akademie voor Beeldende Vorming, Tilburg

1987-'89 Rijksakademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam

Solotentoonstellingen

1990 Galerie Tanya Rumpff, Haarlem

1992 'Onopgemerkte intimiteiten',
Galerie Tanya Rumpff, Haarlem

1993 'Bijdragen aan het Verenigd Europa' (met H. Jongenelis)
Hortus Botanicus, Utrecht

'Bijdragen aan het Verenigd Europa' (met H. Jongenelis)
Centraal Museum, Utrecht

'Bijdragen aan het Verenigd Europa' (met H. Jongenelis)
Kunstraai Amsterdam

1994 'Die uitgast moet ook ingasten'
Galerie Tanya Rumpff, Haarlem

1995 'Crackfree', Noordbrabants Museum, s'-Hertogenbosch

1996 'Wasware', Galerie Loerakker (met H. Jongenelis)

Opdrachten

1994 Gerechtsgebouw Roermond (met H. Jongenelis)

1995 Kunsttoepassing Rokkeveen schoowoningenproject,
Zoetermeer

1996 Kunst bij nieuwe P.I. Alphen Aan de Rijn
(met H. Jongenelis)

Beeld Nieuw Slooten (met H. Jongenelis)

Beeld Meidoornplein, Breda (met H. Jongenelis)

Prijzen

1988 F.C. Uriot prijs.

1994 Jeane Oosting prijs.

1995 Toucheprijs 1995

selectie Groepstentoonstellingen

1988 'Koninklijke subsidie', Koninklijk Paleis, Amsterdam

1989 '15 jonge kunstenaars', Nouvelles Images, Den Haag

1990 Galerie Lascaux, Amsterdam

1991 'Van lichaam en geest', W 139, Amsterdam

1992 'Met verve', Gemeentelijk Museum Jan Cunen, Oss

'Fodor Longa Res Brevis', Museum Fodor, Amsterdam

1993 'Dots, neo-pointilisme in de beeldhouwkunst',

De Verschijning, Tilburg

'Peiling '93', Centraal Museum, Utrecht (met H. Jongenelis)

1994 'Ruimte voor beelden', Remonstrantse kerk, Waddinxveen
(met H. Jongenelis)

'Verwaar', De Garage, Hoorn (met H. Jongenelis)

'Tekeningen', Museum Beeckesteijn, Velsen

1995 'Decembergroep', De Illusie, Rotterdam (met H. Jongenelis)

'Tekenen', Kunstuitleen Tilburg, Tilburg

'Andersom past ook niet', Begane Grond, Utrecht

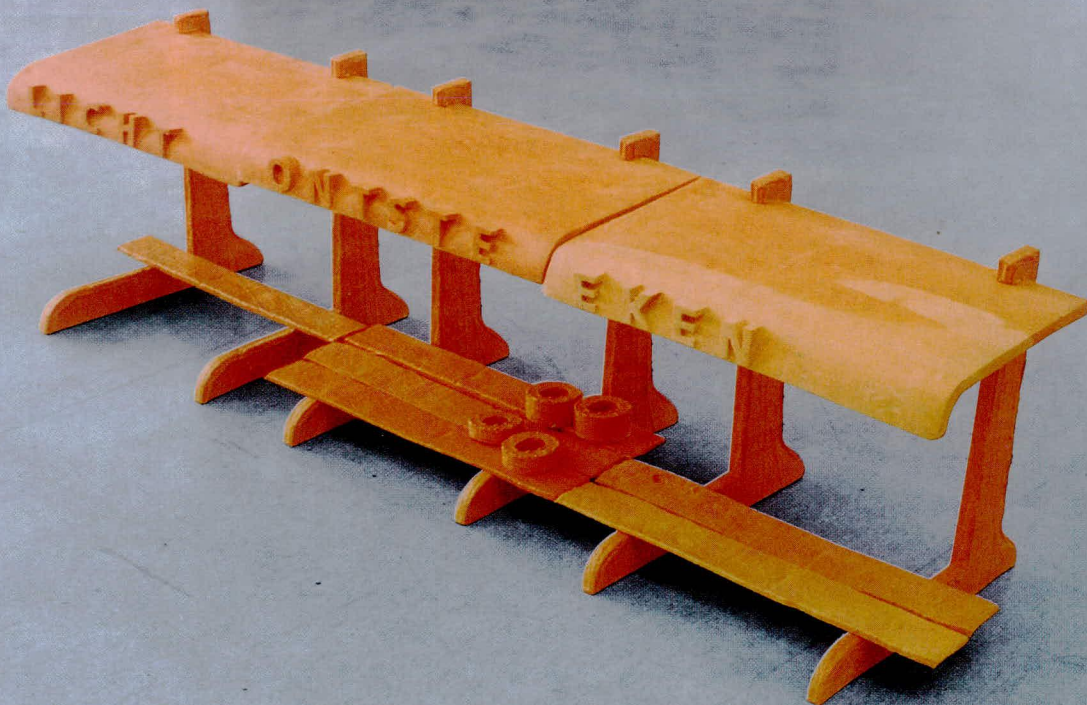
'Beeld in zicht', Museum voor Moderne Kunst, Arnhem

'Werken op papier uit de collectie van de AMRO Bank',

Stedelijk Museum, Amsterdam

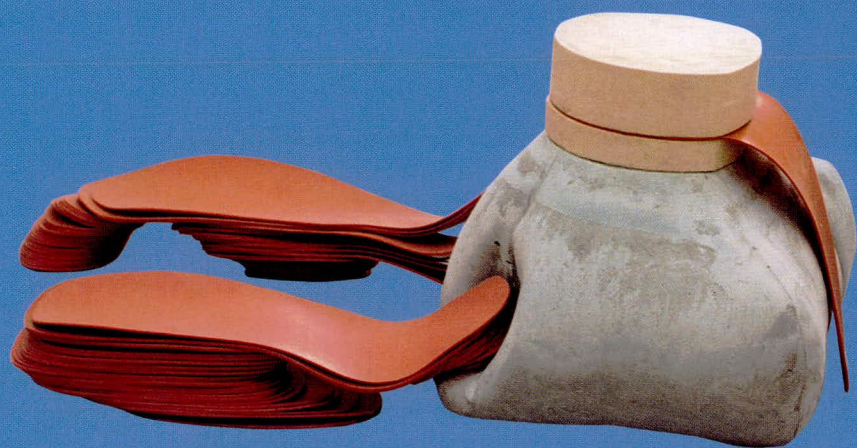
'De betekenis van het tekenen', Rijksakademie, Amsterdam

'Touche prijs 1995', Arti et Amicitiae, Amsterdam

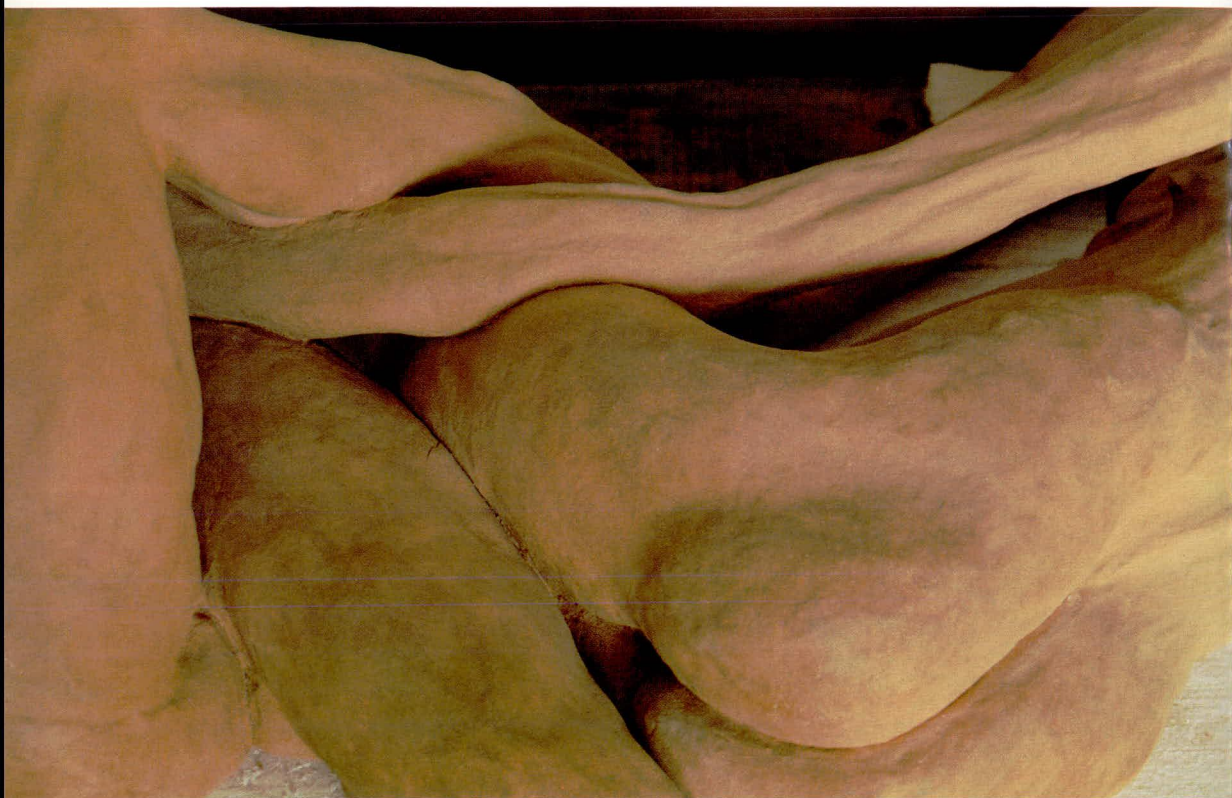


Framed by the mob, (afbeelding rechts) 1994, rubber, hout, beton, aluminium. Collectie Gemeentemuseum Arnhem.
De Biecht, 1995, beton, rubber. **Ontsteking**, (afbeelding boven) 1995, giethars. **Cineac**, 1994, hout, giethars. Collectie Centraal Museum, Utrecht. **Podium voor jonge kunst**, 1994, giethars. Collectie Gemeentemuseum, Arnhem.



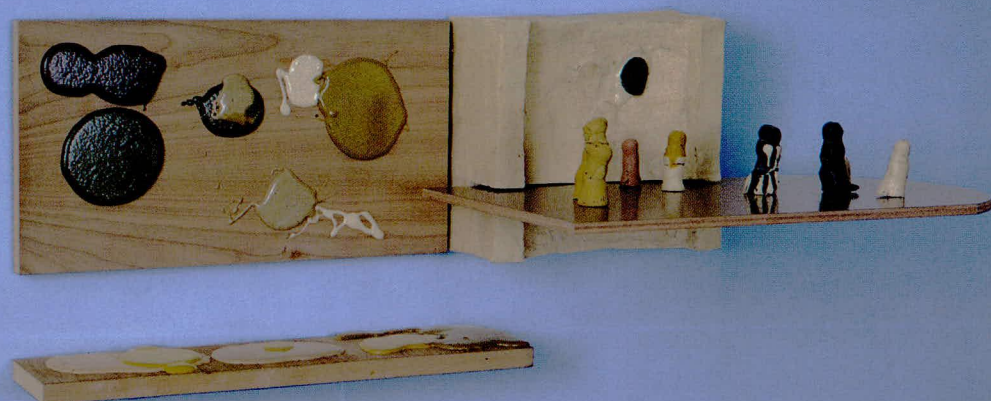




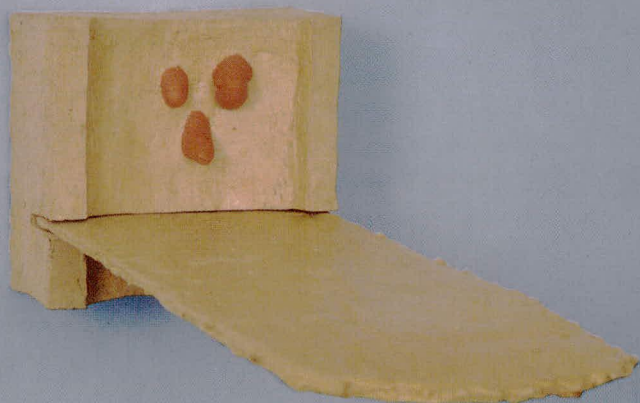




De Biecht

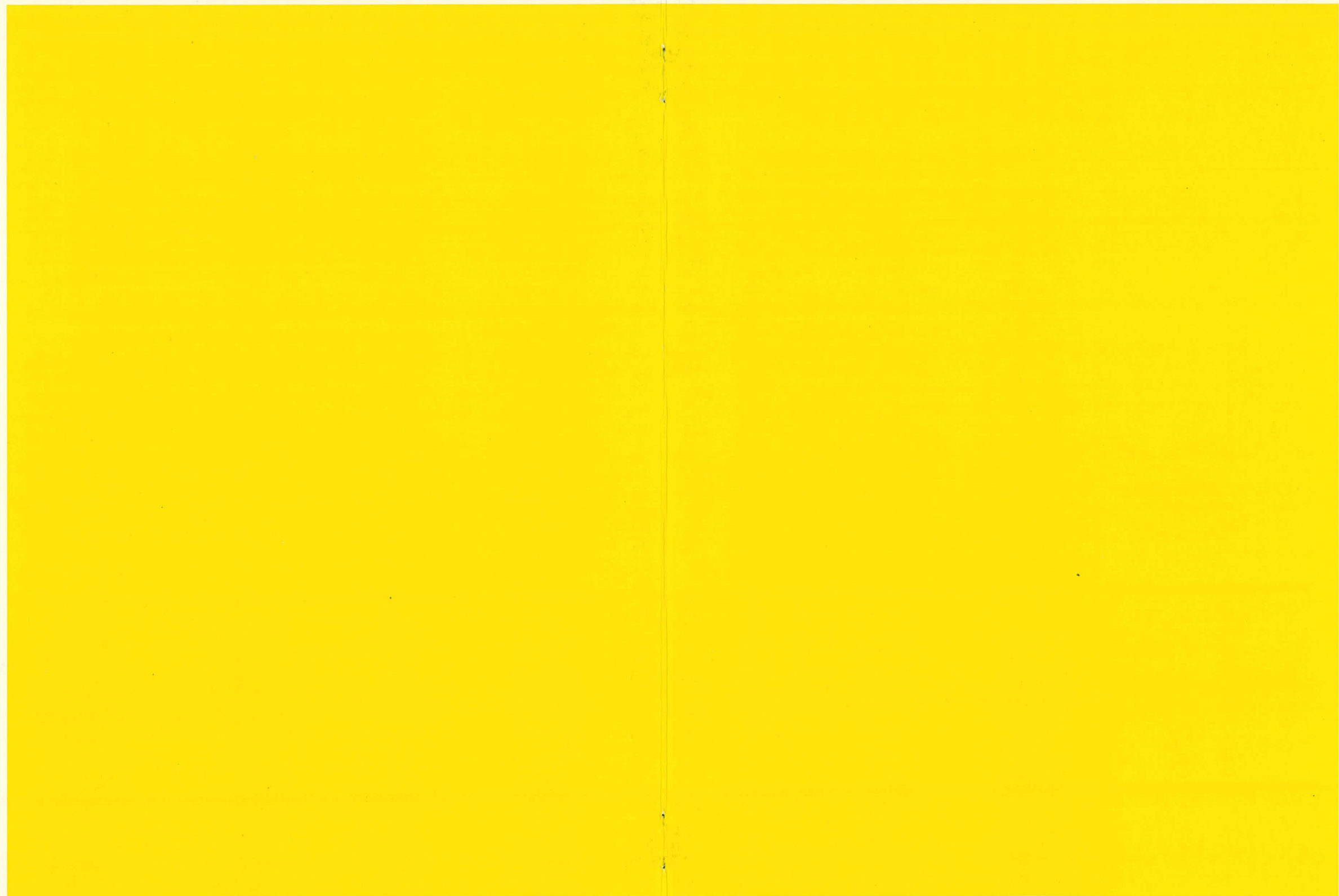


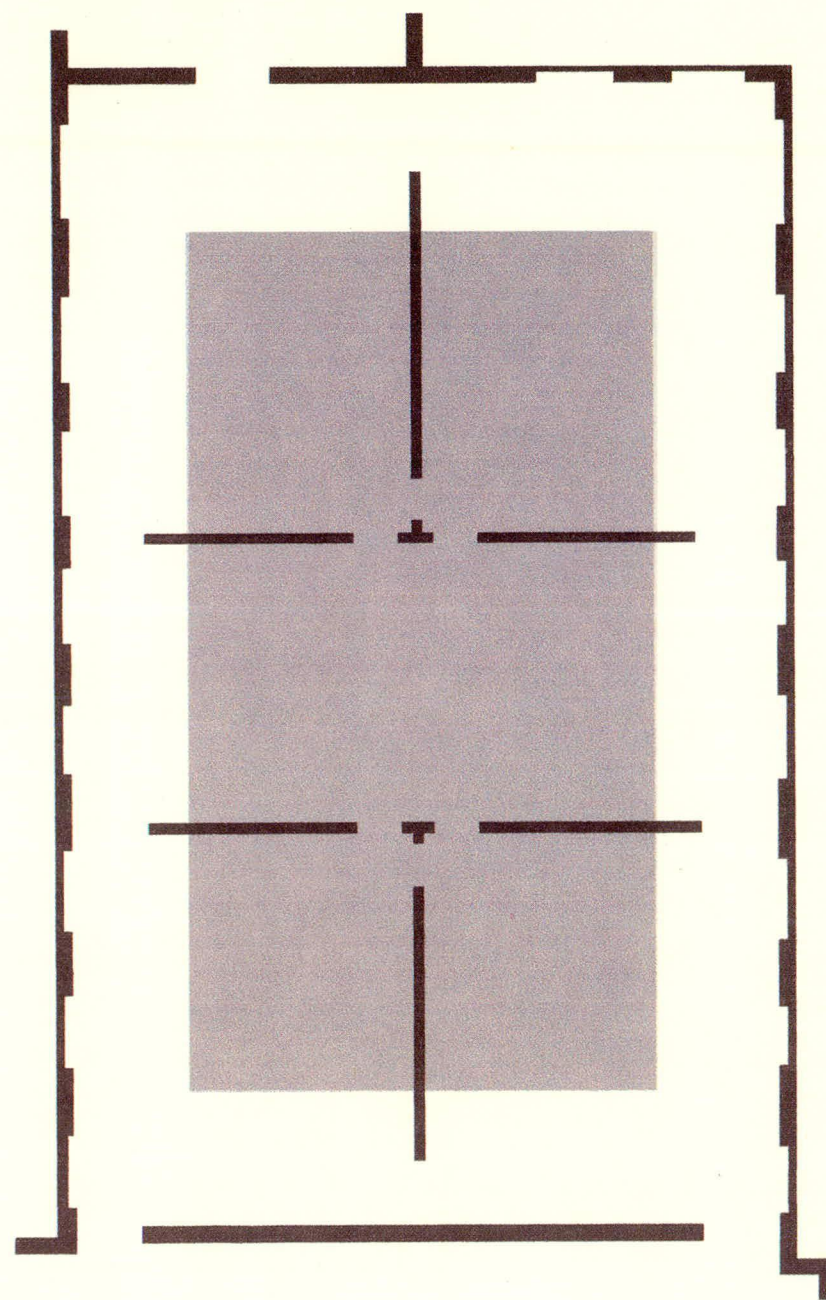
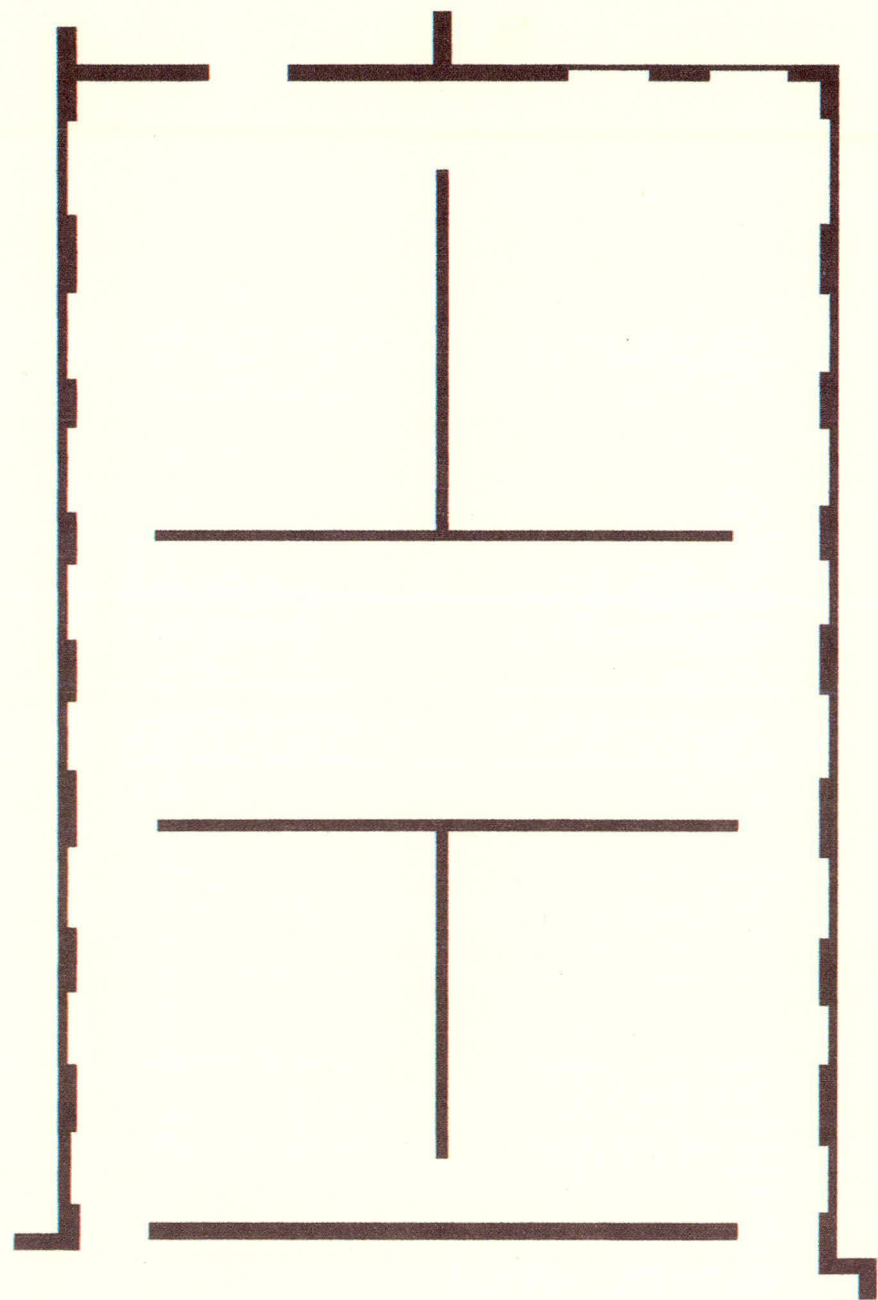
Cineac



Podium voor jonge kunst







Krijn de Koning

Geboren in 1963 te Amsterdam

Woont en werkt in Amsterdam

Selectie recente tentoonstellingen

1994 'De Ateliers', Palais des Beaux-Arts, Brussel

'L'oeuvre a-t-elle lieu?', Witte de de With, Rotterdam

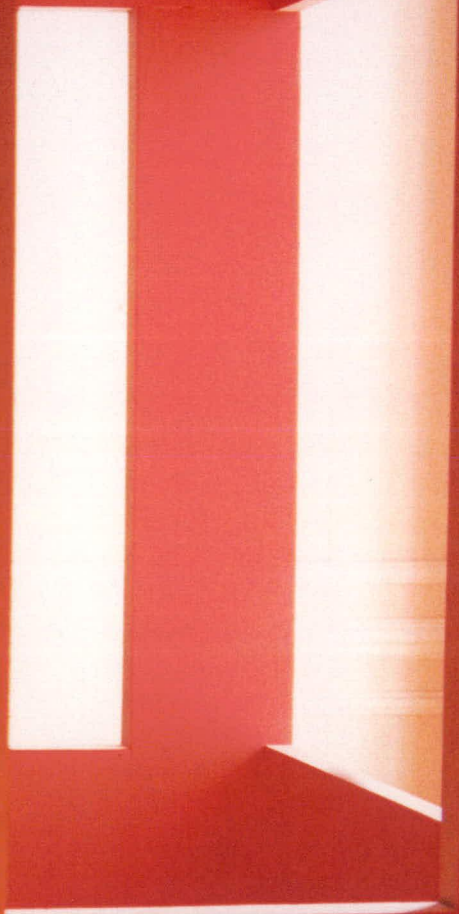
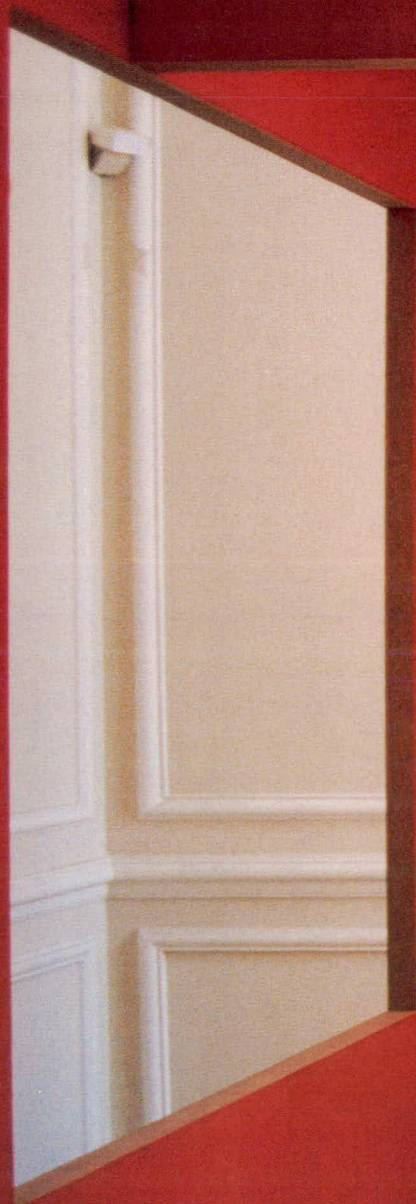
1995 'Etablissements d'en Face', Brussel

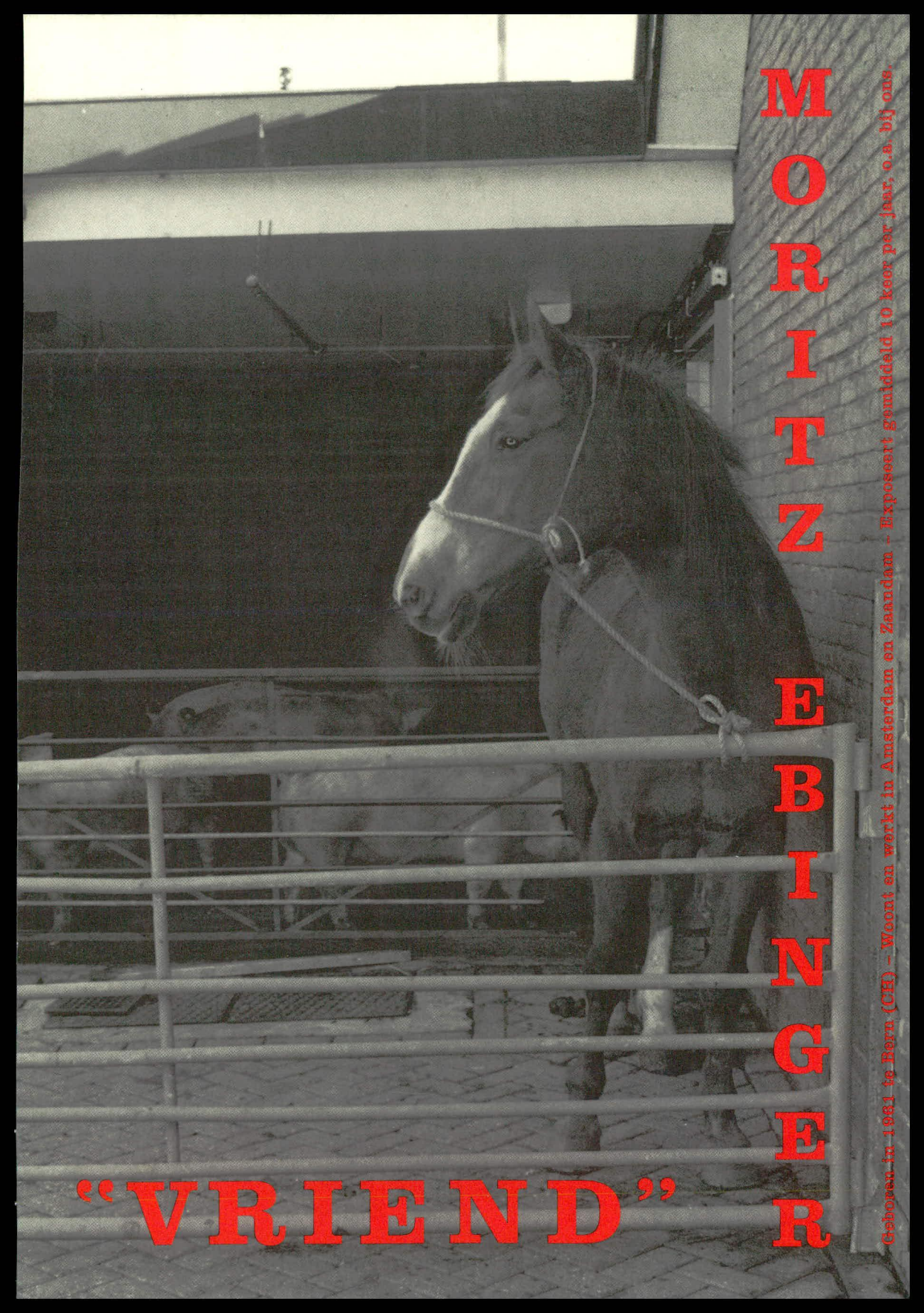
Begane Grond, Utrecht

Galerie Le Sous-Sol, Parijs

Beeld Centraal Museum Utrecht

eerste verdieping, zijvleugel Centraal Museum Utrecht



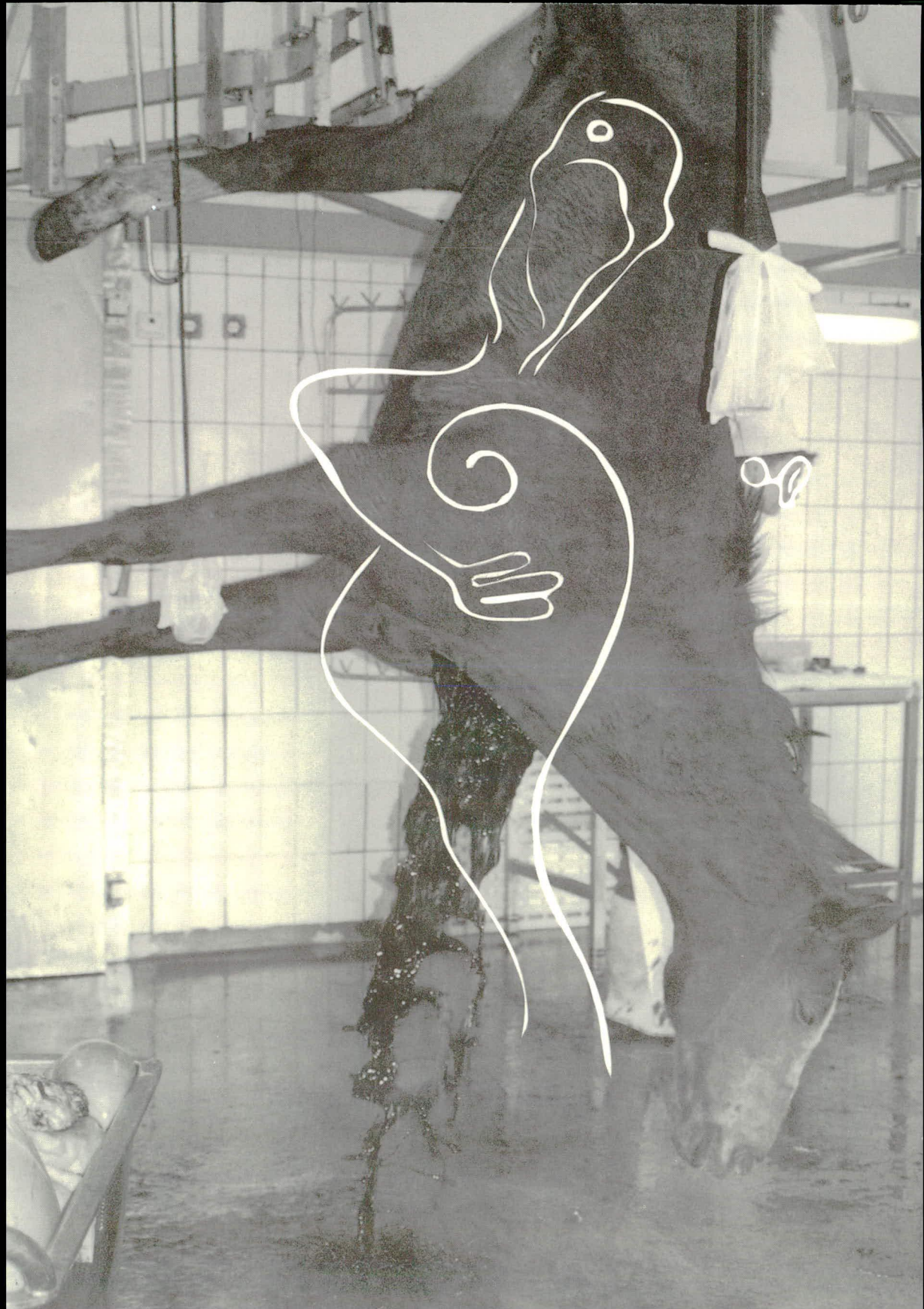


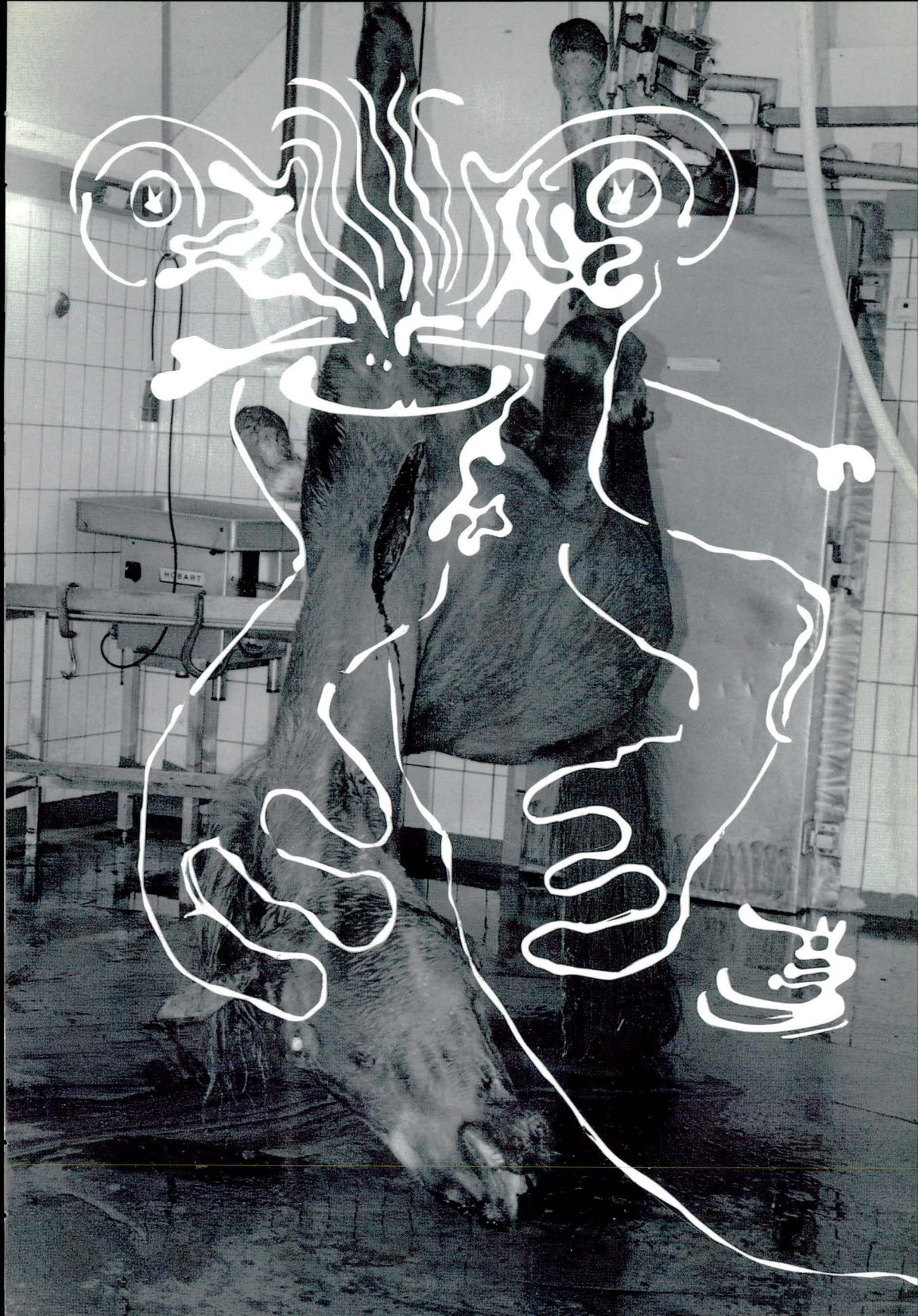
"VRIEND"

**M
O
R
I
T
Z

E
B
I
N
G
E
R**

Geboren in 1981 40 Bern (CH) - Woont en werkt in Amsterdam en Zaandam - Exposeert gemiddeld 10 keer per jaar, o.a. bij ons.

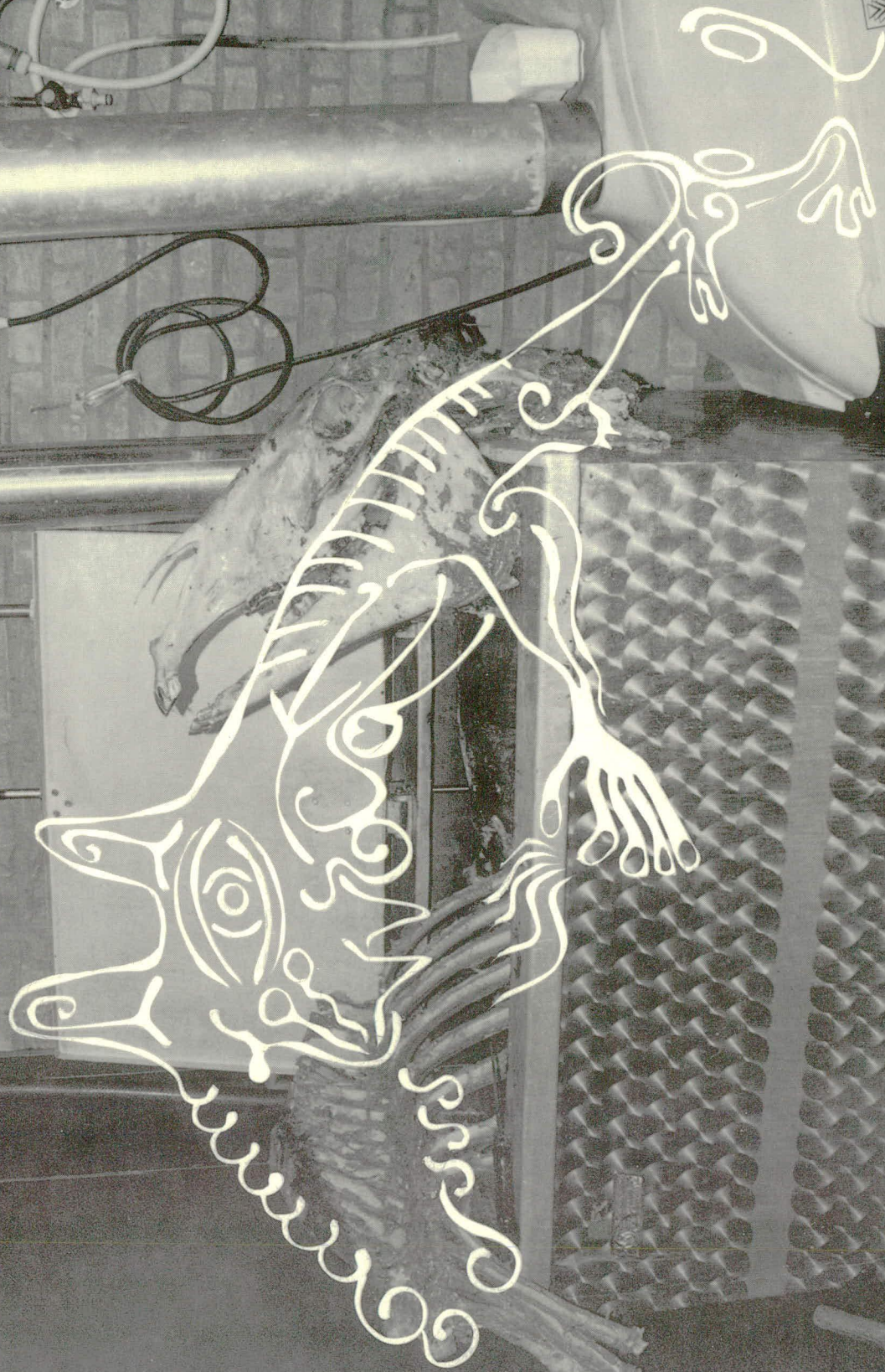


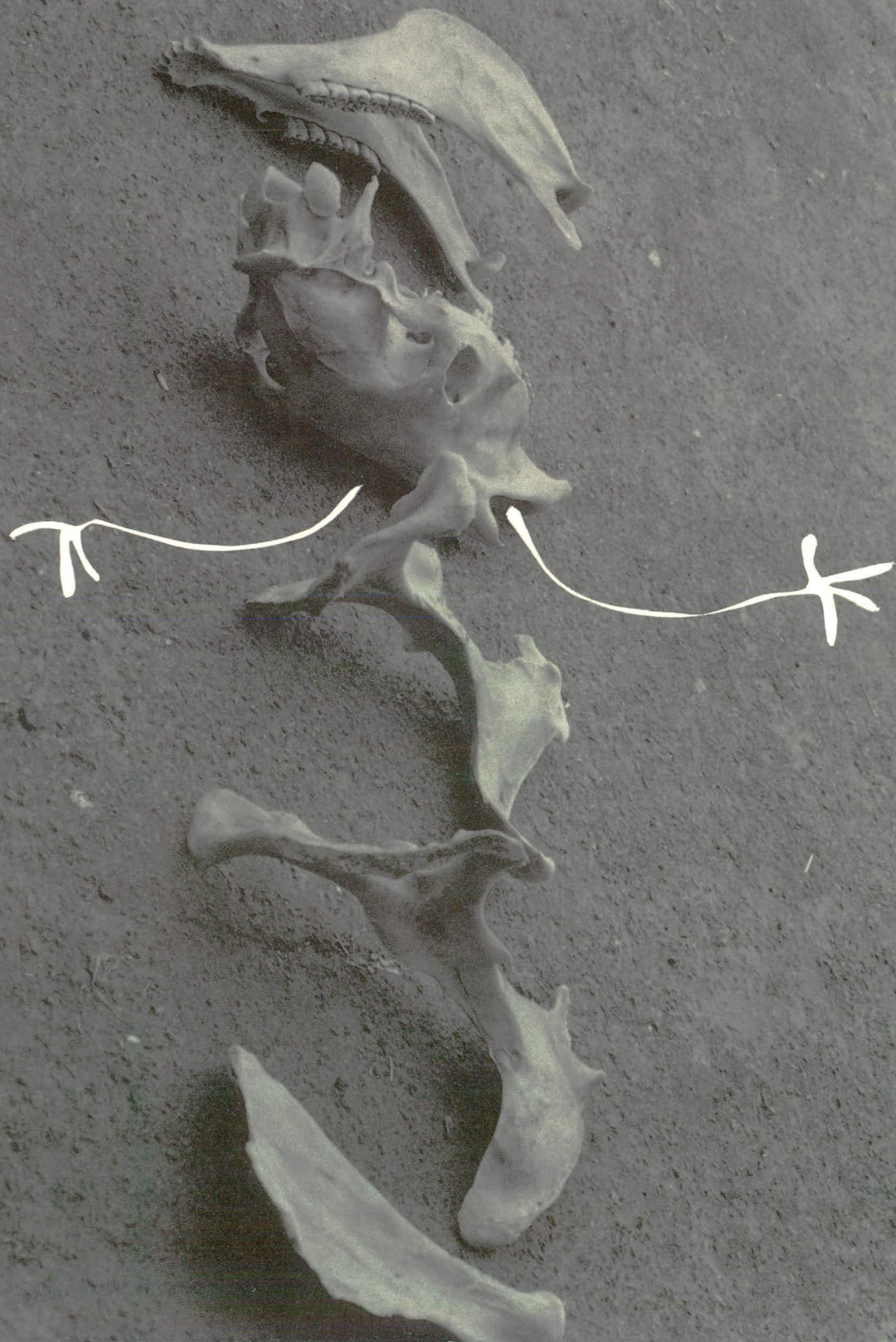




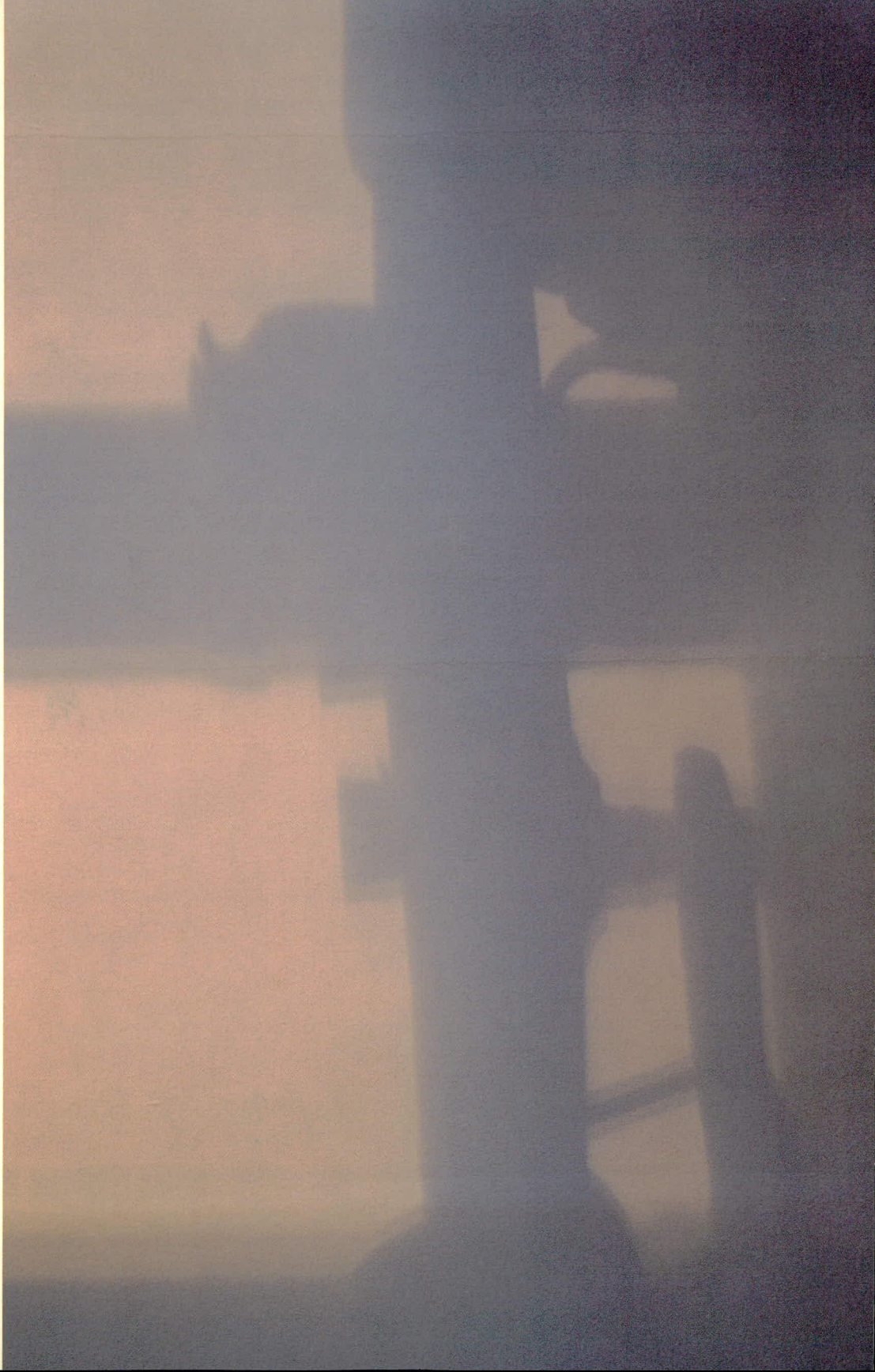








M A R I E K E V A N D I E M E N



Marieke van Diemen

Geboren in 1959 te Hilversum

Woont en werkt in Amsterdam

Solotentoonstellingen

- 1988 'Serie Soli', Rietveld Paviljoen, Amsterdam
Galerie Stelling, Leiden
1990 'Accommodaties', Hooghuis, Arnhem
1994 Galerie Nouvelles Images, Den Haag

Prijzen

- 1986 Centraal Beheer Prijs
1989 F.C. Uriôt Prijs, Rijksakademie, Amsterdam
1991 Aanmoedigingsprijs, Amsterdams
Fonds voor de Kunsten
1995 Touche '95 Materiaalprijs

Opleiding

- 1980 - '86 Academie St. Joost Breda
1988 - '91 Rijksakademie Amsterdam

Groepstentoonstellingen

- 1986 'Start '86' Centraal Beheer, Apeldoorn
1989 'Lowlands to London', Goldsmith's Gallery, Londen
1990 'Voorrede', aula Rijksakademie, Amsterdam
'Sub Rosa', Arti et Amicitiae, Amsterdam
1991 'Double Distance', Museum het Kruithuis, 's-Hertogenbosch
1992 'Prothese(n)', de Bank, Enschede
'Roll', Clove-Building, Londen
1994 'Hypoliet I', Hooghuis, Arnhem
1995 'Touche '95', Arti et Amicitiae, Amsterdam
'Hypoliet II', Proton ICA, Amsterdam
1996 'Incestuous', Thread-Waxing Space, New York

Deze tentoonstelling kwam mede tot stand dankzij de steun van Forbo-Krommenie B.V





'Au monde des affaires', '94
(étude des habitudes III)

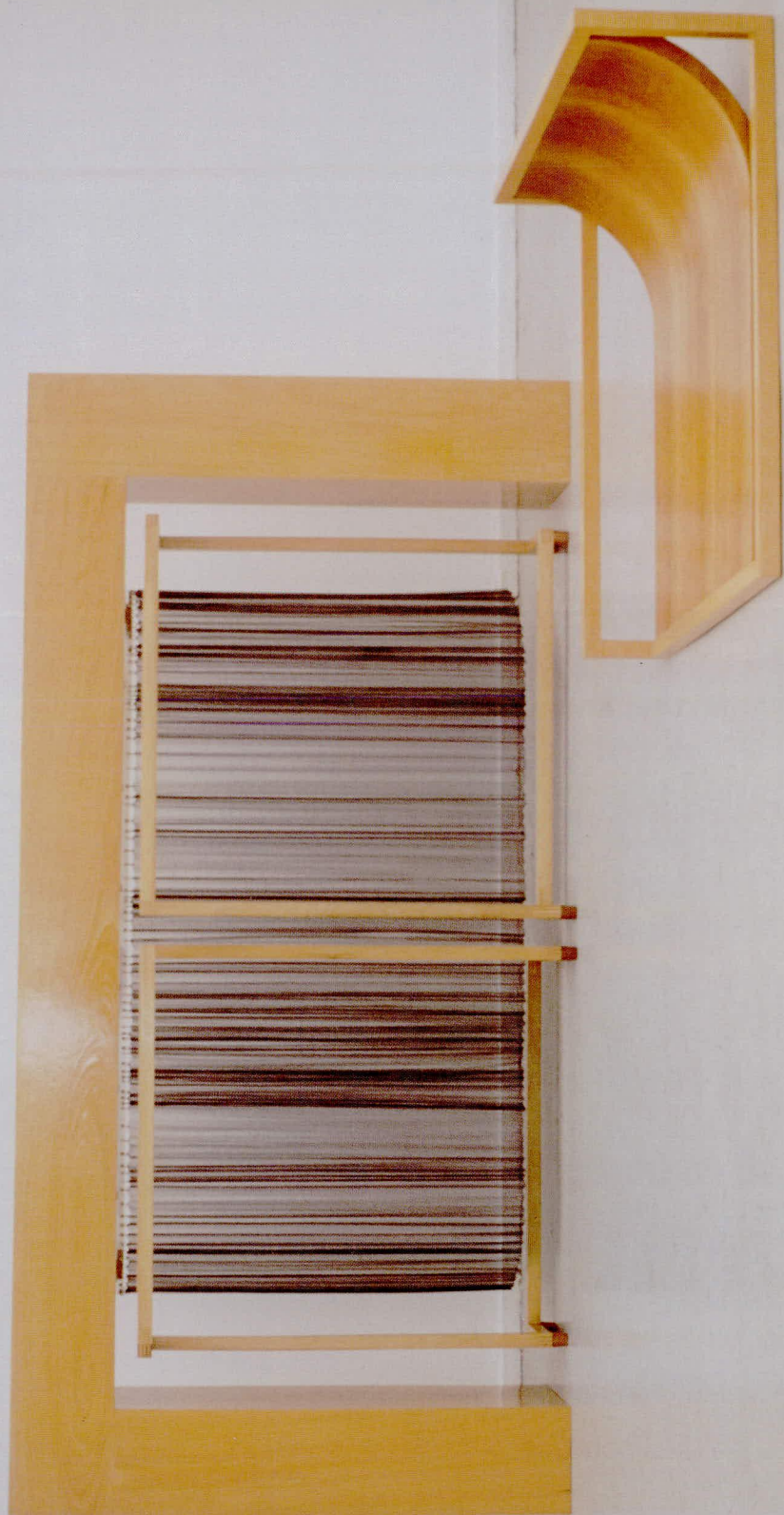


Tableau II, '93
(étude des habitudes I)

Lit d'Ange, '93
(étude des habitudes I)



Lit de Rite, '93 – '95
(étude des habitudes I)

Lit de Table, '93
(étude des habitudes I)

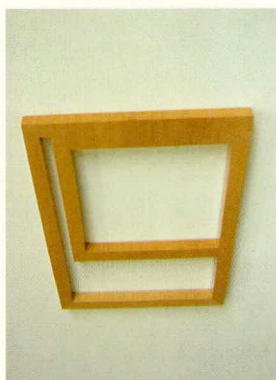


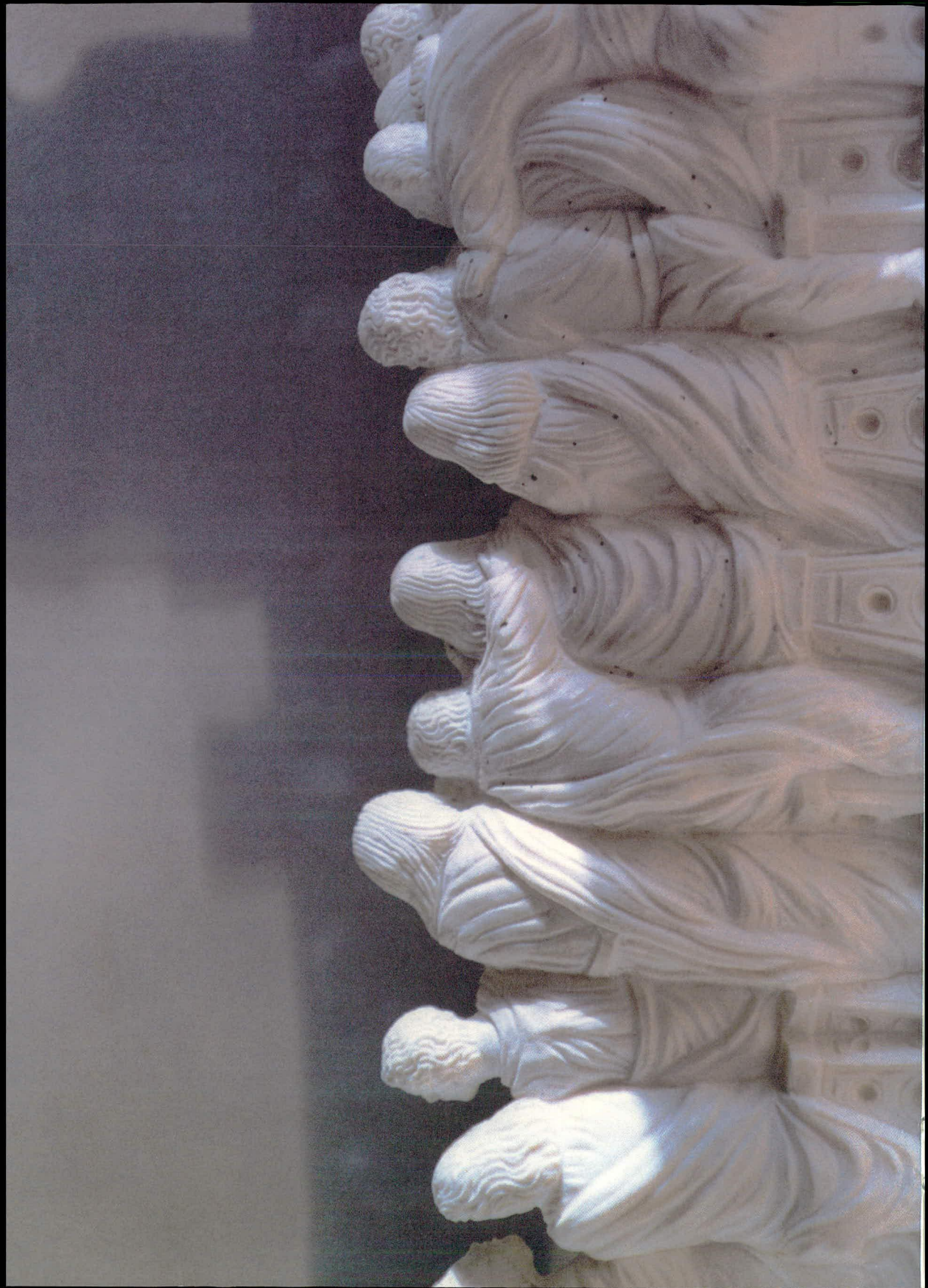
Z.T. '95

(étude des habitudes III)

Tableau I, '93

(étude des habitudes I)



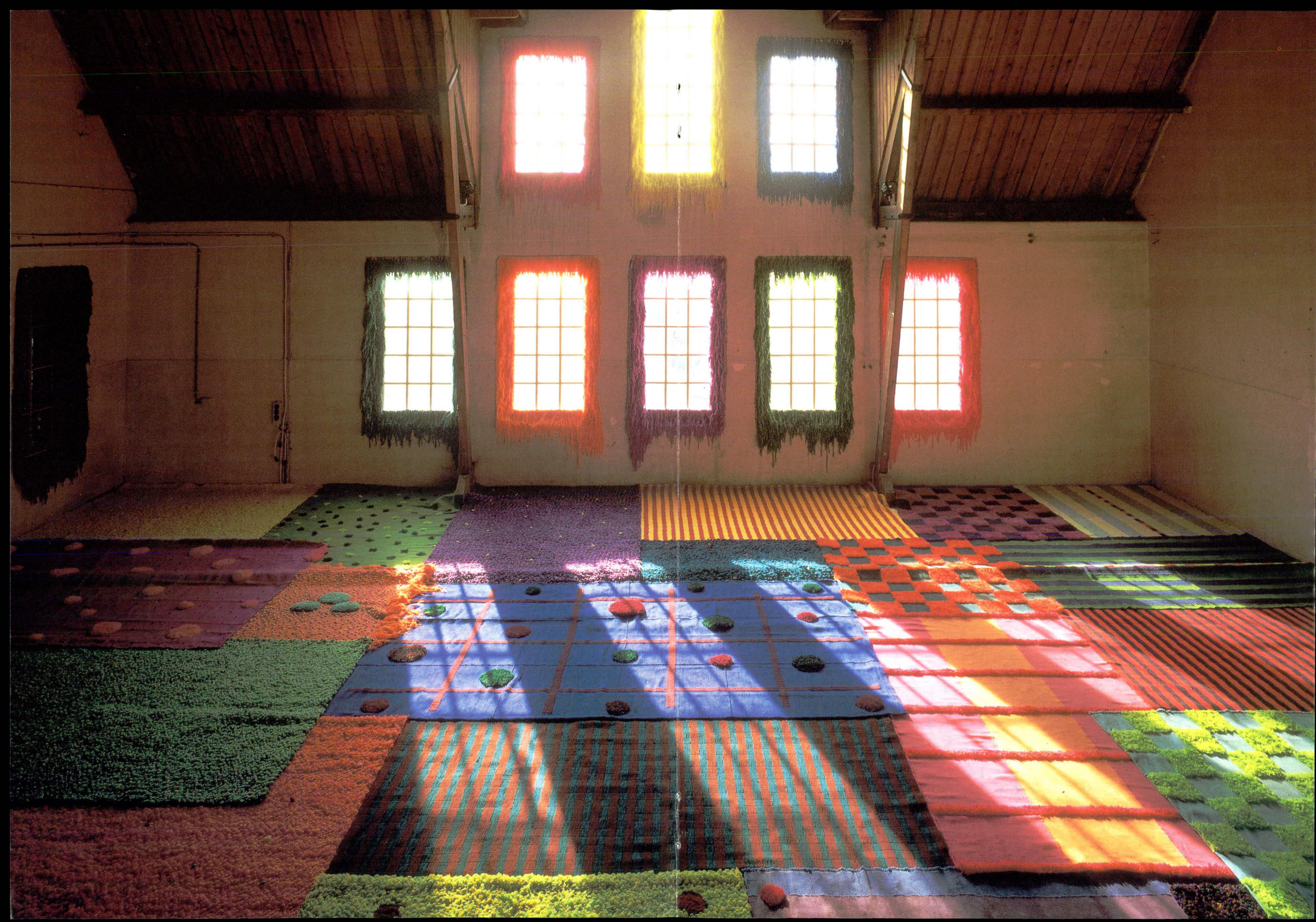


MORE THAN MANY

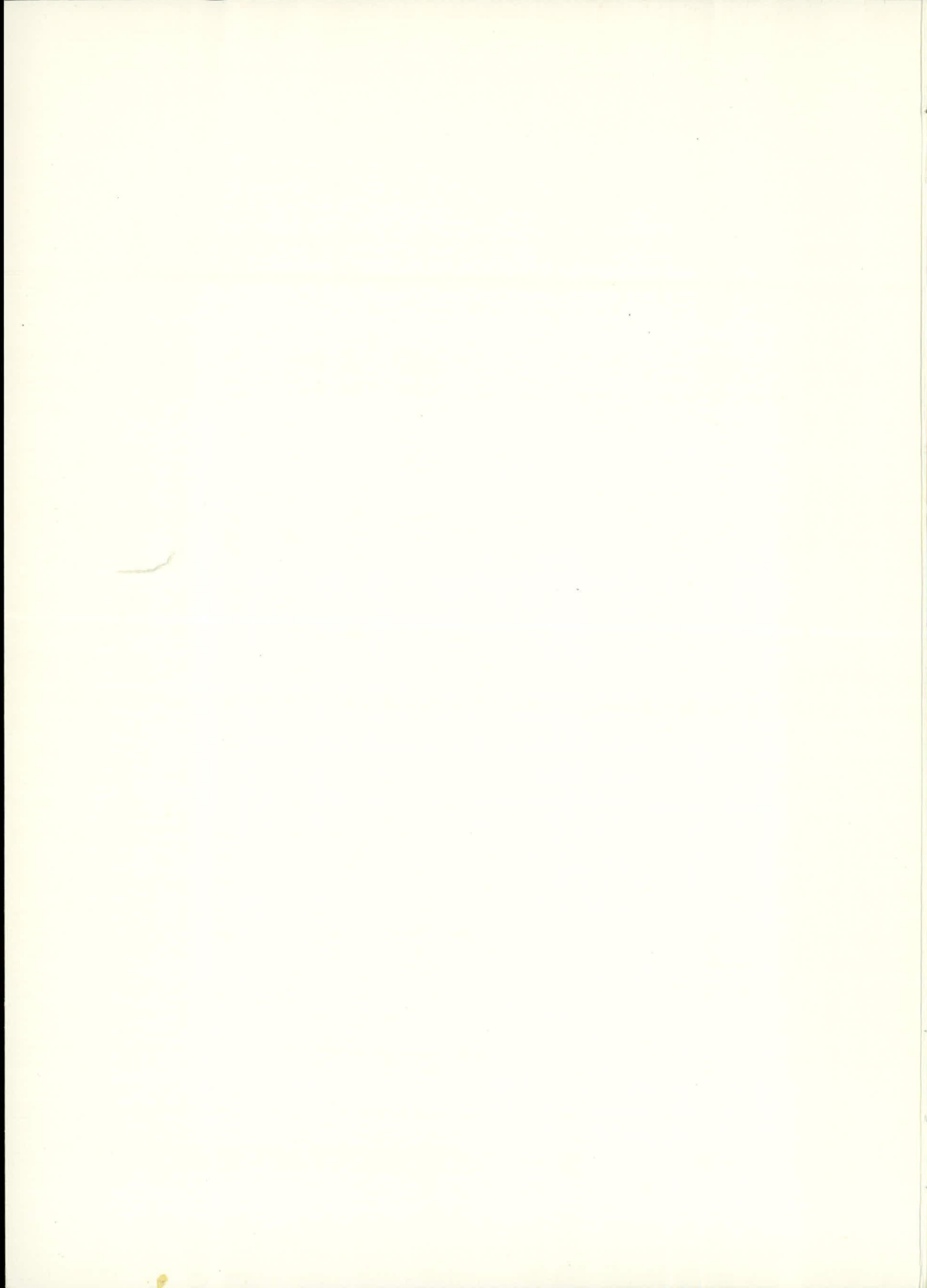
FRANSJE KILLAARS







COLOURS



Beste Marijke, ik heb nog eens de keuzes bekeken en bedacht me toen dat ik de schenkan van Adam van Vianen toch nog mooier vind dan zijn tazza's, dus die favoriet wissel ik om. Ik fax je hierbij een opname van die kan, zie ook pagina 234 van de Utrechtse Parade catalogus. Ik ging er eerst aan voorbij omdat het een 'langdurig bruikleen' is aan ons museum. Maar collectie is collectie, hoe het verder ook zit met het verschil tussen bezit en eigendom, het zou onzin zijn om dit stuk te passeren. Een vierde kunstenaar die prachtig past bij deze figuren is Erich Wichman, een tijdgenoot van Van Doesburg en een van de eerste abstracten in Nederland. Een grappige parallel is dat zowel Adam van Vianen en Roelant Savery (rond 1619) als Van Doesburg en Wichman (rond 1916) goed bevriend waren.

Wat me zo fascineert in deze werken van Van Vianen, Savery en Van Doesburg? De energie, de fantasie, het plezier en misschien ook de wellust die er uit spreekt. Van Vianens schenkan uit 1619 staat in de literatuur nogal droog omschreven als een 'Schenkan met deksel met voorstellingen uit de Romeinse geschiedenis'. Kijk eens naar dat ding! Een paar keurige plaatjes van de Romeinse geschiedenis in de buik ervan zijn gevat in een kluwen van elkaar verzwelgende beesten en mensen. Je kijkt naar een absurd tafereel waarin voorstelling en ornament vermengd zijn geraakt. De vorm en de functie van de kan is nog duidelijk te zien, tegelijkertijd raak je al kijkend verzeild in iets heel anders. Je stelt je er gaandeweg iets bij voor, is het een vogelbekbeest dat wijn braakt, een gestolde fantasie uit een delirium, of keek Van Vianen toen al wel eens door een microscoop? Als iets wat je ziet er op soepele wijze in slaagt de werkelijkheid te raken en de fantasie te stimuleren, als het met je op de loop gaat, dan is er een groot kunstenaar aan de gang. Bij het bekijken van de 'Appelschimmel' van Savery bekruipt me ook het gevoel, dat

je niet uitsluitend kijkt naar wat je ziet, dat het ook over iets heel anders gaat, dat het onderbewuste wordt gestimuleerd. In een woud dat krioelt van het leven, staat een stralende, witte knol. Die kijkt je met grote ogen aan, zodat terugkijken onvermijdelijk is en terwijl je de gevlekte huid aftast, denk je ineens, wat heeft ze een prachtig haar! En wat doet die aap vies! Dat is knap, vind ik, zo'n mooi schilderij, en ineens snap je een geheim, je pikt het zelfs nog op na 375 jaar. Van Doesburgs 'Meisje met ranonkels' van 1914 lijkt heel andere koek, maar dat is het toch ook niet. Van Doesburg was ook op zoek naar het abstracte, het systematische, of in elk geval, hij wilde weg van het plaatje. In het doek zie je een met potloodlijn uitgezet geometrisch patroon, een soort van lijnen vergelijkbaar met die op een basketbalveld. Daarin speelt zich van alles af, je ziet die ogen, twee blosjes, een boeket en een strook oranje haar, de

sensueel geschilderde roze huid en, met een beetje goeie wil, midden op het doek zelfs de gespreide benen en een kruis. Het schilderij is een gehusselde verzameling meer en minder vluchtige indrukken van een meisje met ranonkels. Een kunsthistoricus heeft ontdekt dat Van Doesburg in 1914 smoorverliefd was op de oranjeharige Agnita Feis. Maar ook als je dat niet weet, merk je dat aan dit schilderij. Ik vind dat goed, als een kunstwerk er in slaagt

een idee en energie op je over te brengen. Met hartelijke groet,

Sjand

- En zie het werk van Erich Wichman (Parade catalogus pag. 155 en 156), zo abstract als Van Vianen, gevoelig voor de geestverschijning als Savery en spotlustig als Van Doesburg. Een van de meest onterecht onbekende kunstenaars van deze eeuw.

Marijke van Warmerdam
geboren in 1959 te Nieuwer Amstel
woont en werkt in Amsterdam

Many thanks to:

John Di Battista and Jo Bracco of Dahill-Mayflower, Brooklyn, NY, Edward Greenwald of Cliffside Body Corporation, Fairview, NJ
and Michael J. Whalen of Whalen's Moving and Storage Company, inc., Mt, Kisco, NY.

Special thanks to Hendrika ter Elst.

CHASING