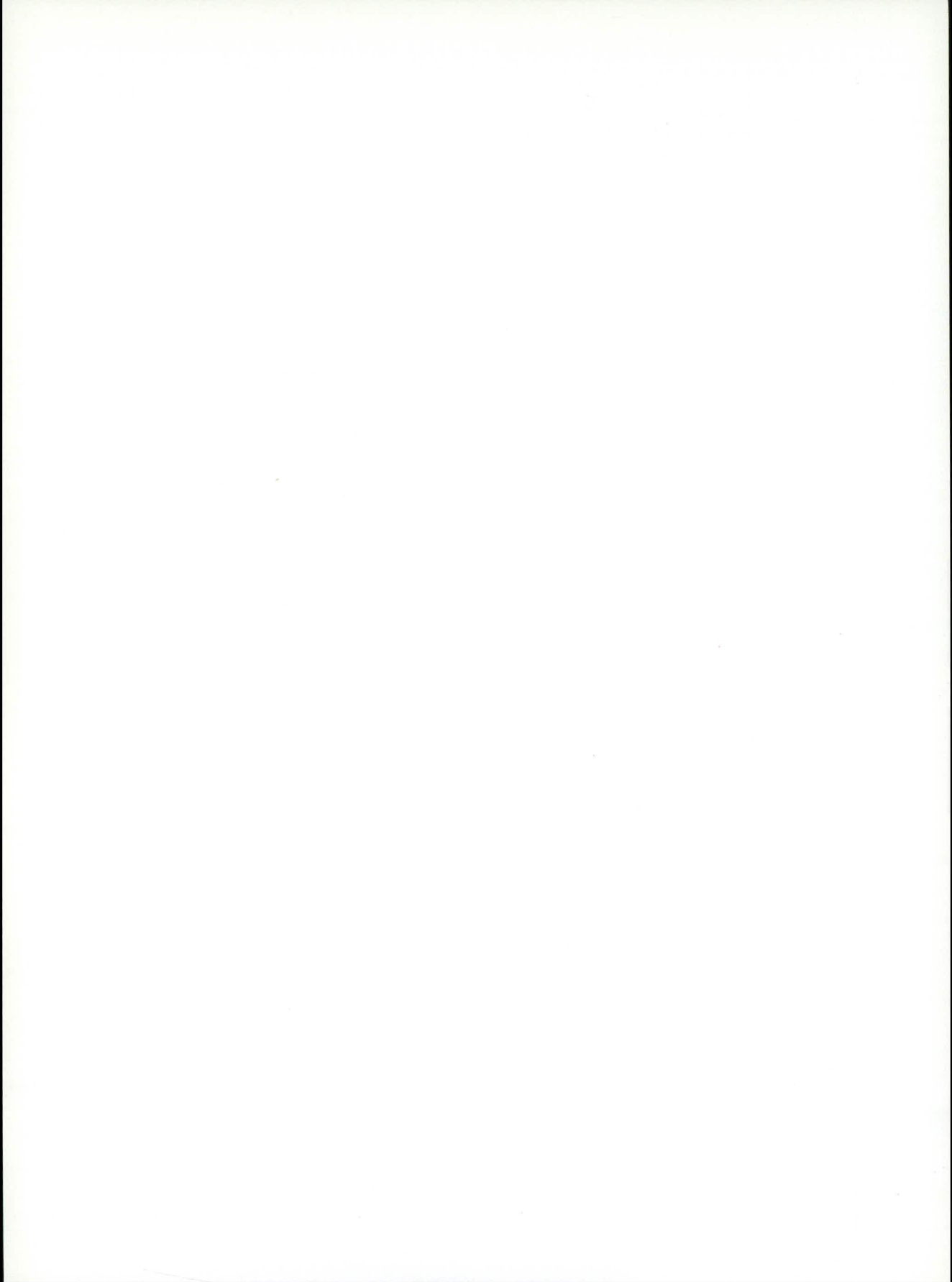


Jan van de Pavert

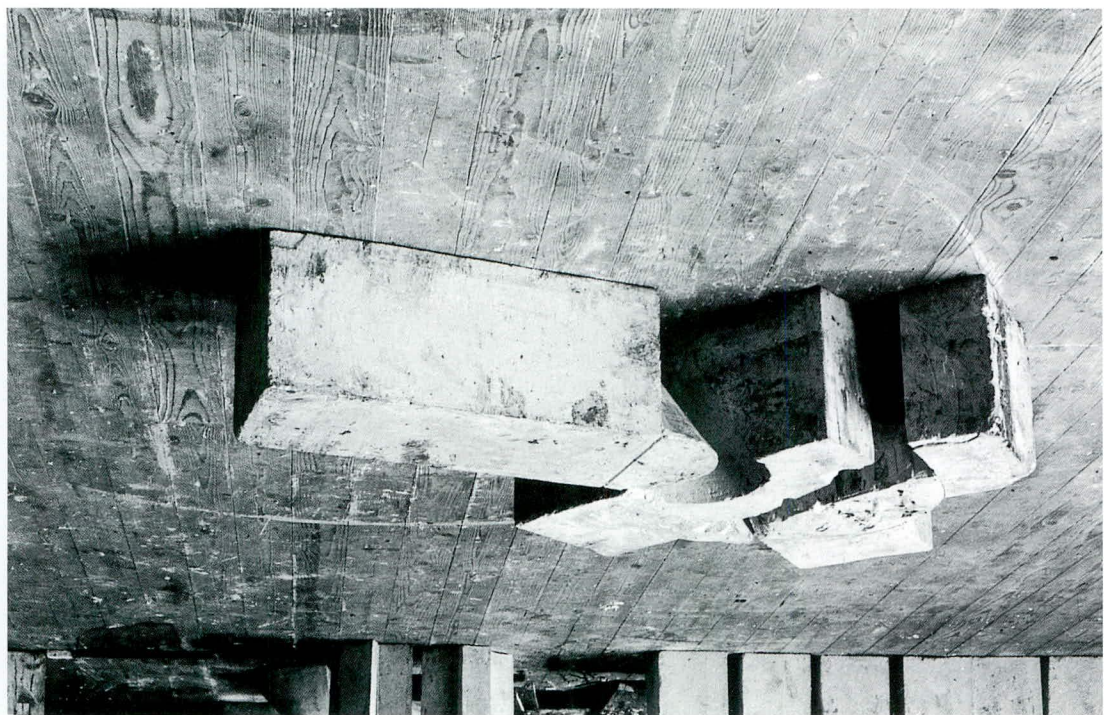
huis muur tape

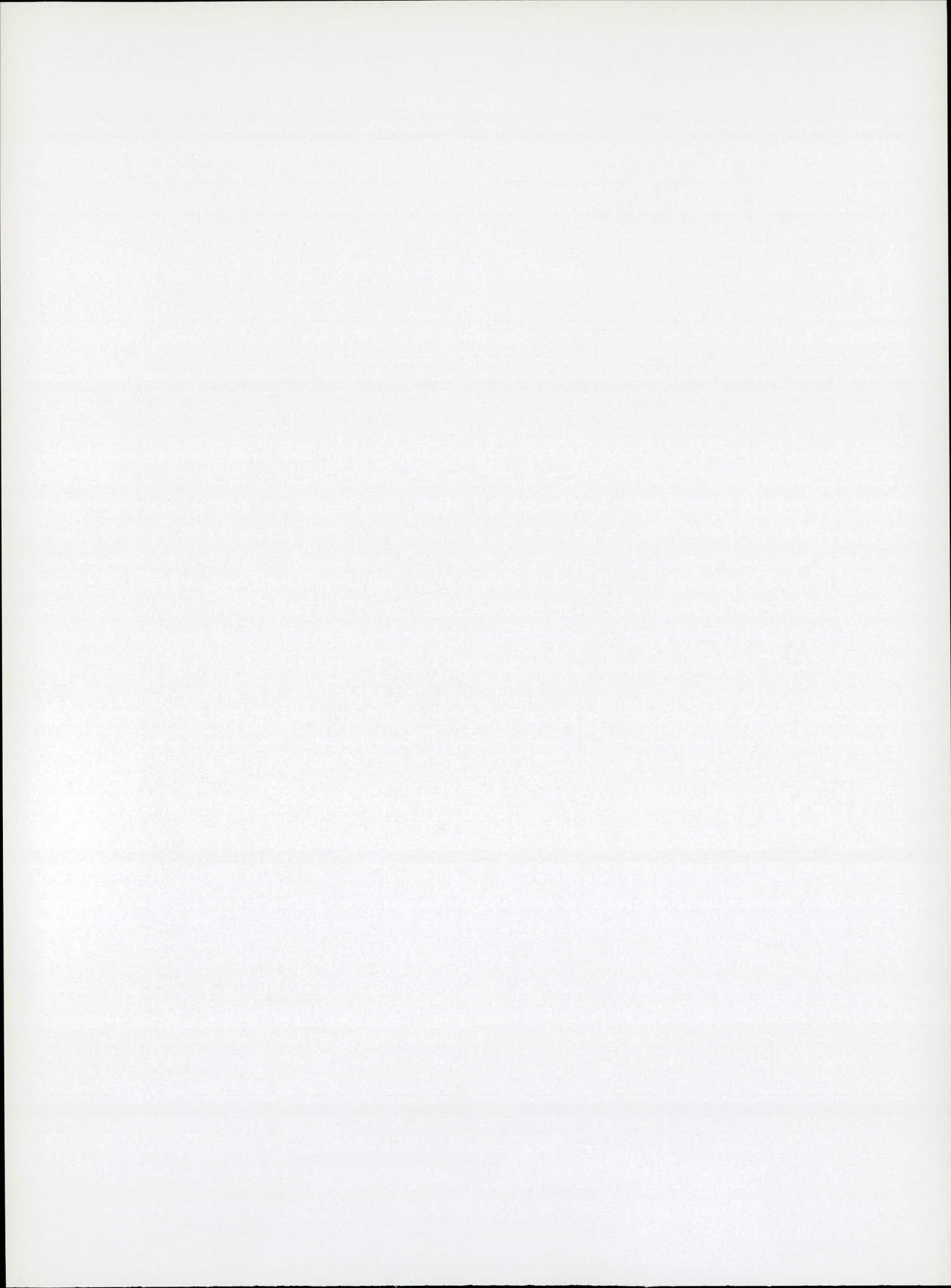
Jan van de Pavert huistapemuur

centraal
museum



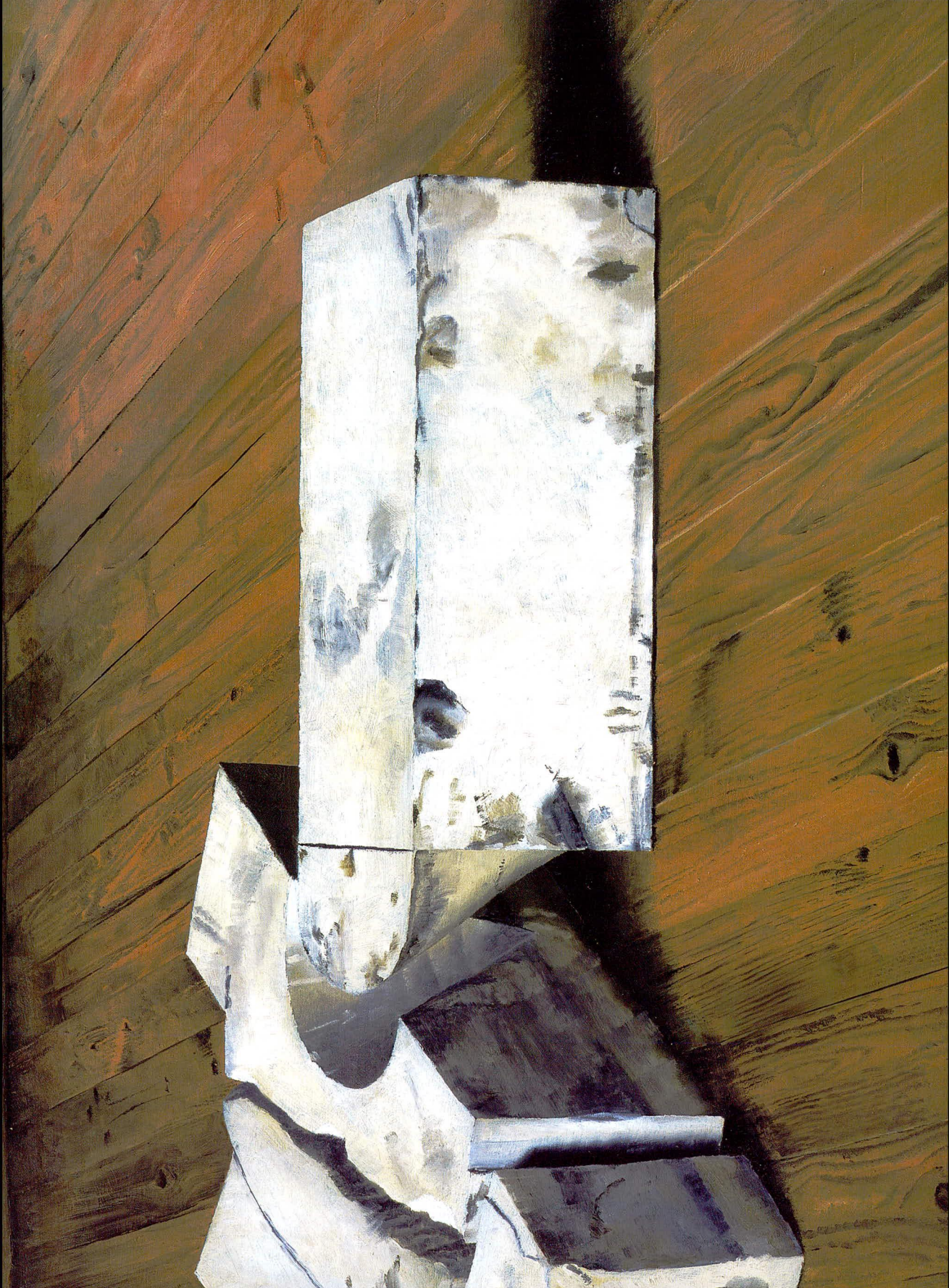
Gebroken kerkkoor/
Broken Choir Stalls
1982, Reigerstraat 16a, Breda
gips/plaster
foto: Jan van de Pavert

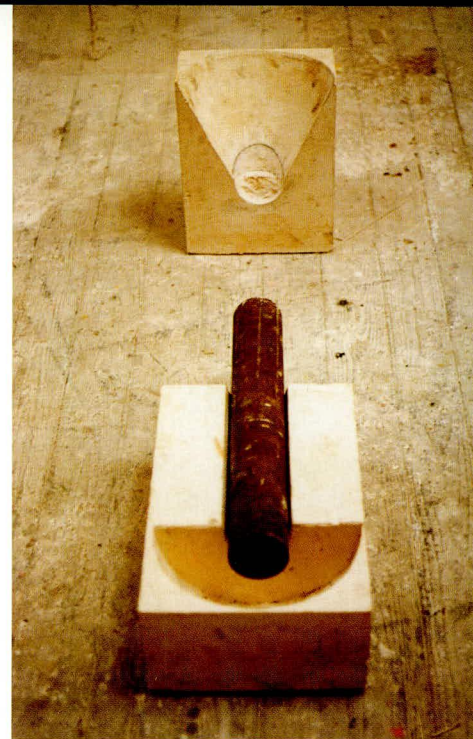




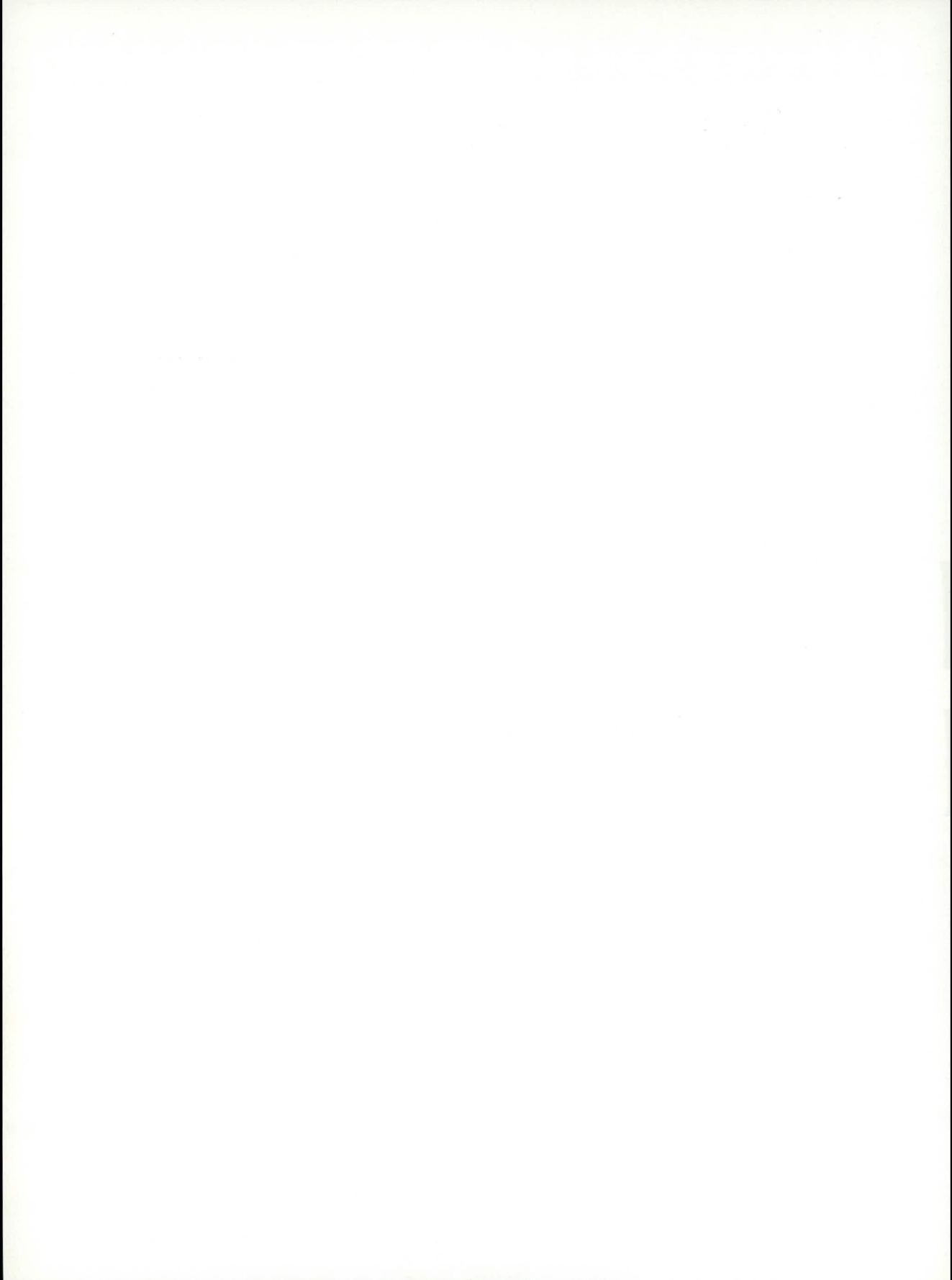
Gebroken kerkkoor/
Broken Choir Stalls
1994
olieverf op paneel/oil on panel
67 x 40 cm
foto: Ernst Moritz







Theater (Voorstelling)/
Theatre (Performance)
1981, academie St. Joost, Breda
gips, staal/plaster, steel
40 x 30 x ca. 100 cm
foto: Jan van de Pavert



Theater (Voorstelling)/

Theatre (Performance)

1994

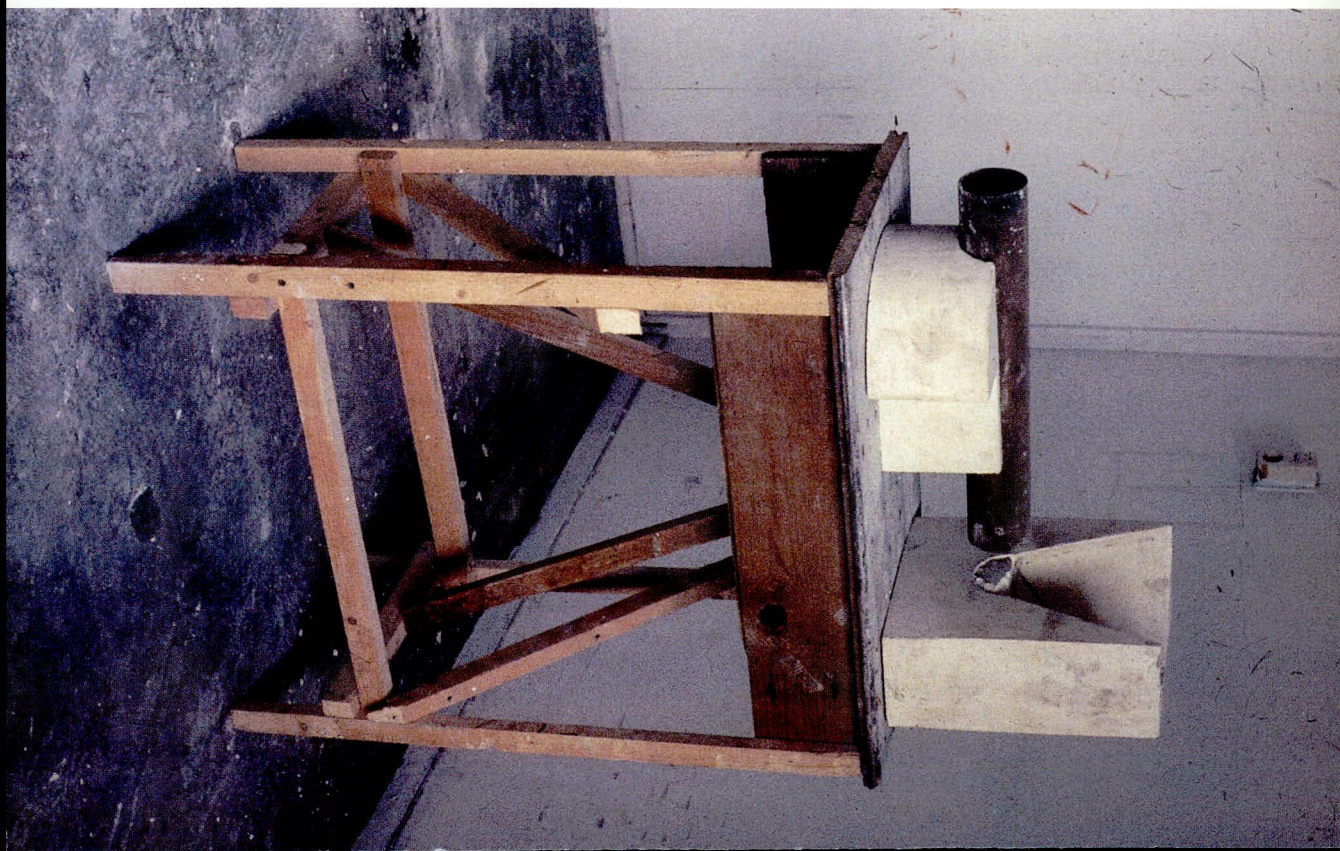
olieverf op paneel/

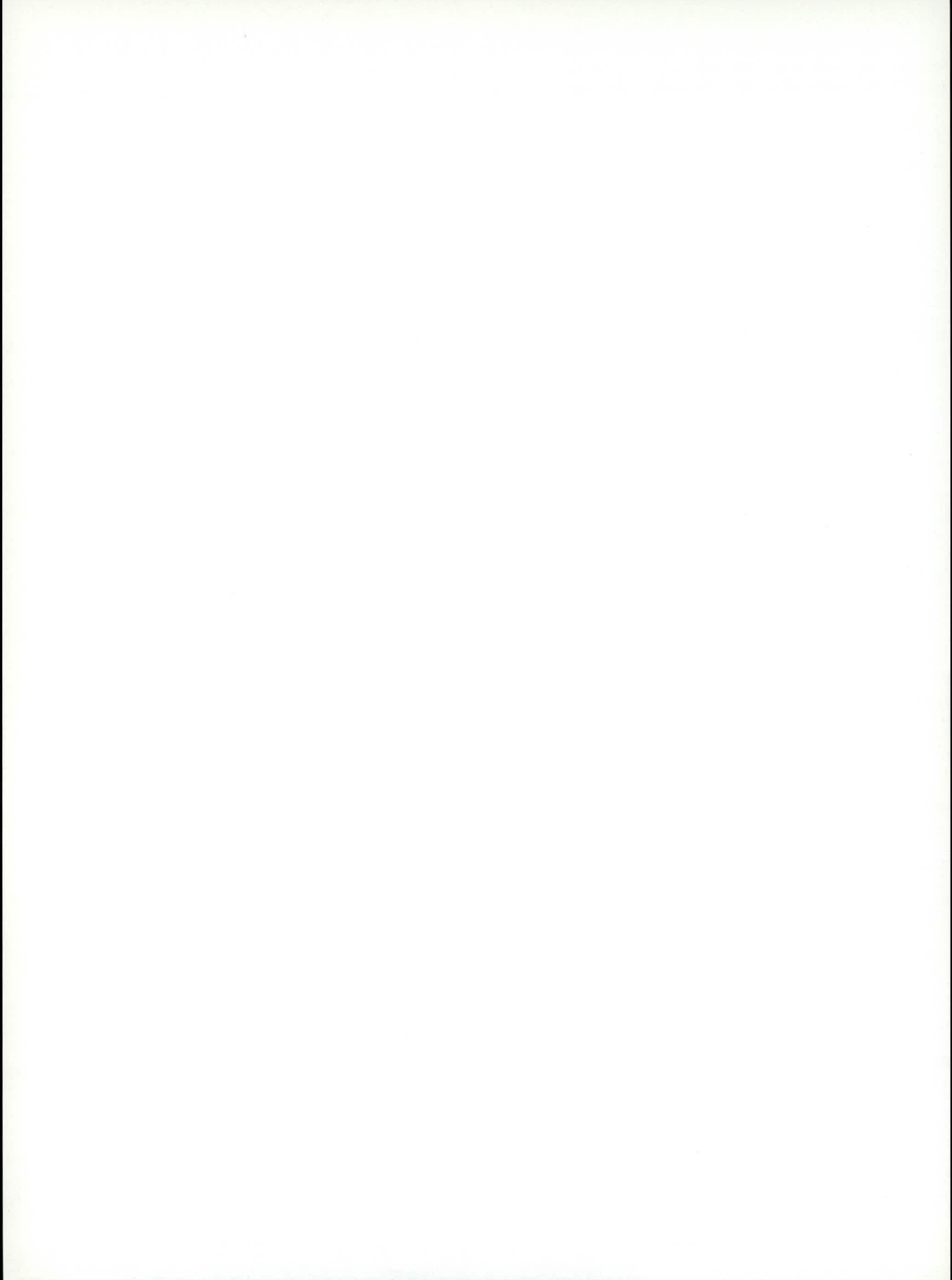
oil on panel

65 x 50 cm

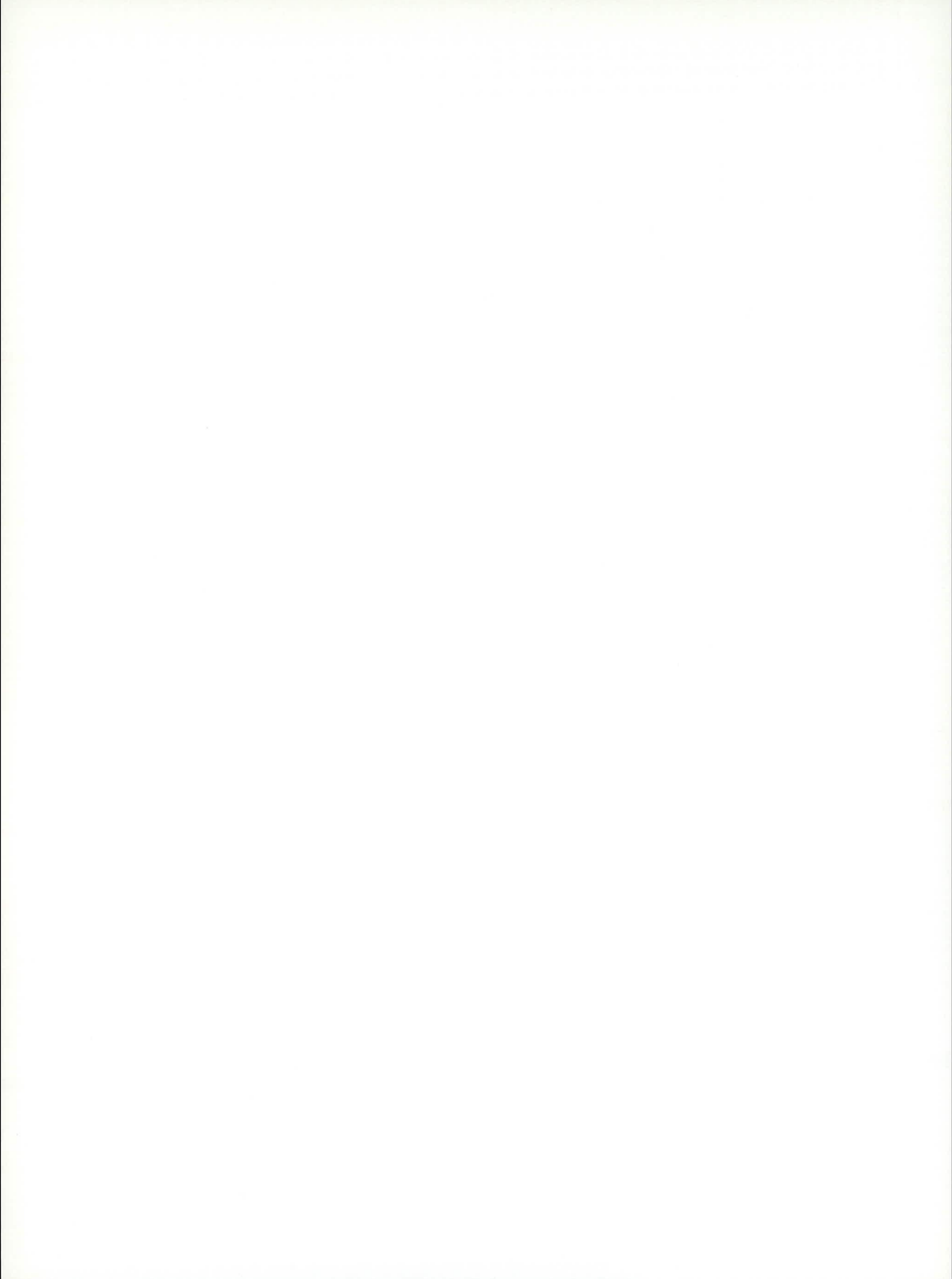
foto: Ernst Moritz

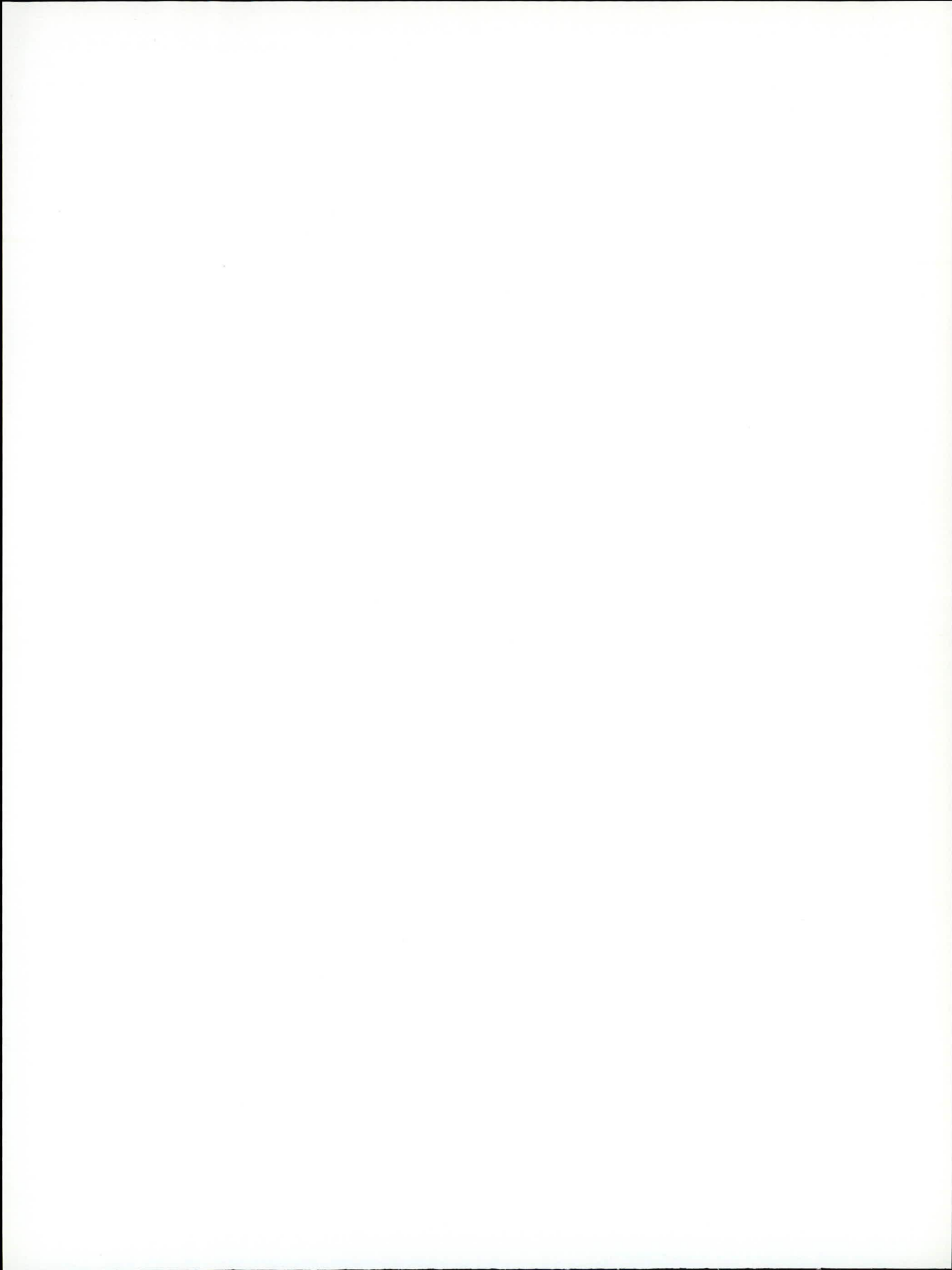


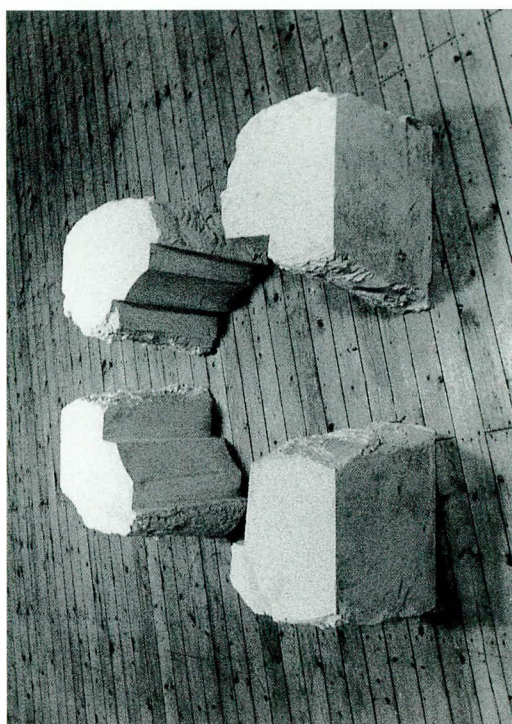




Kerkkoor/Choir Stalls
1982
gips/plaster
hoogte/height: 50 cm
foto: Jan van de Pavert







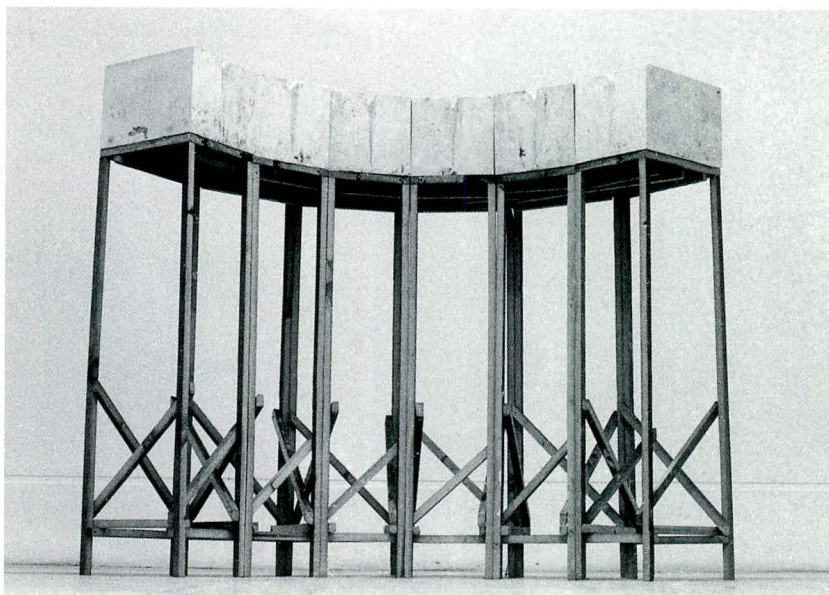
Panopticum

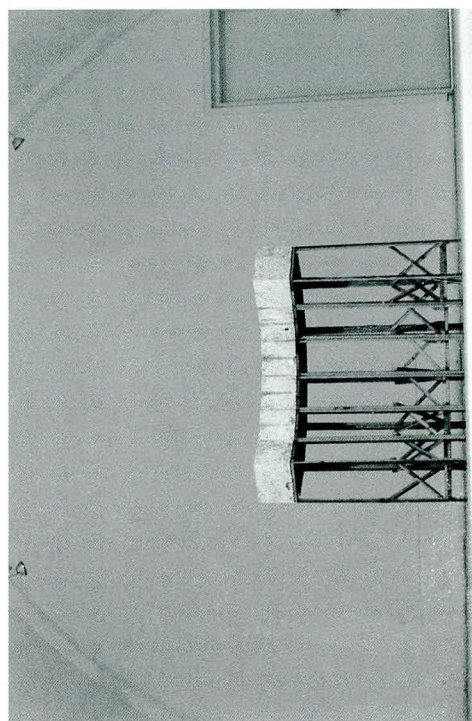
1983

gips, hout/plaster, wood

hoogte: 160 cm

foto: Jan van de Pavert





Schaduw op de muur van mijn raam bij nacht/

Shadow on the Wall of my Window at Night

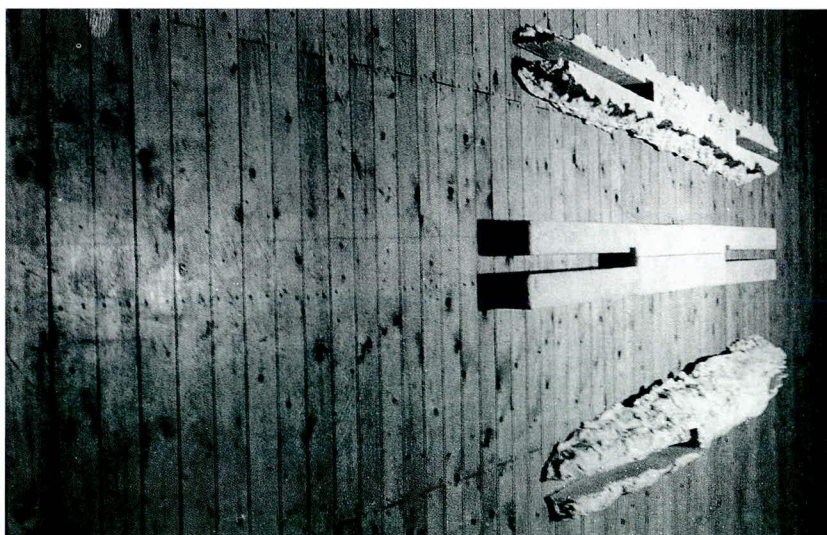
1985

installatie, krijt op papier/

installation, crayon on paper

hoogte/height: 160 cm





drie werken, elk getiteld:

Ruimte rondom een drempel en deur/

three works, each entitled:

Space around a Treshold and Doorpost

1982

paraffine met bewapening, gips/

paraffin wax, plaster

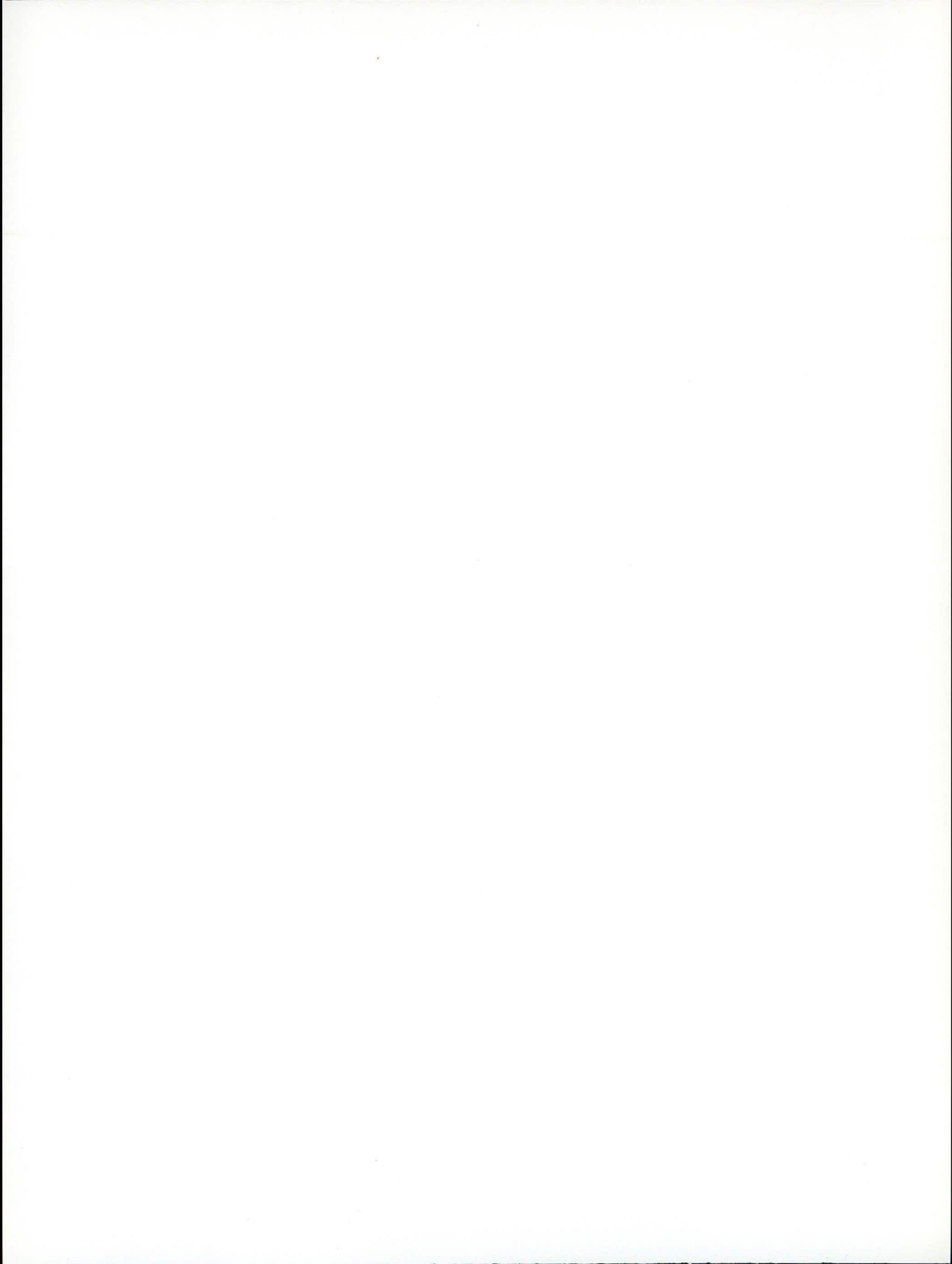
lengte/length: 241 cm

foto: Jan van de Pavert

tekeningen/drawings
Ateliers '63, Haarlem
1982
foto's: Jan van de Pavert







Pantheon

1984

paraffine, juten wapening/

paraffin wax, jute

230 x 270 x 10 cm

foto: Jan van de Pavert

Theater (Dubbele tribune)/

Theatre (Double Rostrum)

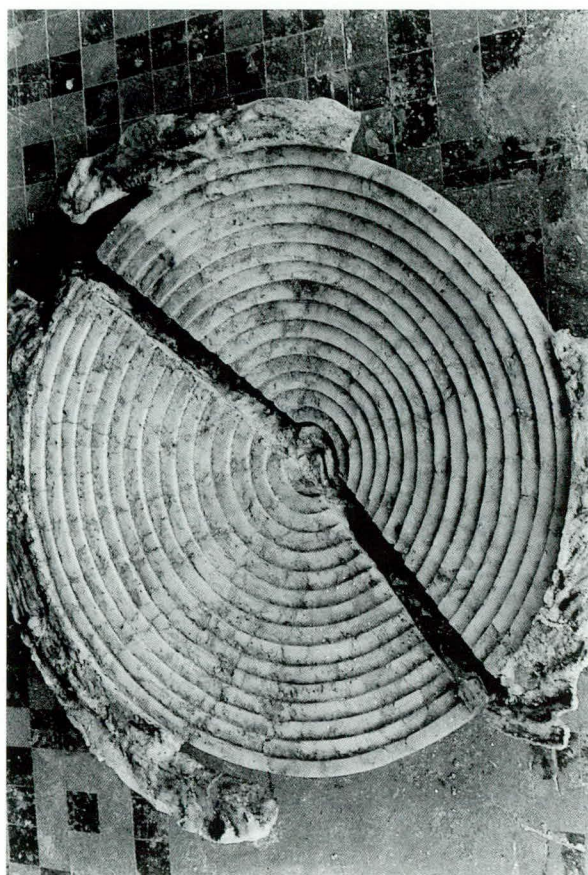
1984

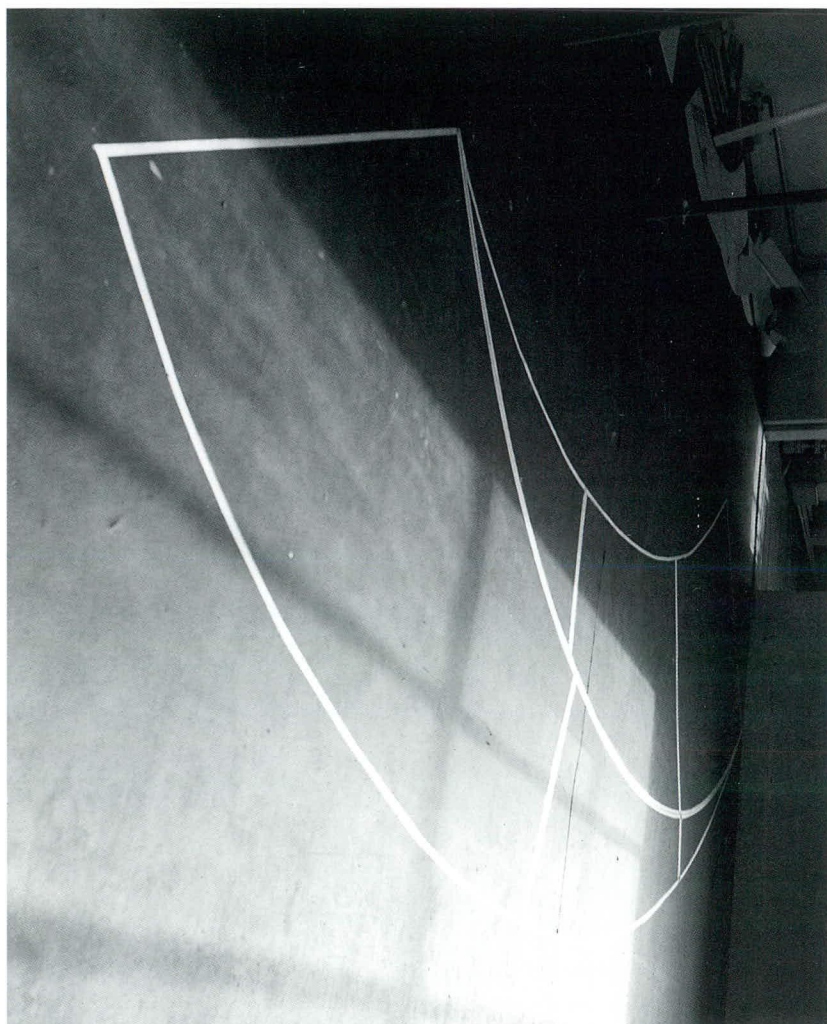
paraffine/paraffin wax

doorsnede/section: 160 cm hoogte: 28 cm

foto: Jan van de Pavert







Twee modi/Two modi:

(links/left)

1985

woonhuis/house

2e van Swindenstraat 46.3, Amsterdam

tape

foto: Jan van de Pavert

(rechts/right)

1984

woonhuis/house

2e van Swindenstraat 46.3, Amsterdam

lak en aluminiumverf op papier/

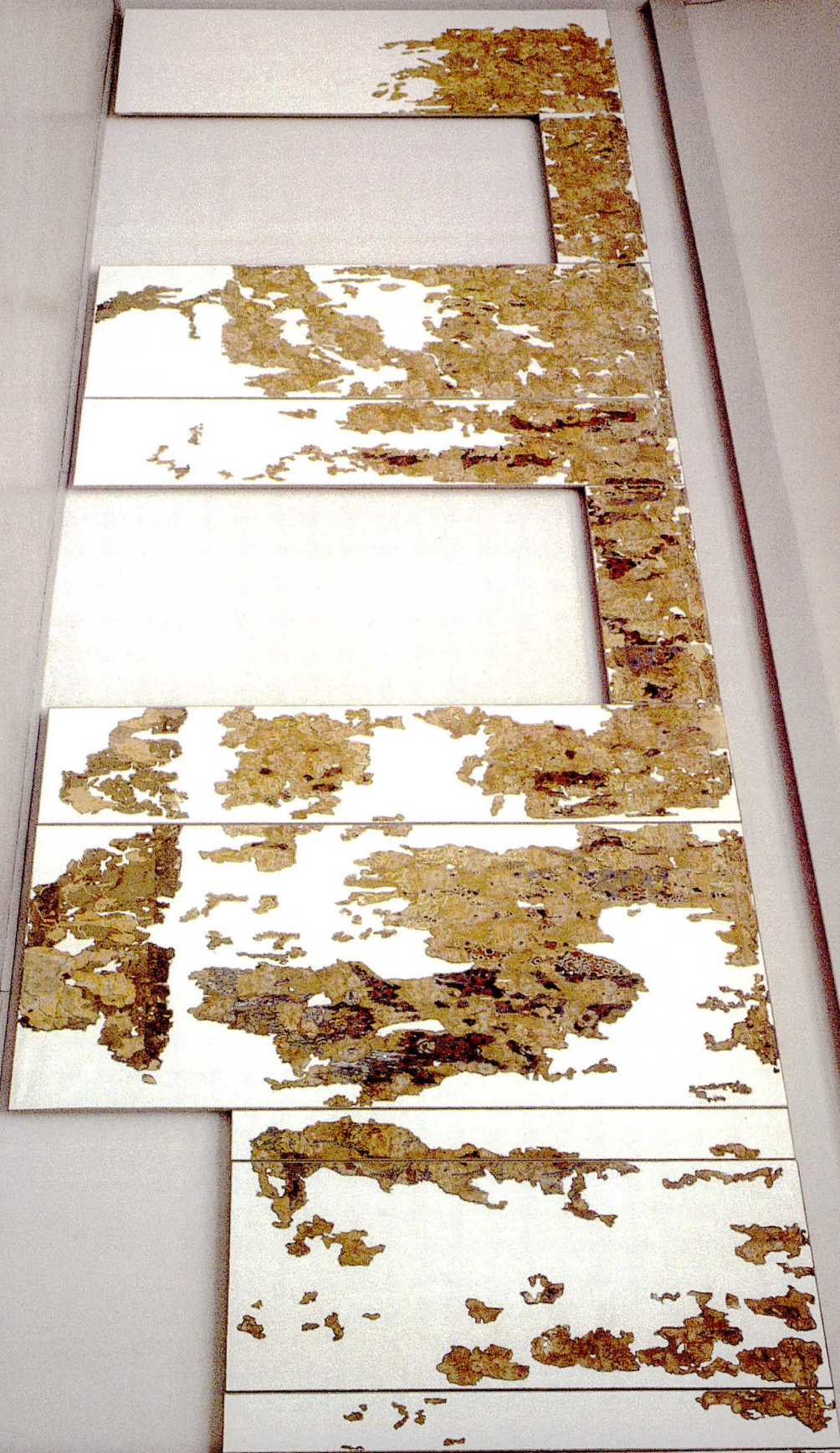
varnish and aluminium paint on paper

lengte: 390 cm

foto: Jan van de Pavert









Les paysanneries

(vorige pagina)

1984

resten behang

installatie in huis Hans Sonneveld, rue Jourdan, Brussel

remains of wallpaper and various materials on canvas

Installation in Hans Sonneveld's house, rue Jourdan, Brussels

foto: Hans Sonneveld

(links)

1986

collage en olieverf op doek

432 x 320 x 365 cm

Villa Naispier

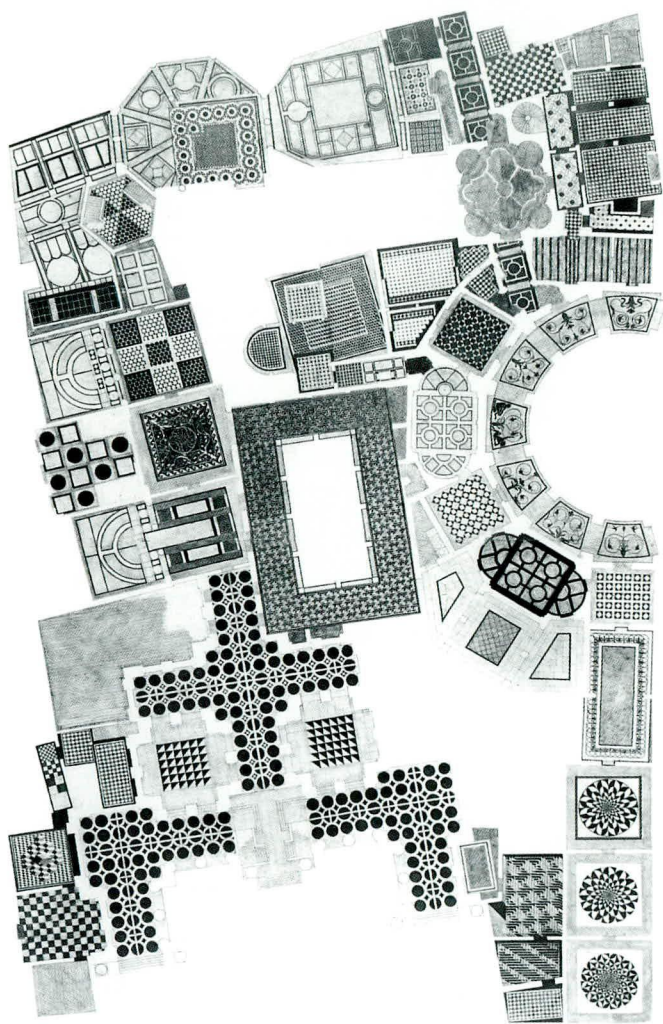
1986

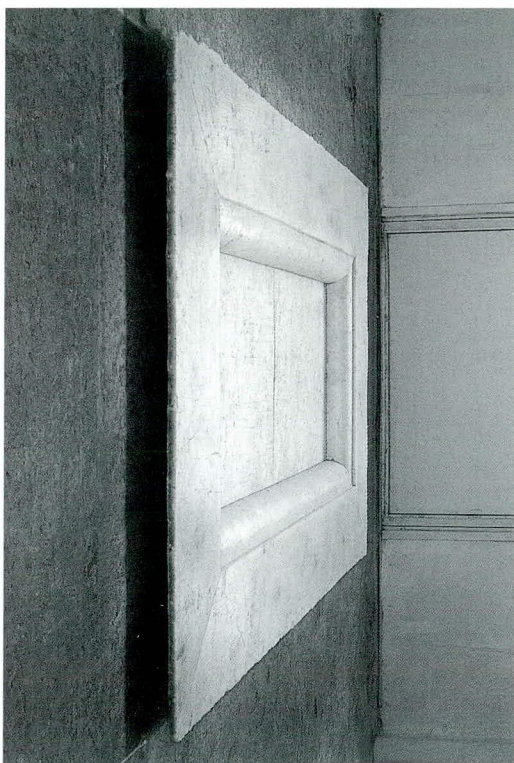
potlood op papier/pencil on paper

98 x 180 cm

foto: Ernst Moritz

coll.: Desmidt, Knokke





Verzonken sokkel/Sunken Pedestal

(links)

1986

paraffine, jute, multiplex/paraffin wax, jute, plywood

320 x 220 x 14 cm

coll.: Iserbyt, Brussel

foto: Ernst Moritz

(rechts)

1986

paraffine, jute, staal/paraffin wax, jute, steel

320 x 200 x 14 cm

coll.: Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo

foto: Ernst Moritz

Facing Doors

1987

paraffine/paraffin wax

2 delen elk/2 parts,

each: 16,5 x 190 x 250 cm

foto: Edo Kuipers







Inversie/Inversion

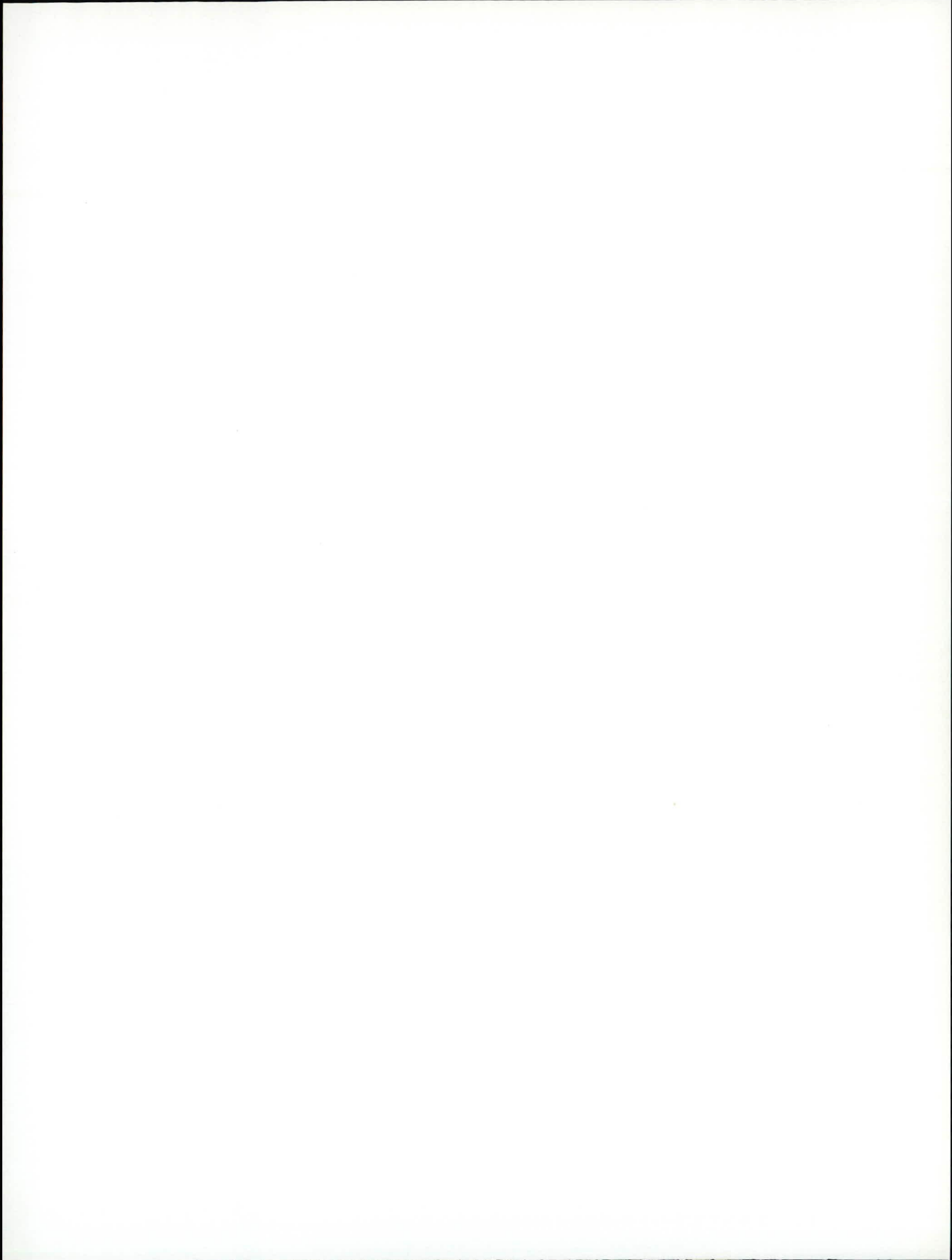
1987

epoxyhars, glasvezel/epoxy resin, fibreglass

367 x 191 x 41 cm

foto: Victor Nieuwenhuijs

coll.: Rijksmuseum Twenthe, Enschede





Raam van mijn atelier/

Window of my Studio

1988

epoxyhars, glasvezel/

epoxy resin, fibreglass

145 x 58 x 291 cm

foto: Jan van de Pavert



Erker/Baywindow

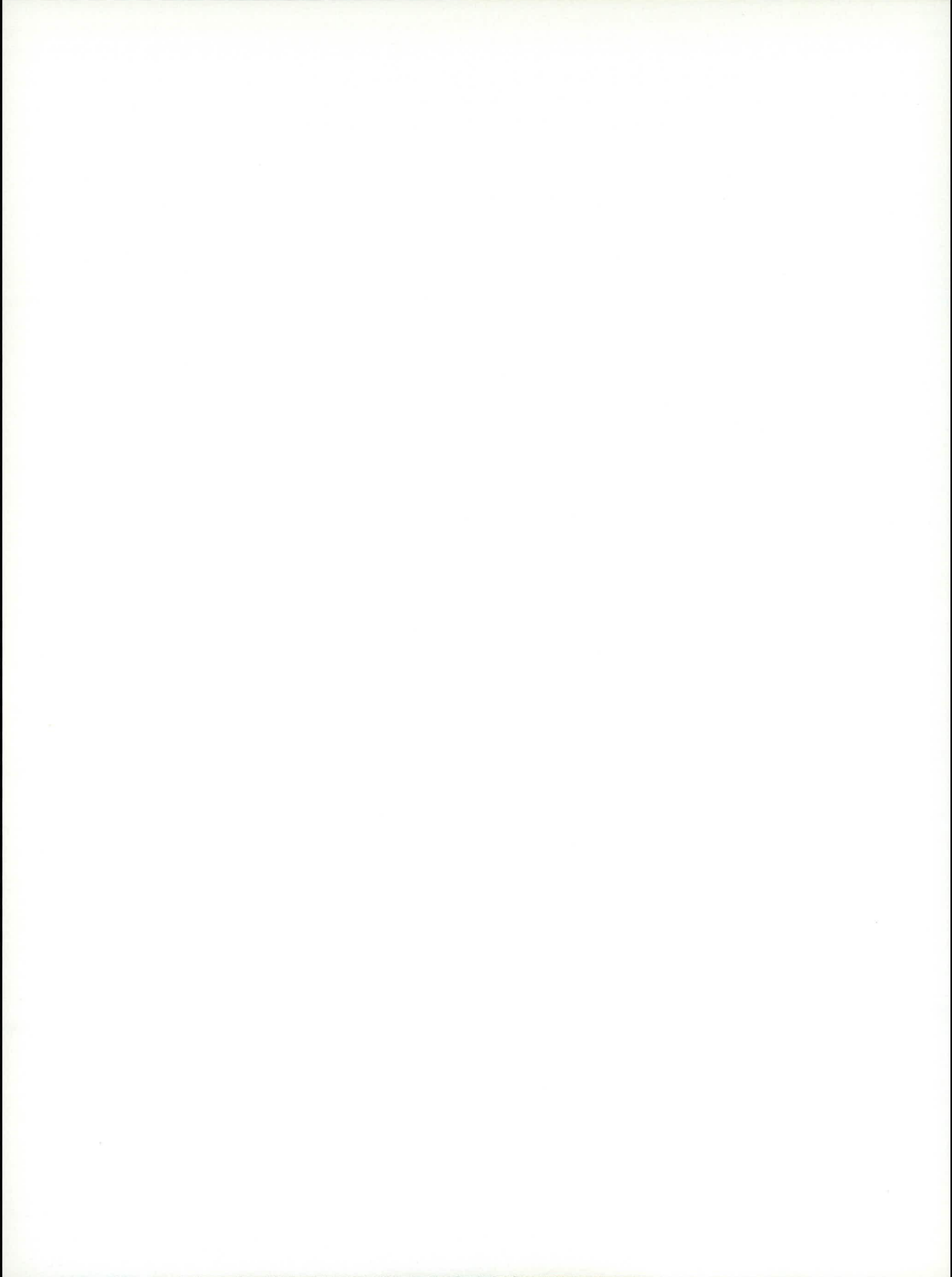
1993

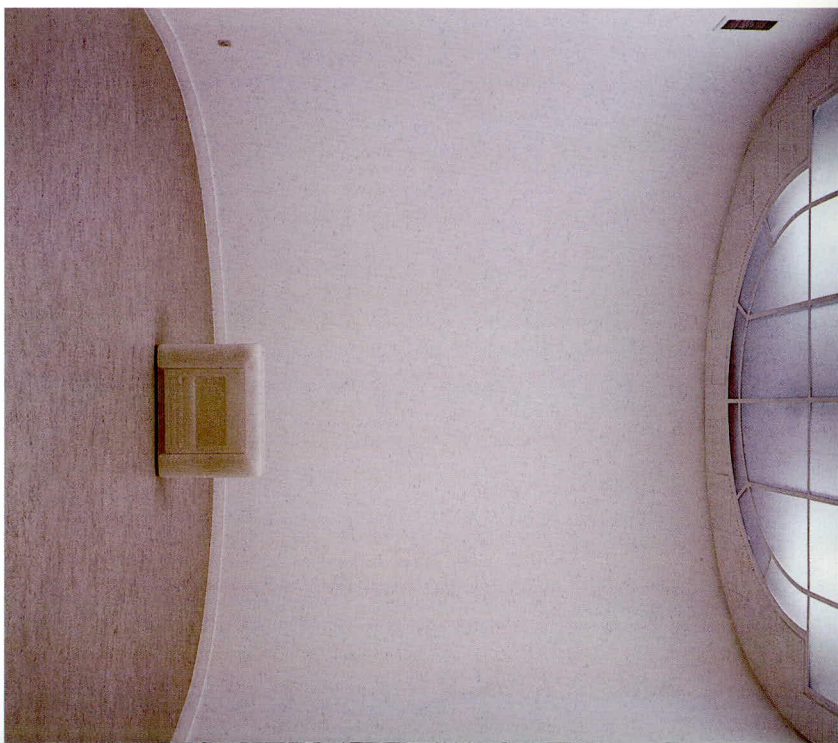
glasvezel, epoxyhars/
fibreglass, epoxy resin

150 x 65 x 96 cm

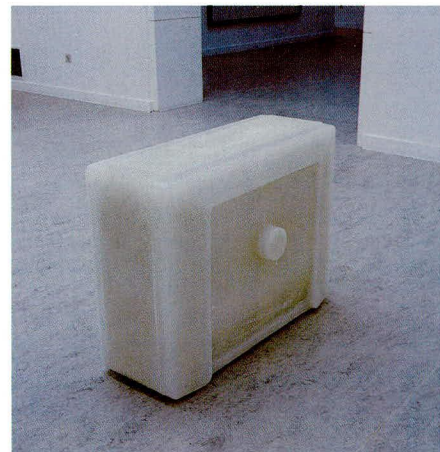
foto: Peter Cox,

courtesy galerie Paul Andriessse, Amsterdam





Kachel/Stove
1992
paraffine, jute/
paraffin wax, jute
90 x 66 x 46 cm
foto: Roy Villevoe
courtesy galerie Paul Andriesse,
Amsterdam



Wachtkamer/Waiting Room

1987

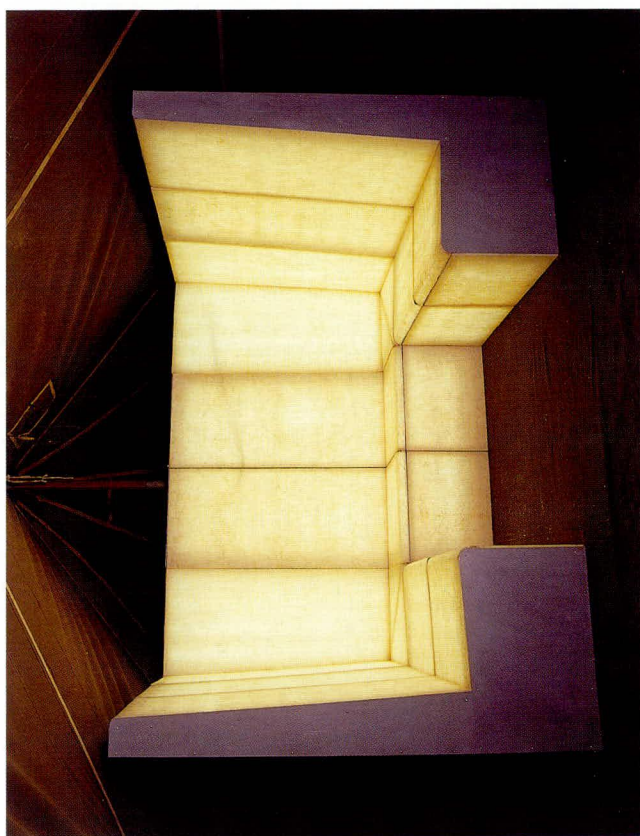
paraffine, aluminium, tl's, canvas/

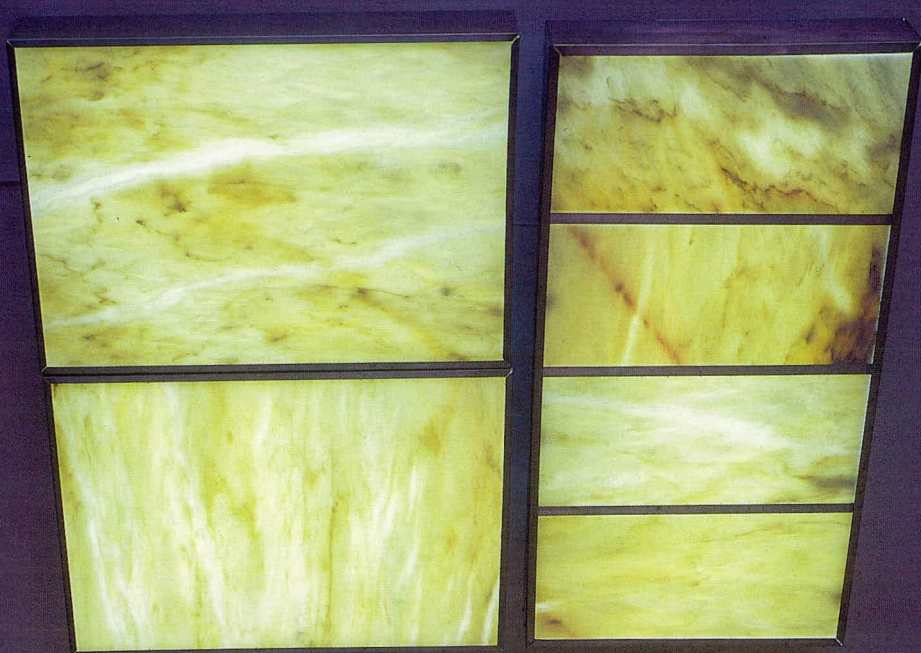
light boxes, paraffin wax, canvas tent

bank/bench: 290 x 210 x 194 cm

(tent: 5 x 10 x 3,1 cm)

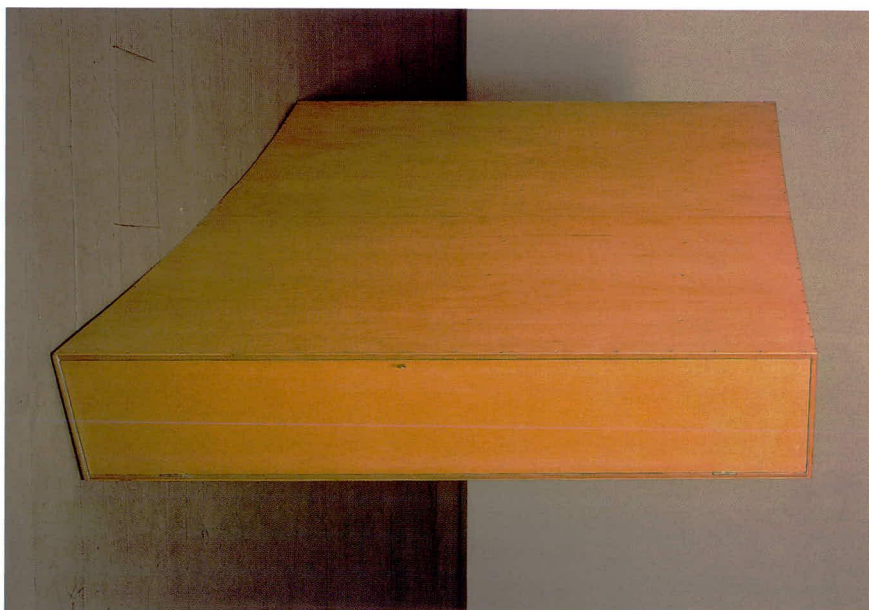
foto: Jannes Linders





Ramen/Windows
1988
lichtbakken, marmer/
light boxes, marble
4 x (156 x 118 x 20 cm)
foto: Philippe Degobert





Plaats voor fictieve boeken/

Place for Fictitious Books

1991

multiplex, MDF, bladzilver, spiegel/

plywood, MDF, silver leaf

186 x 174 x 36 cm

foto: Ernst Moritz

Segment uit een bibliotheek

voor eindeloze tekst/

Segment from a Library for

Unending Text

1988

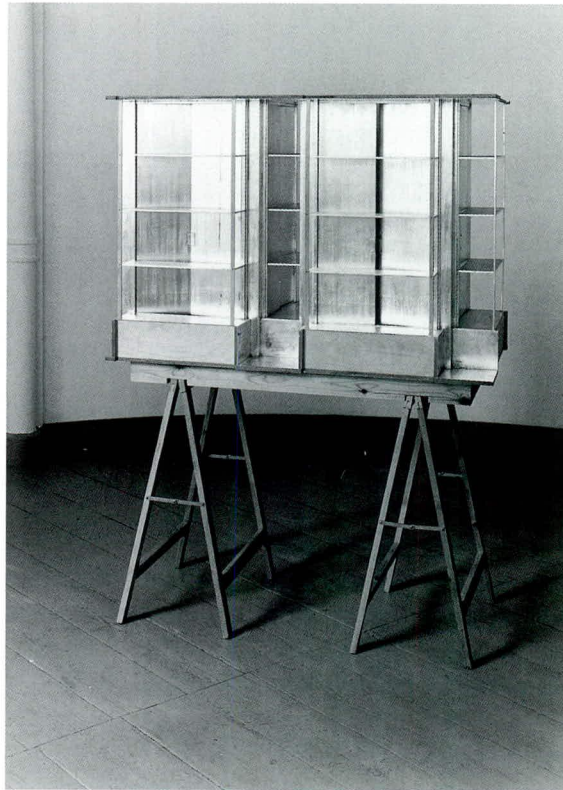
bladzilver, multiplex/

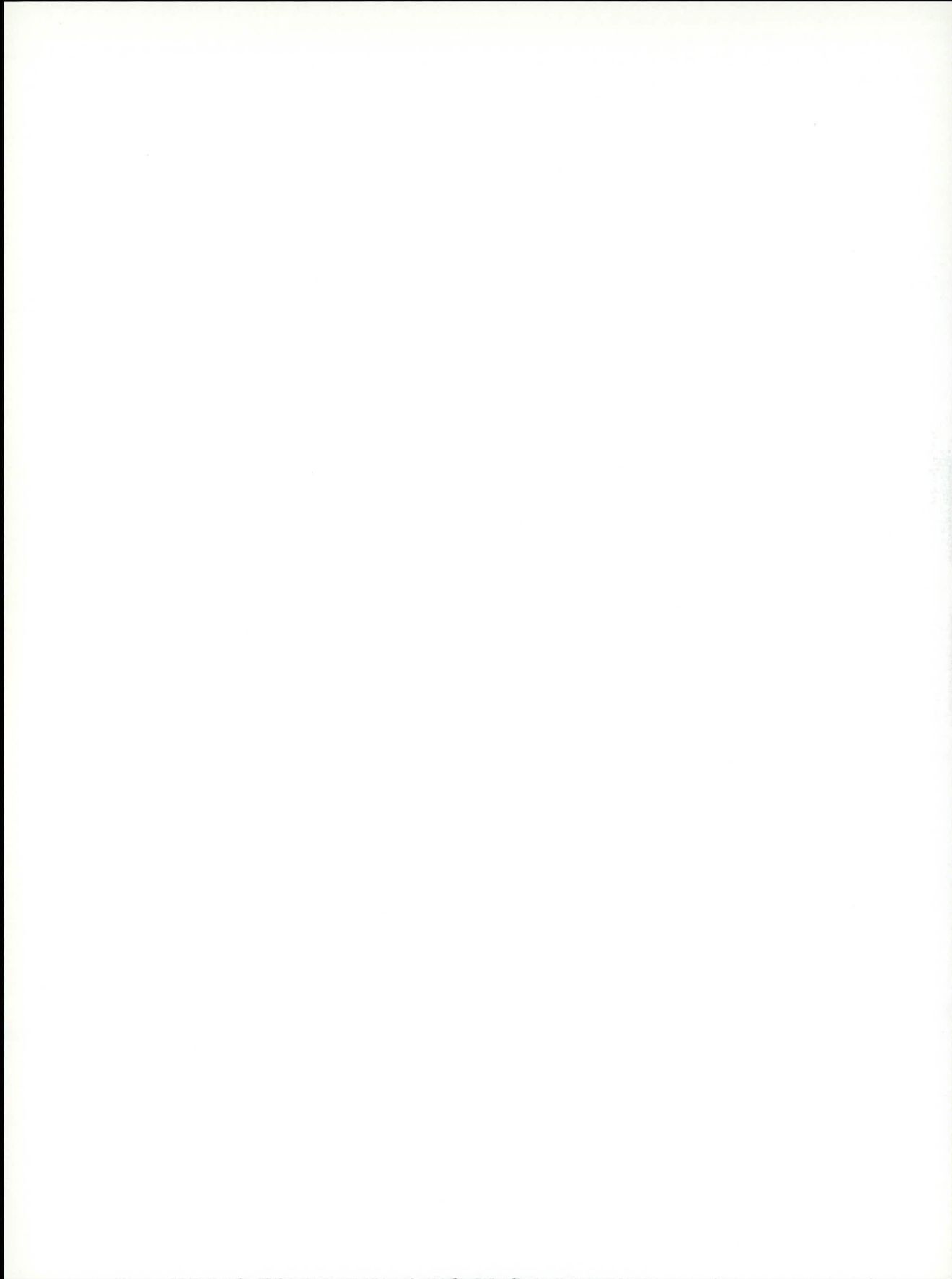
silver leaf, plywood

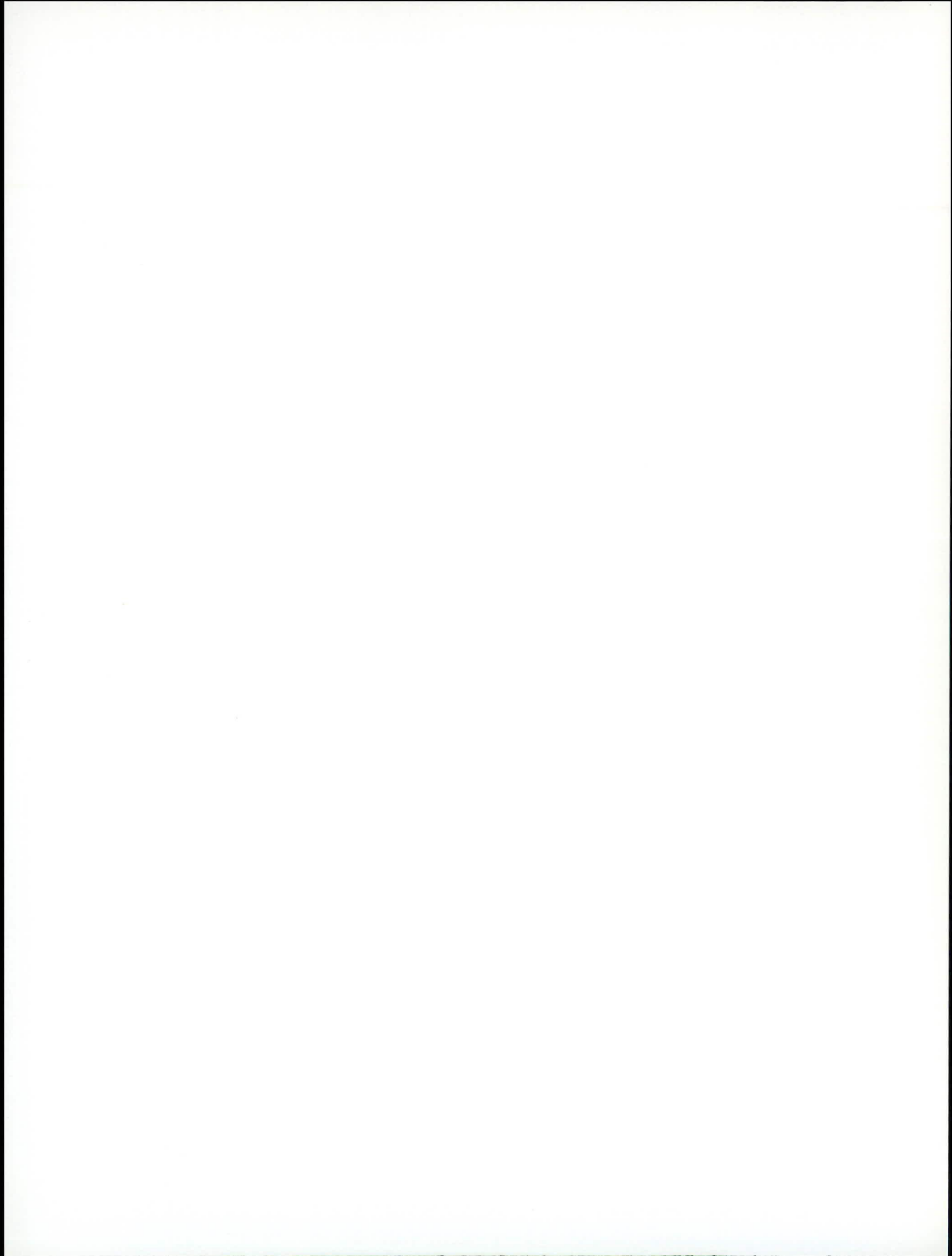
85 x 126 x 66 cm

coll.: Stedelijk Van Abbemuseum,
Eindhoven

foto: Ernst Moritz









Schuilplaats/

Shelter

1990/1991

multiplex, slaapzak, bootlak/

plywood, sleeping bag, varnish

220 x 100 x 85 cm

foto: Ernst Moritz

installatie met onderdelen
van oudere werken/
installation with parts from older works
1991

diverse materialen/
various materials

foto: Ernst Moritz

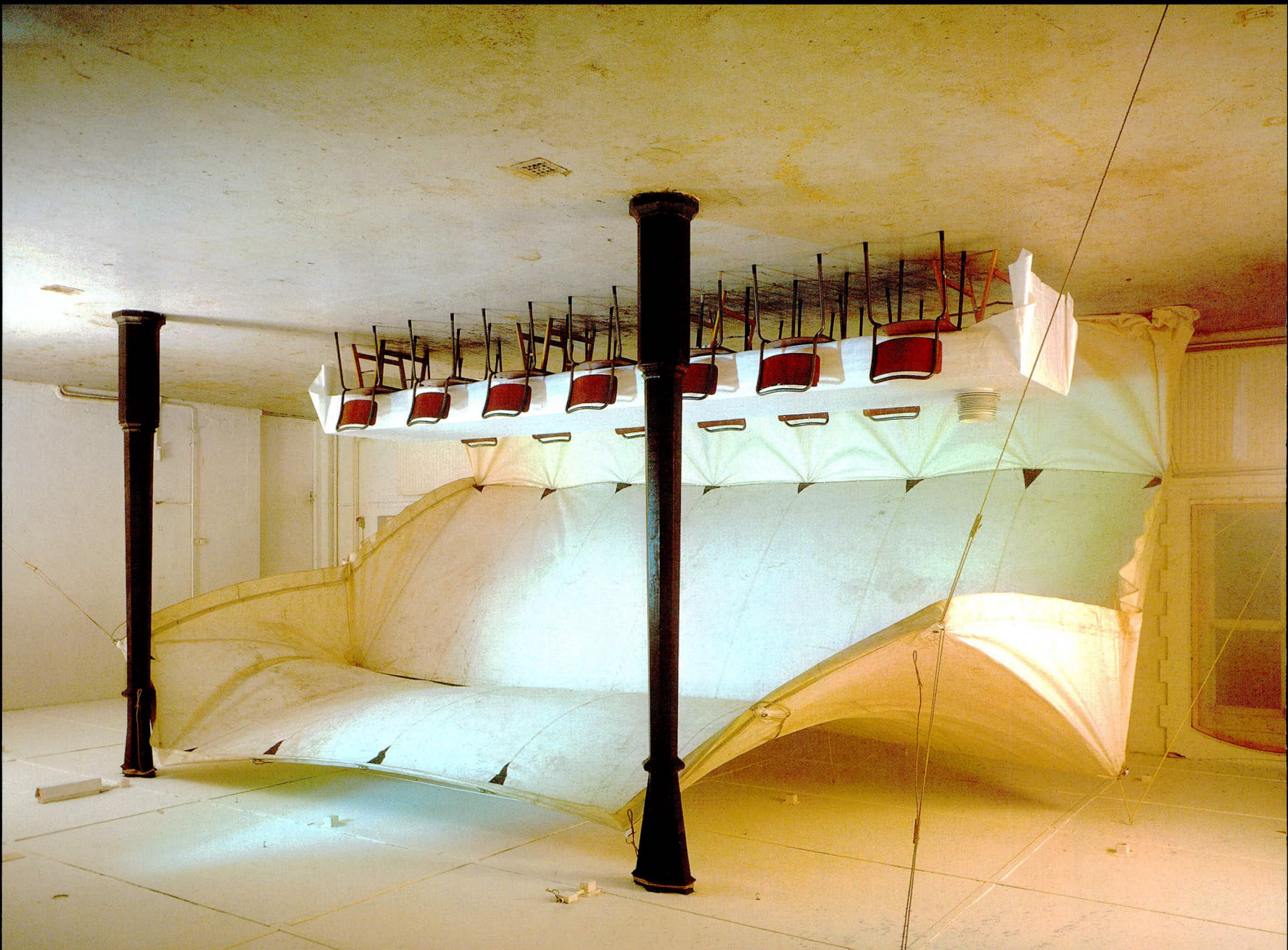
voorbereiding voor een maaltijd/
mealtime preparations
1991

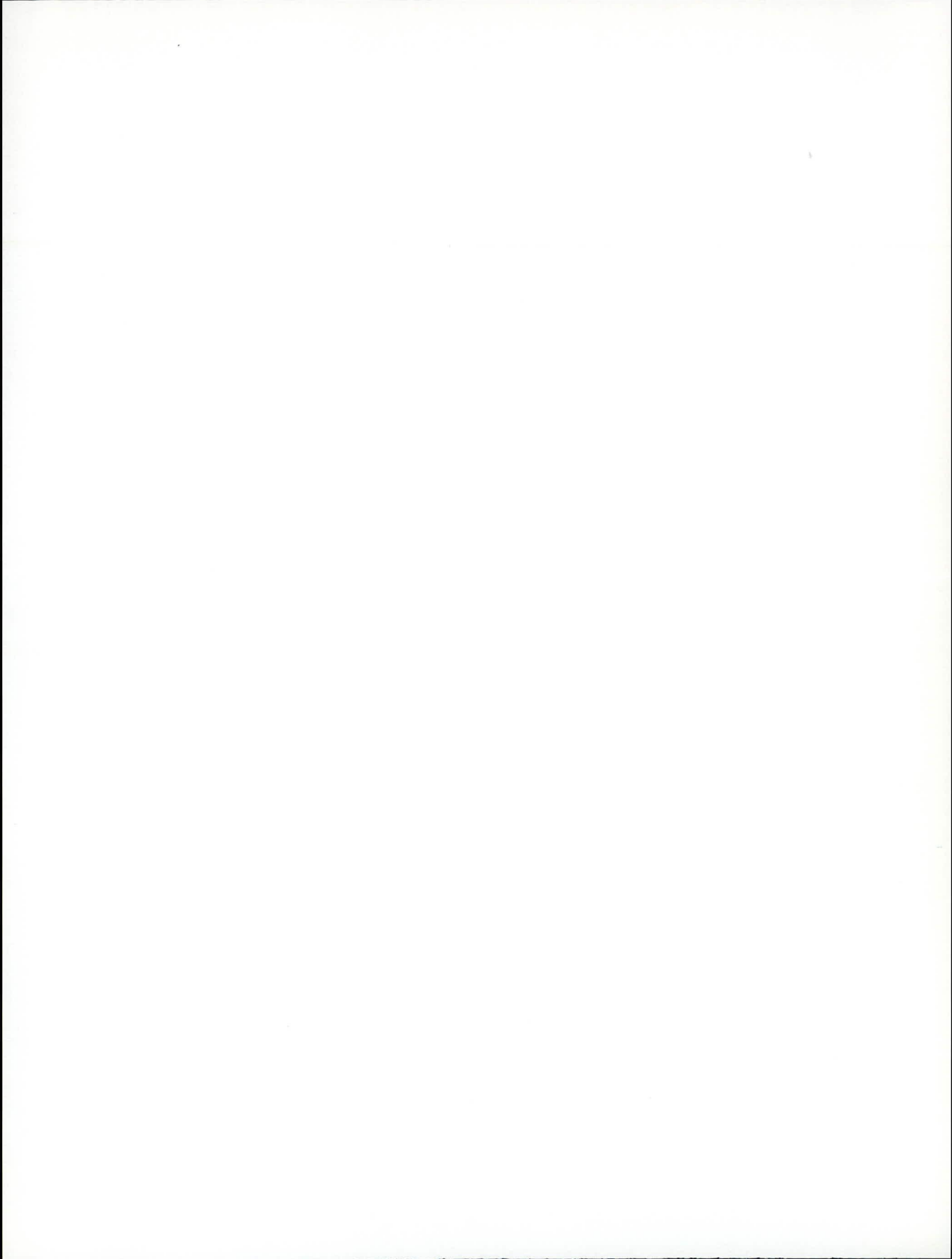
katoen, damast en andere materialen/
cotton, damask and other materials

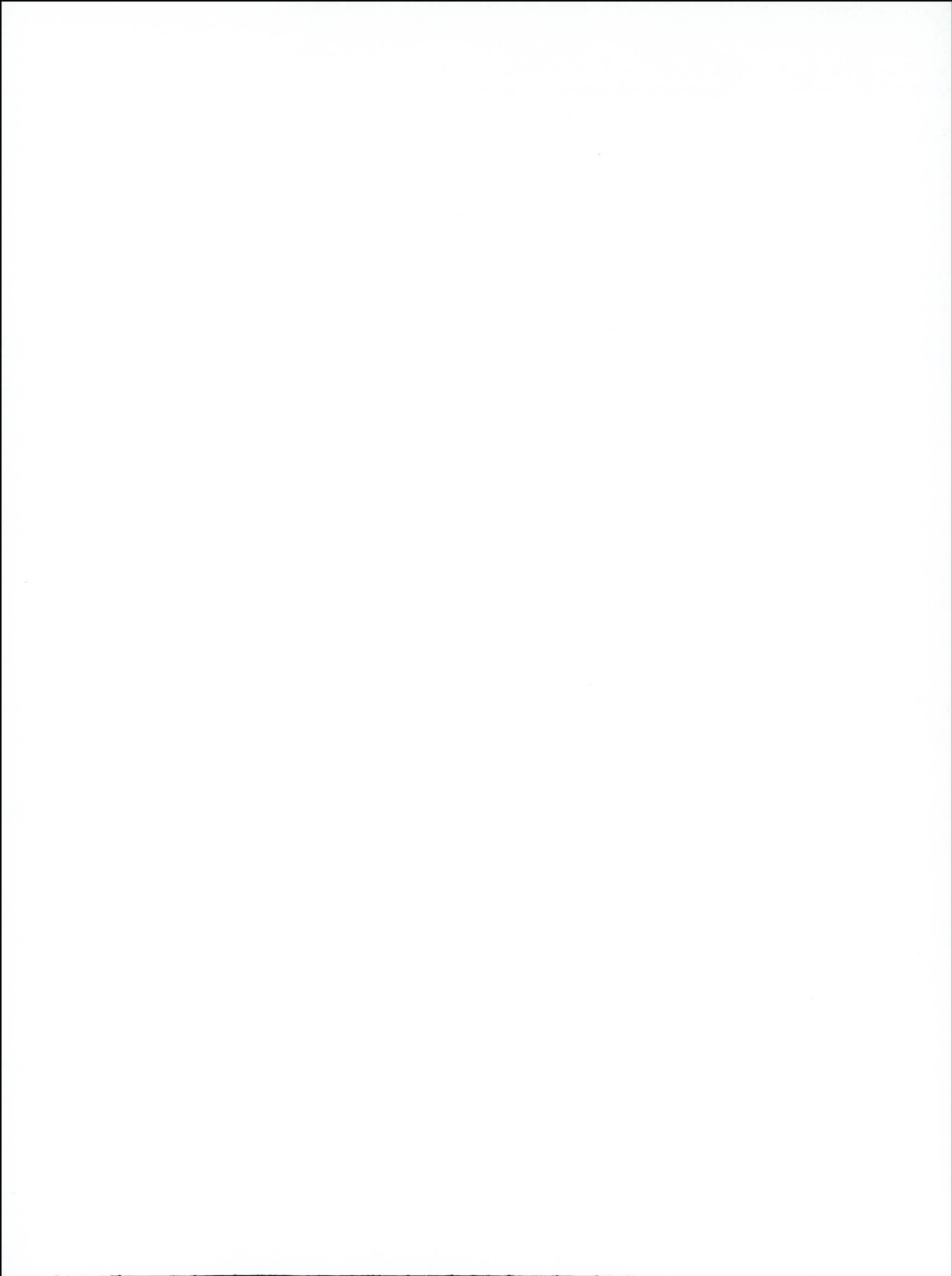
700 x 500 x 330 cm

foto: Ernst Moritz











Een kleine vertelling

A short account

door / by Jan van de Pavert

Op een gegeven moment leek me dat de ideale tentoonstelling bestond uit de vertoning van een videotape. Geen gesjouw met zware brokken paraffine of gips, geen getimmer. Zelfs geen doek dat slap kan gaan hangen. Alleen een simpele tape. Je belt de tentoonstellingsmakers, vraagt of ze een drie-beam projector willen installeren en komt een kwartier voor de aanvang van het festijn binnen met een tape in je binnenzak. Die stop je dan in de videospeler en je bent klaar.

Ik maakte vooral beeldhouwwerken. Het idee kwam in me op om die op een bepaalde manier in een verband te brengen: ik wilde een verband dat lijkt op de logica van een huis. In een huis heb je een voordeur. Bij een stadswoning kan het zijn dat er een trap omhoog leidt, waarna er een halletje volgt, waarna de voordeur je in een meer private hal brengt. Een keuken bevindt zich doorgaans in de buurt van de eetkamer. Een luikje in een voordeur heeft een andere vorm dan een doorgeefluik tussen eetkamer en keuken - een dergelijke, zekere logische rangschikking had ik voor mijn werk in gedachten. Het had voordelen: één was dat ik het werk zo kon rangschikken dat er een route ontstond: een route als die van de stoep naar de trap omhoog, naar de voordeur, enzovoorts. Een ander voordeel was dat het werk een omgeving kon vormen - en een omringende omgeving heeft een andere kracht en andere mogelijkheden dan een geïsoleerd werk. Het huis zou in de plaats komen te staan van de rangschikking van

beeldhouwwerken in een tentoonstellingsruimte. Ik bedacht me dat het huis via een computeranimatie op tape kon worden gebracht. En daarmee leidde het, vanuit logistiek oogpunt, tot de ideale tentoonstelling - het teepje in de binnenzak.

De moeilijkheid stak in de praktische uitwerking. Ik had voor de animatie zonder computer vele jaren tekenwerk nodig. Het principe van het potlood leert een kind spelenderwijs. Dat van de computerspelletjes ook. Dat van een computeranimatie waarin bepaalde specifieke kwaliteiten van belang zijn, niet. Een eerste obstakel is het aanbod van configuraties - een configuratie is de combinatie van computer en programma. De meest geëigende configuraties waren een paar jaar geleden (1993) zo duur, dat een leek er geen experiment aan zou wagen. Bovendien stootte de geestbedwelmende taal van de ingewijden de buitenstaander alleen maar af. Die taal ging namelijk niet om het product dat uit de computer voortrolt; het product werd meestal samengevat onder woorden als: 'er is zoveel mogelijk'. En dat is het tweede obstakel: die taal ging om de belofte van de computer, een belofte die nog het meeste lijkt op het denken van de utopisten in het vroeg-industriële tijdperk: toen geloofden ze dat de machine een weelde zou laten ontstaan, zo groot dat de rivieren vol champagne zouden stromen en de kippen gebraden uit de hemel neer zouden dalen. De mens zou zich geheel bezig

kunnen houden met zijn doel in een sociaal evenwicht, zonder despoot, maar met een evenwichtige verdeling van hulpbronnen, arbeid en kapitaal.

Het maken van een tekening uit de hand gaat veel sneller dan met een computer. Alleen bij een animatie is dat anders. Een animatie betekent: 25 beeldjes per seconde. Je stopt eerst een hoop informatie in de computer: een draadmodel dat een ruimtelijk bouwwerk moet gaan voorstellen, je installeert lichtpunten, kleur en textuur, vervolgens twee camera-standpunten, zegt dat er sprake moet zijn van 18 beeldjes vanaf het eerste tot en met het laatste standpunt en de computer berekent het allemaal. De volgende dag kom je bij de computer terug en kun je 18 beelden bekijken. In een redelijk tempo afgedraaid, vormen ze een heel kort filmpje.

Maar toch: het kost bijvoorbeeld drie kwartier om één plaatje te maken. Er gaan 25 plaatjes in een seconde, en 60 seconden in een minuut. De rekensom ($3/4$ uur $\times$ 25 $\times$ 60 =) 1125 uur gaat niet op, omdat daarin de voorbereidingstijd niet is meegerekend, noch de eventuele kinken in het tracé dat moet worden afgelegd. Geavanceerde systemen kunnen meer en zijn ook veel sneller. Ze zijn zo voorgeprogrammeerd dat bepaalde dingen heel gemakkelijk zijn. Die wil je uiteindelijk niet. Sterker nog: een filmpje dat voortkomt uit al die voorgeprogrammeerde gemakken,

is een optelsom van alles wat je wilde vermijden. Andere dingen, die je wel wilt en daar erg op lijken, zijn soms echter vrijwel onmogelijk. Daarvoor heb je, naast een duur programma, ook een dure programmeur nodig.

Toevallig raakte ik in gesprek met een jongen die zich met de computer, ontwerp en animatie bezighield. Daarna kon ik gebruik maken van de faciliteiten van Montevideo in Amsterdam en een projectsubsidie van de gemeente Utrecht. En op een gegeven moment had ik een tape.

De tape toont een gang door een huis en wordt begeleid door het geluid van voetstappen. Het huis lijkt een doolhof. Er is ook een model van het huis, met bladzilver op betonplex, dat helemaal geen doolhof suggereert. Dat komt doordat ik de consequenties van de techniek heb genomen: in het model heb ik de buitenwanden weggelaten, zodat het van alle kanten open blijft. Het model bekijk je van buitenaf. In de animatie heb ik juist overal wanden opgetrokken, ook om de tuin, zodat je blik overal in die constructie blijft hangen. Met de camera uit de computeranimatie bekijk je het van binnenuit. Er is een moment dat de camera het huis verlaat, draait en terugkeert; dat is het enige moment dat het beeld zwart is en je blik niet botst op de textuur van de wanden. De film duurt bijna vier minuten, maar is meerdere keren direct achter elkaar op de tape gezet, als een loop.

Een tijd later sloot ik de ogen en zag ik een nieuwe tape voor me. Ik wilde een videotape maken die opnieuw een wandeling suggereert door een niet werkelijk bestaand gebouw, maar met op de wanden ditmaal niet werkelijk bestaande wandschilderingen. Opnieuw een computeranimatie, en ook als een soort loop, zodat een kijker bij vertoning ook op elk moment kan in- en afhaken.

Ik heb al een voorstudie gemaakt - dat wil zeggen een eenvoudige tape met een gang langs muurschilderingen - een vingeroefening: gebrekkig, maar dan ook in één dag achter de computer opgezet. De muurschildering uit de tape zou in het echt een lengte hebben van 50 meter, over meerdere wanden verspreid. Het staartje van de schilderijen sluit naadloos aan bij het begin, zodat de wandschilderingen, net als de architecturale route, alsmaar door lijken te lopen. De schildering is eigenlijk een panorama, dat zich eindeloos uitrolt. Het begint op 2 meter hoogte en reikt tot onder het plafond, op zo'n zes meter hoogte.

Het is mogelijk de schilderijen in de computer uit te tekenen, maar ook omslachtig. Daarom besloot ik de schildering te aquarelleren. Met aquarel kon ik, dacht ik, de droogte van een wandschildering suggereren. De aquarellen konden dan via foto op cd worden gezet, en via cd in de computer worden gebracht.

Ik zag de bewegende ruimte voor me, zoals die in de tape te zien zou zijn, en het karakter van de schilderijen. Hoewel ik vertrok

vanuit het idee van een ruimte - een ruimte die zijn rijkdom ontleent aan het feit dat die schilderijen er zijn - was het duidelijk dat ik vooral aandacht aan die schilderijen moest besteden. Het was nadrukkelijk niet de bedoeling dat ze louter decoratief zouden zijn.

Ik zag het karakter van de schildering voor me, en het formaat. Hij zou verwant zijn aan bepaalde schilderijen van de Mexicaanse muralisten. Niet die van Siqueros of Orozco, maar met name die van Diego Rivera, Fernando Leal en Jean Charlot. En eigenlijk ook niet die van Rivera, maar alleen een vroeg werk van Charlot en één van Leal. Maar de bewuste schilderijen van Charlot en Leal kent bijna niemand. Ikzelf ken ze toevallig van schimmige zwart wit plaatjes; détails in boeken die op schappen in tweedehands winkels blijven staan en, in plaats van steeds duurder, steeds goedkoper worden. Rivera was daarentegen ooit een beroemdheid; veel van zijn werken zijn vaak gereproduceerd. Dat ene werk van Charlot bevindt zich overigens in hetzelfde gebouw als één van de veelvuldig gereproduceerde werken van Rivera: De Escuela Preparatoria in Mexico-stad. In een documentaire over Rivera werd verteld dat de muren van dat gebouw werden toegewezen aan meerdere schilders, onder wie natuurlijk Charlot. Maar binnen korte tijd had Rivera de beste muren tot zijn beschikking. (Ik had voor het zien van die

documentaire al de indruk gekregen dat het een grote bullebak was geweest. Ik vermoed nu bovendien dat hij de meest verwante schilders uit het nest heeft verjaagd.)

Later las ik een opmerking van Rivera over Charlot, die zijn assistent geweest was. Charlot, die overigens op twintigjarige leeftijd een verhandeling over schilderkunst had geschreven en bevelhebber van het Franse leger was geweest, had in zijn wandschildering *De slacht in de tempel* meerdere figuren aan Uccello ontleend. De ridders die met lansstoten hulpeloze dansers uit Guadelupe verdrijven, zijn volgens Rivera rechtstreeks gebaseerd op Uccello's *De slacht van San Romano*¹. Door dit te benadrukken, zet Rivera Charlots werk in feite in de schaduw. Maar hoewel je bij Charlot een vreemd soort verwantschap met Uccello en mogelijk invloed kunt constateren, is er zeker geen sprake van directe ontlening. En zover ik het van de zwakke reproducties kan aflezen, leverde Charlot een nieuwe mogelijkheid met figuratie om te gaan, enerzijds door bij een figuratieve, wellicht Mexicaanse traditie aan te sluiten en anderzijds door volstrekt modern te zijn -net zo modern als Schlemmer in zijn ballet-tekeningen en moderner dan Rivera ooit was. Charlots werk is ook sterker dan dat van Rivera - uitgezonderd Rivera's muurschildering *Water, oorsprong van het leven*, de meest bedwelmende van Rivera's werken, een schildering die zelden is gereproduceerd en al tijdens Rivera's leven is verdwenen. Wanneer Rivera modern

wil zijn, doet hij dat door machines en flats af te beelden. Beter is het om datgeen wat wordt afgebeeld een bepaalde kwaliteit mee te geven. Inhoudelijk is het bedoelde werk van Charlot ook minder dom dan dat van Rivera. Dat laat Rivera na te vermelden. Het latere werk van Charlot is vermoedelijk minder overtuigend; daar ken ik maar weer een enkele van, ook als reproductie, ditmaal niet zo slecht van kwaliteit, maar wel ter grote van een postzegel.

De fresco's (de mijne) zijn overdadig figuratief - zoals er op het ogenblik weinig kunst wordt gemaakt. Wat erin is afgebeeld heeft allemaal te maken met kunst uit de periodes van de avant-gardes uit deze eeuw, en met de verbinding tussen de avant-gardes en het linkse idealisme. Ik had al meteen bedacht dat er zich veel figuurtjes in zouden bevinden. Die zouden ook allemaal handelingen verrichten - niet in de zin dat ze een welomschreven rol zouden hebben in bijv. een iconografisch programma, maar wel in die zin dat het noch een opsomming, noch willekeurig zou zijn. Maar dan moest ik wel weten wat al die figuurtjes in die fictieve wandschilderingen aan het doen waren. Met andere woorden, ik was vertrokken vanuit het idee van een ruimte - een ruimte als drager van een bepaald soort wandschildering - maar kwam terecht in de mogelijkheden en problemen van een figuratie. Ondertussen is die figuratie ook een zelfstandig leven gaan leiden. Ik heb een paar schilderijen gemaakt - niet te veel; ze moeten samen een soort afgesloten blok vormen binnen het andere werk.

Die laat ik op de tentoonstelling in Arti waarbij dit boek verschijnt voor het eerst zien.

Er moet nog één voetnoot bij die figuratieve aquarellen en schilderijen: er bevindt zich tussen al die figuurtjes een portret van Willi Münzenberg (dat is die man in dat donkere pak naast een Bauhaus-achtige pop). Let op: in de voorstellingen is onder meer een wagon te zien waar allerlei figuren uitstappen. De wagon is beschilderd met agit prop². Maar de figuren zijn niet alleen op de wagons geschilderd, zij stappen ook uit de deuren van de wagons naar buiten om de hele ruimte te bevolken. Zij dragen opgerolde rode vlaggen met zich mee. Zij bouwen, dansen en klimmen, of geven die vlaggen aan elkaar door. Veel van die figuren zijn bijvoorbeeld arbeider of matroos. Een enkeling is bijvoorbeeld schilder - en bezig met het schilderen van juist diezelfde agit prop-figuren waar hijzelf deel van uitmaakt. Eén figuur is realistisch en lijkt een portret. Dat is die Willi Münzenberg, die leefde van 1889 tot 1940.

Ik kwam Münzenberg sporadisch tegen in boeken. Het leek me dat hij een belangrijke rol in de kunst had gespeeld, maar dat die rol en zijn naam bijna waren vergeten. Achteraf heb ik zijn rol in de kunst iets overschat - die rol had hij wel, maar andere takken van zijn werk waren veel belangrijker. Hij was een soort agent in opdracht van de Sovjet Unie en werkzaam voor verscheidene

communistische organisaties. Hij was hoofd van de jeugd-organisatie van de communistische internationale. Hij richtte de Internationale Arbeidershulp op - ook werkzaam in Nederland - die onder meer geld inzamelde voor hongerend Rusland. Hij was een soort chef van de pers en cultuur in West-Europa, met name in Duitsland, in opdracht van het Sovjet regime. Hij had daarmee een macht als een krantenmagnaat: beheerde in Duitsland zes dagbladen en een aantal periodieken (waaronder de AIZ, het blad waarvoor Heartfield zijn beroemde anti-nazistische collages maakte), was directeur van het Russische filmproductiebedrijf Mezjrobprom en was de eerste die de film van Eisenstein naar het Westen bracht.

Münzenberg organiseerde congressen; grote manifestaties waar min of meer neutrale intellectuelen aan meededen (Gide, Malraux, etc.) die daar de vrede uitdroegen; met als achterliggend, verborgen doel de ontwapening van de democratische landen en het verzwakken van de waakzaamheid van de intellectuelen. Eén zo'n symposium vond plaats in '32 in Amsterdam - het Amsterdams congres tegen de oorlog. Vrijwel niemand wist dat dat congres geheel was geregisseerd door communisten. Hij organiseerde ook de ophef om de zaak Sacco en Vanzetti, en de ophef naar aanleiding van de vermeende rol van de communisten in de Rijksdagsbrand - naast Marinus van der Lubbe werd een aantal communisten voor het gerecht gebracht, die

later door de publiciteitsmachine van Münzenberg en zijn zogenaamde Bruinboeken, op vrije voeten moesten worden gesteld. De lijst van Münzenbergs activiteiten is lang. Zijn rol in manifestaties en pers overschaduwde zijn bemoeienissen met de kunst. Toch is hij het voorbeeld die hoogstwaarschijnlijk El Lissitzky's activiteiten in Duitsland financierde. In de jaren twintig raakte El Lissitzky's constructivistische kunst in de Sovjet Unie meer en meer in de verdrukking. In diezelfde jaren gaf Lissitzky echter in Duitsland vorm aan een aantal tentoonstellingen die toen spraakmakend waren en nu nog steeds bekend zijn. Zeker is dat Münzenberg tijdens een persoonlijk onderhoud met Lenin heeft gevraagd El Lissitzky uit te zenden en dit financieel te ondersteunen. Waarschijnlijk is dat, toen de Sovjets binnenslands de moderne kunst bestreden, zij dezelfde kunst om propagandistische redenen in het Westen bleven financieren.³ Overigens is het zeer waarschijnlijk dat Diego Rivera eind jaren twintig in Odessa is geweest, hoewel Rivera zelf nergens over rept. Eind jaren tachtig doken foto's op van wandschilderingen in Odessa, die duidelijk Rivera's invloed verraden. De reis is zo goed als zeker eveneens door Münzenberg georganiseerd. Het is jammer dat dergelijke feiten niet hard te maken zijn.

Willi Münzenbergs activiteiten zijn zeker geen sleutel tot de betekenis van m'n werk. Maar de speurtocht naar Münzenbergs activiteiten heeft me wel op ideeën daarvoor gebracht.

1 in Luis Suárez, *Diego Rivera. Bekenntnisse* Berlijn (Oost-), 1966.

2 agitatie propaganda; communistische leerstukken in tekst en beeld, ter opwekking van het volk.

3 Münzenberg wordt in de recente, Nederlandse catalogus over El Lissitzky niet genoemd (Eindhoven, 1990). Wel in de recente Duitse catalogus over Heartfield.

At one point it seemed to me that the ideal exhibition would be to show a video. No lugging heavy lumps of paraffin wax or plaster around, no hammering. Not even a canvas that could go limp. Only a simple tape. You'd phone the exhibition organisers, ask them to install a three-beam projector and three quarters of an hour before the show was due to start you'd arrive with a tape in your inside jacket pocket. Then you'd put it in the video recorder and Bob's your uncle.

I mainly made sculptures. I was struck by the idea of linking them in some way: I wanted to create a context that had the logic of a house. A house has a front door. If it's a townhouse, there could be a flight of stairs leading up, after which one comes to a vestibule and then the front door behind which lies a more private hall. The kitchen is always situated in the vicinity of the dining room. A small shutter in the front door is different in form to the hatch used for handing dishes from kitchen to dining room – it was this kind of arrangement, an order with a certain logic, that I envisaged for my work. It had its advantages: one was that I could arrange the works in such a way as to create a route; a route similar to that which is followed from pavement to the flight of stairs leading upwards, to the front door and so on. Another advantage is that the works would form an environment – and an overarching environment has a different kind of power and offers different possibilities than those of the isolated work. The house would take

the place of the arrangement of sculptures in an exhibition space. It occurred to me that the house could be recorded on tape via computer animation. And in terms of logistics this led to the ideal exhibition – the tape in the breast pocket.

The difficulty lay in the practical implementation. Without a computer the animation would take me several years of drawing. Children learn the principle of the pencil through play. The same holds true for computer games. But for computer animation, where certain specific qualities are required, it does not.

An initial obstacle is the range of configurations on offer – a configuration is the combination of computer and programme. A few years ago (1993) the most appropriate configurations were so expensive that no layperson would dare take the plunge. Not only that but the stupefying jargon of those in the know only put outsiders off. That jargon was not about the product that rolls out of the computer; the product was usually summarised as: "so much is possible".

And that's the second obstacle: the language was about the promise of the computer, a promise that most closely resembles the thinking of the utopians at the dawn of the industrial age. Then they thought that machines would bring about luxury, such luxury that rivers would overflow with champagne and roast fowl would fly down from heaven. Humanity would be able to

concentrate fully on its purpose in complete social equilibrium, without despotism but with a balanced division of resources, labour and capital.

It's far faster to sketch a drawing by hand than to use a computer – it's only when it comes to animation that this changes. Animation means 25 images per second. First of all you enter a great deal of information into the computer – an outline model that is to simulate a spatial construction, you install points of light, colour and texture, followed by two camera angles, you specify that there should be 18 images from the first through to the last stance and then the computer calculates it all. The next day you go back to the computer and you can view 18 images. Run at a reasonable pace they add up to a very short film.

But even so...for example, it takes three quarters of an hour to put together a single image. There are 25 images in a second, and 60 seconds in a minute. But the calculation ($3/4 \text{ hour} \times 25 \times 60 =$) doesn't apply, because that doesn't include the preparation time, nor the hiccoughs that might occur along the way. Advanced systems can do more and they're also a lot faster. They are so pre-programmed that certain things become very easy. In the final analysis you don't want those. Indeed, a film created as a result of all those pre-programmed facilities represents the sum total of everything you sought to avoid. But other things – which you did

want and which look very similar – prove well-nigh impossible. For those you need an expensive programmer in addition to the expensive software.

By chance I got into conversation with a guy involved in computers, design and animation. After that I was able to use the facilities of Montevideo in Amsterdam and a project subsidy from Utrecht city council. And eventually I had a tape.

The video shows the hallway leading through a house and is accompanied by the sound of footsteps.

The house resembles a maze. There's also a model of the house, made from silverleaf on betonplex that is in no way suggestive of a maze. That's because I have taken on board the consequences of the technology: in the model, the outside walls have been left away so that it remains open on all sides. By contrast in the animation I have put up walls everywhere, even round the garden, so that one's gaze is arrested by the construction at every turn.

With the computer animation camera one views the construction from the inside. There's only one point at which the camera leaves the house, turns and goes back; that's the only moment when the screen is black and your gaze does not clash with the texture of the walls.

The film lasts close on four minutes, but has been repeated back-to-back several times on the tape like a loop.

Some time later I closed my eyes and envisaged a new video. I wanted to make a video which again suggested a walk through a non-existent building, but this time with imaginary murals on the walls. Again it was to be a computer animation and also a sort of loop so that a viewer might be able to enter and exit at any point. I have already made a preliminary study – that is to say, a simple video showing a passage with murals – a finger exercise: flawed, but created in a single day's work behind the computer. In real life the mural in the video would stretch over a length of some 50 metres spread over several walls. The tail of the mural would mesh seamlessly with its beginning, so that the fresco would have the appearance of continuing for ever, just like the architectural route. The painting is really a panorama that rolls on and on, endlessly. It starts two metres high up the wall and reaches to the ceiling, some six metres up.

It would be possible to draw the wall paintings in the computer, but also time-consuming. For this reason I decided to paint them in watercolour. Using watercolour I could, I felt, suggest the dryness of a fresco. The watercolours could then be put on CD via photographs and then fed into the computer from the CD. I saw the moving space before me, as it would be in the video, and the nature of the paintings. Although I had taken the idea of a space as my point of departure – a space that derives its richness

from the fact that the paintings are there – it was clear that I had to pay particular attention to the paintings. It was pertinently not the intention that the paintings should function merely as decoration.

I saw the nature of the fresco before me, and its format. It would be related to certain paintings of the Mexican muralists. Not those of Siqueros or Orozco, but particularly those of Diego Rivera, Fernando Leal and Jean Charlot. And to be honest, not really those of Rivera either, but only an early work by Charlot and a single painting by Leal. But hardly anyone knows the works in question by Charlot and Leal. I myself know them only by chance from hazy black-and-white pictures; details in books that stay on the shelf in second-hand stores and become cheaper and cheaper rather than increasingly more expensive. By contrast Rivera was famous once; many of his works have been repeatedly reproduced. Actually that single Charlot work is to be found in the same building as one of Rivera's oft-reproduced pieces: the Escuela Preparatoria in Mexico City. In a documentary on Rivera we were told that the walls of that building had been allocated to various painters, among whom naturally Charlot. But within a short time Rivera had the best walls at his disposal. (Before I even saw the documentary I had gained the impression that he'd been a great bully. I suspect now that he chased off most painters in the same genre). I later read a remark

by Rivera about Charlot, who had been his assistant. Charlot, who at twenty years of age had written a discourse on art and was a former commander in the French army, had used several figures from Uccello for his fresco *The massacre in the temple*. According to Rivera, Charlot's knights brandishing their lances and driving out the helpless dancers from Guadeloupe are drawn directly from Uccello's *The massacre of San Romano*.¹ By emphasising this, Rivera effectively puts Charlot's work in the shade. But although one can detect a strange kind of relation to, and possible influence of, Uccello in Charlot's work, there is certainly no question of direct derivation. And as far as I am able to judge from the poor-quality reproductions, Charlot offered a new approach to the figurative: on the one hand by linking up with a figurative, possibly Mexican tradition, and on the other by taking a completely modern approach – as modern as Schlemmer in his ballet drawings and more modern than Rivera ever was. Charlot's work is also stronger than that of Rivera – with the exception of Rivera's fresco *Water, origin of life*, one of his most intoxicating works and a mural which disappeared during his lifetime and has seldom been reproduced. When Rivera wants to be modern he does so by depicting machines and blocks of flats. But it is better to imbue that which is being depicted with a certain quality. With regard to content, Charlot's work in question is more intelligent than that of Rivera – something Rivera neglects to mention.

Charlot's later work is arguably less convincing; I only know of a few pieces, also in reproduction and while these are not of such poor quality they are no bigger than postage stamps.

The frescoes (mine) are exaggeratedly figurative – unlike most art being made at this moment. Everything that is depicted relates to art from this century's periods of the avant-garde, and with the links between the avant garde and left-wing idealism. I'd immediately imagined the painting would feature lots of little figures. These would also all be engaged in some kind of activity – not in the sense that they would be afforded a clearly-defined role in an iconographic programme, for example, but in the sense that the picture would constitute neither a summing-up nor be arbitrary. But then I did have to know what all those little figures in those fictional murals were doing. In other words, I had started with the idea of a space – a space as bearer of a certain sort of mural – but I'd landed up in a consideration of the possibilities and problems posed by a figuration. In the meantime that figuration has taken on independent life. I've made a number of paintings – not too many; they are intended to form a kind of self-contained bloc within the other work. These will be shown for the first time at the exhibition in Arti at which this book will be published. One footnote still remains to the figurative water colours and

murals: among all those little figures there's also a portrait of Willi Münzenberg (that's that man in the dark suit alongside a Bauhaus-type doll). Please note: the representations also show a carriage with lots of people alighting. The wagon is painted with agitprop.² But the figures are not only shown inside the carriages, they're also shown stepping out through the carriage doors to people the entire space. They carry rolled up red flags. They build, dance and climb, or pass on the flags to one another. Many of the figures are workers or sailors.

An odd one is an artist – busy painting precisely the same kind of agit prop figures of which he himself is one. A single figure is depicted realistically and resembles a portrait. And that one is the aforementioned Willi Münzenberg, who lived from 1889 to 1940.

I encountered Münzenberg's name sporadically in books. It seemed to me that he had played an important role in art, but that that role and his name had been all but forgotten. With hindsight it appears that I somewhat overestimated his role in art – he did play a role, but other aspects of his work were far more important. He was a kind of agent working for the Soviet Union and active in various Communist organisations. He was head of the Communist Internationale's youth movement. He founded the International Workers' Aid – also active in the Netherlands – which among other things collected funds for

famine-plagued Russia. He was a sort of commissar for press and culture in Western Europe, particularly in Germany, working at the behest of the Soviet regime. His powers were comparable to those of a press magnate: in Germany he managed six daily newspapers and a number of periodicals (including the AIZ, the magazine for which Heartfield made his famous anti-Nazi collages), functioned as director of the Russian film production company Mezjrobprom and was the first to take Eisenstein's film to the West.

Münzenberg organised congresses – major events in which more or less neutral intellectuals (such as Gide, Malraux, and others) took part to propagate peace but which had a hidden agenda aimed at achieving the disarmament of the democratic countries and weakening the intellectuals' vigilance. One such symposium was staged in 1932 in Amsterdam – the Amsterdam Congress against the war. Practically no-one knew that this congress had been engineered solely by Communists.

Münzenberg also engineered the furore over the Sacco and Vanzetti affair, and the furore engendered by the apparent role of the communists in the Reichstag fire – alongside Marinus van der Lubbe a number of Communists were also brought to book who later had to be released under pressure from the publicity machine of Münzenberg and his so-called Brown books.

The list of Münzenberg's activities is a lengthy one. His role in rallies and press overshadows his involvement with the art world.

But even so it is he who most probably financed El Lissitzky's activities in Germany. During the 1920s El Lissitzky's constructivist art was increasingly repressed in the Soviet Union. However, during those same years Lissitzky created a number of exhibitions in Germany which evoked a great deal of comment at the time and which are still well-known today. It's certain that in a personal audience with Lenin, Münzenberg asked that El Lissitzky be posted abroad and given financial assistance. It's likely that, when the Soviets sought to stamp out modern art at home, they continued to finance that same art in the West for propaganda reasons.³

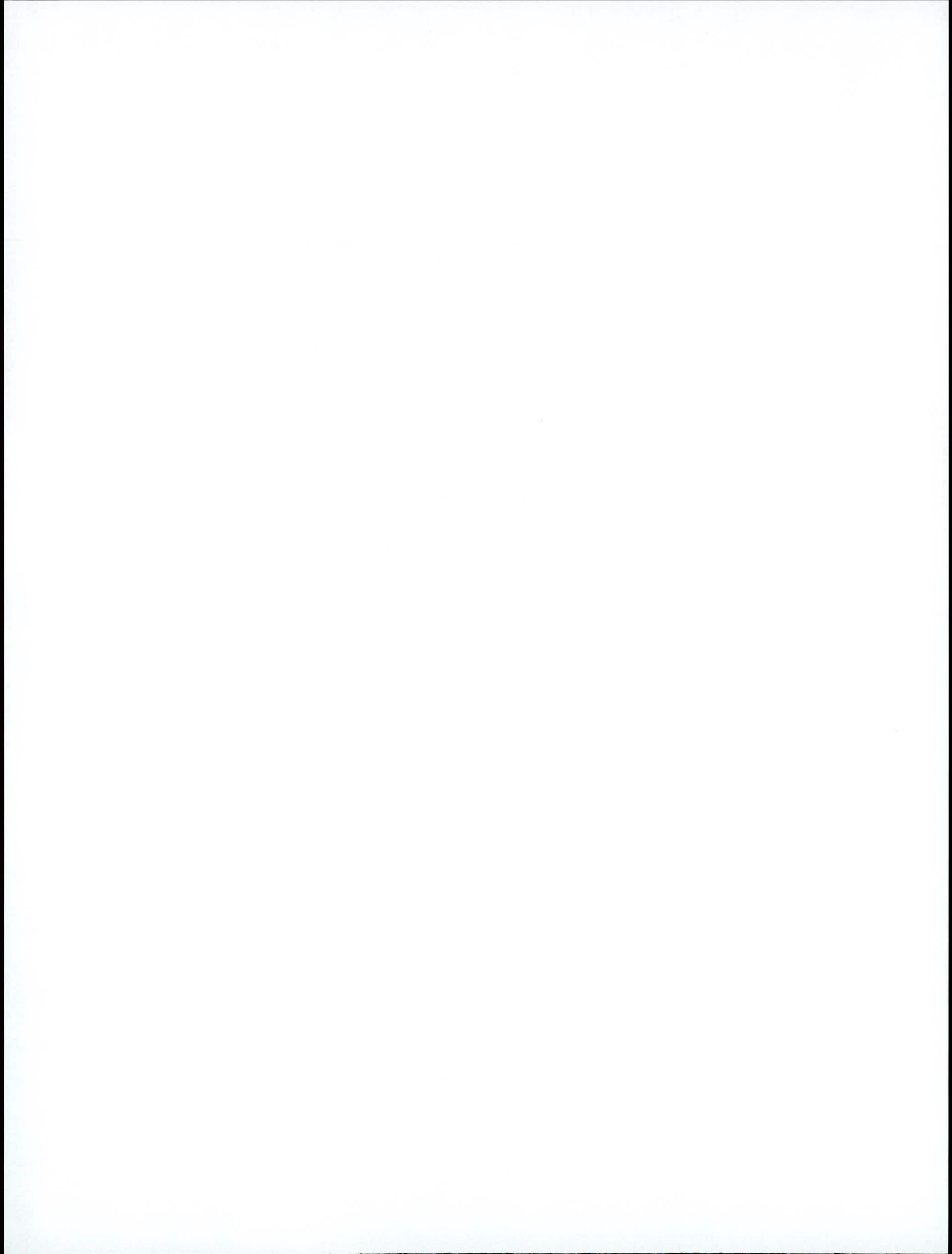
Incidentally it's extremely likely that Diego Rivera visited Odessa in the late 1920s, even though Rivera does not mention this anywhere. In the late 1980s photographs came to light of murals in Odessa which clearly betray Rivera's influence. That trip was almost certainly also organised by Münzenberg, and it's a pity that such facts cannot be proven.

Willi Münzenberg's activities are certainly not a key to the meaning of my work. But the investigation into Münzenberg's activities certainly threw up ideas for that work.

1 in Luis Suárez, *Diego Rivera. Bekenntnisse* Berlin (East-), 1966.

2 agitation propaganda: Communist doctrines in text and image to rouse the people.

3 Muenzenberg is not mentioned in the recent Dutch catalogue on El Lissitzky (Eindhoven, 1990). But he is referred to in the recent German catalogue on Heartfield.



De Dr A.H. Heineken Prijs voor de Kunst
The Dr A.H. Heineken Prize for Art

Nederland kent een rijke traditie van internationaal bekende beeldend kunstenaars. Vanaf de veertiende eeuw tot aan vandaag de dag zijn Nederlandse beeldende kunstenaars voorbeeldstellend. Dat heeft mede als oorzaak dat de visuele cultuur gekoesterd wordt door brede lagen van de bevolking, de secularisatie van de Nederlandse kunst vanaf de zestiende eeuw zal daar zeker een rol in hebben gespeeld.

Er zijn in Nederland veel kunstenaars die voor de prijs in aanmerking komen. Het was voor de jury dan ook een zware en plezierige taak om de prijs toe te kennen.

De jury heeft lang gedelibereerd of de keuze moest vallen op een kunstenaar met een doordacht en afgewogen oeuvre of dat de keuze moest vallen op een kunstenaar voor wie het bouwen aan een oeuvre een gevolg is van ongebreidelde werkdrijf waarvan het eind nog niet in zicht is. Ook werd er gesproken over de leeftijd van de kunstenaar, of hij van een specifieke generatie moest zijn, of juist moest behoren tot de leeftijdlozen. Daarnaast werd gekeken naar de mate van actualiteit waarin het oeuvre van de kunstenaar zich de afgelopen tien, vijftien jaar heeft ontwikkeld.

In de afweging van de verschillende kandidaten heeft de jury uiteindelijk gekozen voor Jan van de Pavert.

Jan van de Pavert is geboren in Zeist op 10 mei 1960. Na de academie Sint Joost in Breda gevolgd te hebben maakt hij deel uit van de werkplaats Ateliers '63 in Haarlem waar, in een stimulerende omgeving, iedere kunstenaar gedwongen wordt om voor gerenommeerde docenten artistieke keuzes te verantwoorden. Vanaf 1984 tot aan heden neemt van de Pavert deel aan meer dan zeventig tentoonstellingen in binnen- en buitenland, zowel solo als in een breder verband. Van de Pavert doet mee aan het prestigieuze Sonsbeek 1993 en in 1994 organiseert het Centraal Museum in Utrecht een grote eenmanstentoonstelling. Zijn werk wordt verworven door verschillende instituten waaronder het Rijksmuseum Kröller Müller, de Rijksdienst Beeldende Kunst, het Centraal Museum, het Van Abbemuseum, het Museum für Gegenwartskunst in Zürich en recentelijk door de Ferens Art Gallery in Kingston-upon-Hull.

Jan van de Pavert is een kunstenaar met een herkenbaar en persoonlijk oeuvre. De afgelopen veertien jaar heeft hij zich ontwikkeld tot een veelzijdige en uitgesproken persoonlijkheid met een rijk en gevarieerd palet. Dat palet is zelfs zo kleurrijk dat hij van schilder beeldhouwer is geworden, van beeldhouwer computerkunstenaar en van computerkunstenaar aquarellist. Daar heb je een bijzonder palet voor nodig. Van de Pavert is zeer geïnteresseerd in architectuur en kunst-

geschiedenis. Het eerste uit zich in allerlei vormen van sculptuur waarin verwezen wordt naar de symbolen van klassieke Italiaanse en van moderne architectuur. Schaalmodellen, plattegronden, doorsnee-tekeningen en vervolgens ook computeranimaties tonen ideale, zelfbedachte huizen. Die fantasie over het verleden is ook terug te vinden in recente tekeningen en schilderijen van Van de Pavert. De voorstellingen doen o.a. herinneren aan het sociaal realisme uit de jaren twintig; maar ook aan vele andere bekende beelden die bij nader inzien allen thuis horen bij een historisch idealisme uit het begin van deze eeuw. De thematiek van Van de Pavert in dit werk sluit aan bij die van zijn "architectuur": het geloof in idealen in een door de kunstenaar gevormde omgeving, zoals de avant-garde in de jaren twintig dat geloof ook had. Van de Pavert laat zich inspireren door het idee van het ideaal. Daarmee maakt hij werk dat ontegenzeggelijk optimistisch van aard is, en waarmee hij bewijst dat de beeldende kunst ook vandaag de dag van grote maatschappelijke waarde is.

De Jury van de Dr A.H. Heinekenprijs voor de Kunst
Prof. Dr H.W. van Os, voorzitter
Prof. Dr C.J.A.C. Peeters
Prof. Dr R.W.H.P. Scheller
Dr E.J. van Straaten
Drs K.M.T. Ex

september 1998

The winner of this year's Dr A.H. Heineken Prize for Art, the Dutch artist Jan van de Pavert (1960), has attracted the attention of the art world. Prominent museums have been eagerly collecting his work for some time.

Van de Pavert designed an imaginary villa, called 'Villa Naispier'. In the form of an elaborate drawing, it incorporates every form of artistic expression. Drawings, frescos, sculptur, scale models and computer animations represent the rooms, patios and gardens. The artist's evident fascination with the project makes it all the more interesting to visitors. Van de Pavert uses his considerable talent as a sculptor to give a very personal, original shape to his ideas. For an artist of his age his stature is exceptional, not only in The Netherlands.

Since 1984 Jan van de Pavert has participated in over seventy solo and group exhibitions at home and abroad. He took part in the prestigious 'Sonsbeek 1993' and in 1994 the Centraal Museum in Utrecht devoted a large exhibition to him. His work has been purchased by various institutions, including the Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo, The Rijksdienst Beeldende Kunst, the Centraal Museum Utrecht, the Van Abbemuseum Eindhoven and recently the Ferens Art Gallery in Kingston-upon-Hull.

Jan van de Pavert's art is recognisable and personal. In the course of the past fourteen years he has developed into a multifaceted, outspoken personality and has moved succesively from painting to sculpture to computer art to watercolours.

As evidenced by his work, Van de Pavert is keenly interested in architecture and art history. For the Villa Naispier he drew an elaborate plan with a text in the form of a numbered guide, like those for castles and palaces. Unlike other guides, however, the spaces described are all imaginary. Besides describing the historical styles and other architectural references, it tells a story about a person -likewise fictional he supposedly purchased the land with the original buildings in order to combine and expand them, the result being a hybrid villa.

'Towards the end of his life he stands on the threshold of the last addition, gazing at the motif in the floor tiles: a stylised labyrinth-symbol, he realises, of his own life and quest.'

A subsequent project, this time involving an imaginary house, had more to do with modernism in architecture. The house was built around Van de Pavert's own oeuvre, using facets of his sculpture, to form a single work of art. Scale models, plans, cross-sections and computer animations illustrate not only the architecture, but also a journey, like that of the fictional builder of Villa Naispier.

Fantasies based on the past are also found in Van de Pavert's recent drawings and paintings. The images recall the realism of the 1920S and the historical idealism of the early 20th century. In this work Van de Pavert's subject corresponds to that of his 'architecture': the ideal of an environment designed by artists; a belief he shares with other members of the avant-garde of this period.

Inspired by this ideal, Van de Pavert's work is decidedly optimistic. It proves there is still room for art of social significance.

The jury of the Dr A.H. Heineken Prize for Art 1998

Prof. Dr H.W. van Os, chair

Prof. Dr C.J.A.C. Peeters

Prof. Dr R.W.H.P. Scheller

Dr E.J. van Straaten

Drs K.M.T. Ex

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It highlights the need for a comprehensive understanding of the subject matter and the role of the researcher in this process. The second part of the paper presents the methodology used in the study, including the data collection methods and the analysis techniques. The third part of the paper discusses the results of the study and the conclusions drawn from the findings. The final part of the paper provides a summary of the key points and offers suggestions for future research.

The research was conducted in a systematic and rigorous manner, following the principles of scientific inquiry. The data was collected from a large and diverse sample of participants, ensuring the representativeness of the findings. The analysis was conducted using advanced statistical techniques, allowing for a detailed and accurate interpretation of the results. The findings of the study are presented in a clear and concise manner, highlighting the key points and the implications of the research.

The results of the study indicate that there is a significant relationship between the variables under investigation. This finding is consistent with the theoretical framework and provides support for the hypotheses. The implications of the research are discussed in detail, highlighting the potential applications of the findings in the field. The paper concludes with a summary of the key points and offers suggestions for future research, emphasizing the need for continued exploration of the subject matter.

resumé

Jan van de Pavert

1960, may 10, Zeist, Netherlands

1979 / 1982 academy of arts, St. Joost, Breda, Netherlands

1982 / 1984 academy Ateliers '63, Haarlem, Netherlands

exposities, solo/exhibitions, solo

1984 Les Paysanneries; rue Jourdan, Bruxelles; installation.

1985 Galerie A, Amsterdam.

1987 'Facing Doors'; de Appel Fund, Amsterdam; installation.

1988 'Des fenêtres et des Socles'; galerie Baronian, Bruxelles, Belgium.

- 'Jan van de Pavert. Sculptures et dessins'; APAC, Nevers, France.

1989 Galerie A, Amsterdam.

- 'Fiktieve boeken'; galerie Bruges la Morte, Brugge, Belgium.

1990 'Jan van de Pavert'; Galerie Georges Dezeuze, Montpellier, France.

1991 Lokaal 01, Breda.

- galerie Bruges la Morte, Bruges, Belgium.
- 'De achtergrond', Stroom HCBK, The Hague, installation.

1993 'Een nieuw huis'; galerie Paul Andriesse, Amsterdam.

- 'Plannen en projecten 1964-1994', Rijnsoeverhuis, Arnhem.

1994 'Een huis', Centraal Museum, Utrecht.

- Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.

1995 Grafisch atelier Utrecht, Utrecht.

1996 galerie Paul Andriesse, Amsterdam.

exposities, groep/exhibitions, group

1985 'Ateliers '63'; museum Fodor, Amsterdam.

- 'Stipendia '84'; Logement van de Heren van Amsterdam, The Hague.

1986 Galerie A, Amsterdam.

- '22 Jonge beeldende kunstenaars'; galerie Nouvelle Images, The Hague.

1987 'Stipendia '86'; pakhuis Emma, Amsterdam.

- 'Binnenruimten'; Gouda, Den Bosch, Enschede, Groningen Zeist.

- 'Century '87'; Academie voor Bouwkunst, Amsterdam.

- 'Prix de Rome'; Stadhuis/Opera, Amsterdam.

- 'Een grote activiteit. Jonge generaties in de Nederlandse kunst'; Stedelijk Museum, Amsterdam.

1988 'Pavert/Muñoz'; Arti et Amicitiae, Amsterdam.

- 'Explicatio Culturae'; Virtu IBK, Nijmegen.
- 'Galerie Baronian at the ICC'; ICC, Antwerp, Belgium.
- 1989 'Arturodam'; Madurodam, The Hague.
- 'Groeten uit Utrecht'; Centraal Museum, Utrecht.
- 'Architectuur en verbeelding'; Fort Asperen, Acquoy.
- 'Het verschil'; Arti et Amicitiae, Amsterdam.
- 1990 galerie Phoebus, Rotterdam.
- 'Multiple Choice'; galerie Fons Welters, Amsterdam.
- 1991 galerie Bruges la Morte, Bruges, Belgium.
- 'Close Encounters'; galerie Paul Andriesse, Amsterdam.
- 'Unwritten Stories'; Shedhalle, Zürich.
- 'Stillstand/Switches'; Shedhalle, Zürich.
- 'Fons voor binnen'; galerie Fons Welters, Amsterdam.
- 'Werk van Henk Visch, Jan van den Dobbelsteen, René Boogaerts, Jan van de Pavert en schetsontwerpen in opdracht voor hoofdwegenstructuur Uden'; pronkkamer, Uden.
- 'Gemeente aankopen 1990', museum Fodor, Amsterdam.
- 'Gedachten gangen/Gedanken gänge'; Museum Fridericianum, Kassel, Germany, Provinciaal Museum, Hasselt, Belgium.
- 1992 'Gedachten gangen/Gedanken Gänge'; Provinciaal museum, Enschede, (see above, 1991).
- 'Nostalgische utopiën'; De Waag, Leiden.
- 'Op uitnodiging'; Haagse Kunstkring, The Hague.
- 'A marked Difference'; Arti et Amicitiae, Amsterdam.
- 'Gemeentelijk kunstaankopen 1991', museum Fodor, Amsterdam.
- 'Reis naar het einde van het atelier'; Lokaal 01, Breda.
- 1993 'En scene'; W 139, Amsterdam.
- 'Welcome Stranger'; Stadhouderskade 112.
- 'Geen tafel voor twee'; Kunstvereniging, Diepenheim; met Frank Mandersloot.
- 'Sonsbeek '93'; Roermondsplein, Arnhem.
- 'Kunstenaars fotograferen Den Haag', Stroom HCBK, The Hague.
- project met theater Nieuw West: Festival aan de Werf, Boorstraat, Utrecht.
- 'The third Exile'; Arti et amicitiae, Amsterdam.
- 1994 'Ausgewählte Europäerinnen. Ausgewählte Europäer. Zehn Jahre Künstlerförderung der Stiftung Vordemberge Gildewart'; Museum Wiesbaden, Wiesbaden, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon Schweiz.
- 'Dear John', galerie Sophia Ungers, Köln.
- 'Teknwerk/Drawing'; galerie Paul Andriesse, Amsterdam.
- 'De ideale plaats/The Ideal Place', HCAK, The Hague, publicatie.
- 1995 'De politiek van de perceptie', Galerie d'Eendt, Amsterdam.

- 'A Night at the Show', Fields Zypressenstraße, Zürich.
- 'De Utrechtse salon, 1995', Centraal Museum Utrecht.
- 1996 'State of Mind', Centrum Beeldende Kunst Rotterdam.
- 'Real Space in Quick Times', Triënale Milaan.
- idem, NAI, Rotterdam
- 'Making a Place. Art of The Netherlands', Snug Harbour Cultural Centre, Staten Island, New York.
- 'Wereldbeelden', W 139, Amsterdam.
- 'Pas op! Bruikbaar!', Leeuwarden and other places.
- 1997 'Wat niet af is, is niet gemaakt', De Utrechtse School, Utrecht.
- 'Heimelijk thuis', exhibition in the series 'Case Study House Omega', Kerkstraat 21, Utrecht.
- 'De bruilofsreportage', Centraal Museum, Utrecht.
- 'Take Three', Centraal Museum, Utrecht.
- 'Bouwvak', buildingsite Uden-Zuid, Uden.
- 'Metaforen voor ruimte en tijd', De Paviljoens, Almere.
- 1998 'NL. Hedendaagse kunst uit Nederland rondom de collectie van het Van Abbemuseum', Van Abbemuseum, Eindhoven.
- 'Werken op papier van exposanten Kunstvereniging Diepenheim, 1990-98', Kunstvereniging Diepenheim, Diepenheim.
- 'Art Transpennine 98', Ferens Art Gallery, Kingston upon Hull.

video/filmfestivals

- 1995 Kine[kunst] '95, Casino, Knokke, Belgium.
- 1996 Fringe Film and Video Festival, Filmhouse, Edinburgh

artikelen en interviews/articles and interviews

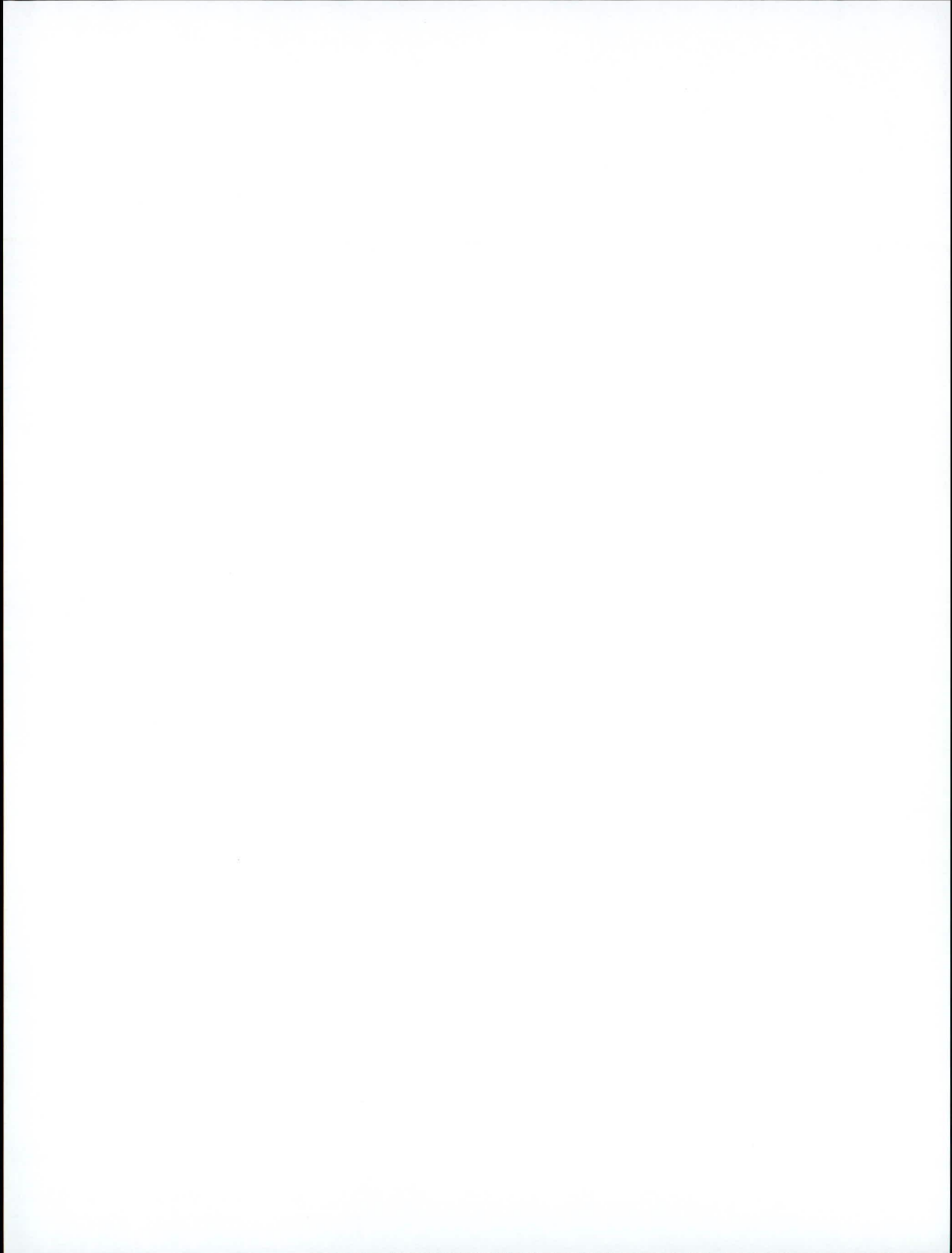
- Hans van Dijk, Marieke van Giersbergen: "'Met vooropgezette schema's heeft mijn werk weinig te maken.'" Vraaggesprek met Jan van de Pavert', Archis 1988, no. 10, pp. 22 - 26.
- Antje von Graevenitz: 'Draaiingen van het zien', Archis 1988, no 10, pp. 27 - 29.
- Edna van Duyn: 'Jan van de Pavert', in: red. Jan Brand, Han Janselijn: 'Architectuur en verbeelding', Zwolle 1989, pp. 314 - 317.
- Rutger Pontzen: 'De tastbare ruimte. Illusie, waarneming en functionaliteit bij Jan van de Pavert', Archis 1990, no 3, pp. 34 - 39.
- Let Geerling: 'Gennem Arkitekturens Øjne/Through the Eyes of Architecture', B, 1991 no. 47 - 48, pp. 16 - 24.
- Rob Smolders, 'Ga eens naar je moeder met een schone blouse' (gesprek met Smolders en Henk Visch), De Kunsten, 1992, no. 4 jaargang 1, pp. 8 - 10.

- Dominic van den Boogerd: 'Een nieuw huis. Over de typologie van Jan van de Pavert/A New House. The Typology of Jan van de Pavert', Jan van de Pavert. Huis/House, cat. Centraal Museum Utrecht, 1994, pp. 9 - 31.
- Antje von Graevenitz: cat. Ausgewählte Europärinnen, ausgewählte Europäer. Zehn Jahre Künstlerförderung der Stiftung Vordemberge-Gildewart, Museum Wiesbaden/Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 1994 pp. 74 - 77.
- Mark Kremer: 'Beste Jan van de Pavert/Dear Jan van de Pavert', Zes projecten/Six Projects, cat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1994, pp. 49 - 55.
- Mariska van den Berg: 'Jan van de Pavert', brochure galerie Paul Andriessse, Amsterdam 1996.
- Robbert Roos: 'Huis zonder gordijnen', Trouw, 19 juli 1997, p. 15.
- Dominic Ruyters tekst voor de catalogus bij de tentoonstelling NL, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, verschijnt dezer dagen.

eigen publicaties en artikelen/own publications and articles

- 'Vier tekeningen', kunstenaarsbijdrage, Metropolis M, 1986 no. 1, pp. 32 - 35.
- 'Villa Naispier', uitgave de Enschedese School, Amsterdam 1986.
- 'Tegen het museum als passage' (de oorspronkelijke titel: 'tegen het museum als doorloopruiimte met semi-permanente wanden', werd zonder mijn medeweten vervangen.), bulletin Passages, HCAK, 1988, pp. 79-83.
- 'Vijf notities/Five Footnotes', Amsterdam 1988.
- 'Voor de Spiegel', kunstenaarsuitgave, Amsterdam 1991. (translation included.)
- zonder titel, bijdrage aan: 'Openbare ruimte voor de kunst', Metropolis M 1991, no. 3, pp. 54-55.
- 'Liebe E.J.M.' (2-4-1991), Du, 1991 no. 6, pp. 54-57.
- 'De zachte slaap, de goede smaak en de keerzijde van de medaille', Alti Novri, 1991 no 1, pp. 30-31.
- 'Lieber Bruno/Beste Bruno', 'Unwritten Stories. Claudia Müller, Jan van de Pavert, Bruno Rey', Zürich 1991, pp. 14-17.
- 'Was hat das eigentlich mit Kunst zu tun?/What's All this has got to do with art?', in: 'Stillstand Switches. Einen Gedankenaustausch zur Gegenwartskunst/An Exchange of Ideas on Contemporary Art', Zürich 1992, pp. 101-104.

- 'Robert Grosvenor', Metropolis M, no. 5 1992, p. 44
- 'Lieve E.J.M./Dear E.J.M.' (22-10-1992), cat. En Scene, W139, Amsterdam 1993, pp. 46-54.
- 'Over een voorstel voor Arnhem', cat. Sonsbeek 93, Arnhem 1993, pp. 274-277. (translation in the English edition.)
- 'Beste Antje von Graevenitz, idem, pp. 278-281. (translation in the English edition.)
- 'Lieve E.J.M.' (5-4-1993), Kunst en Museumjournaal, 1993 nr. 6, pp. 22-25. (translation in the English edition.)
- bulletin De ideale plaats/ The Ideal Place, HCAK, 1994.
- 'Over video en een schaalmodel/On a Video and a Scalemodel', Zes projecten/Six Projects, cat. Van Abbemuseum Eindhoven, 1994, pp. 52 - 53.
- 'Een benadering uit 1994 van de receptie van de beeldende kunst', HTV de Ijsbreker, 1995 no. 0 p. 5, 'De materiële hoedanigheid van de kunst als formele problematiek', HTV de Ijsbreker, 1995 no. 1, p. 5 - 6, 'Een benadering van 1995 van de receptie', HTV de Ijsbreker, 1995 no. 2, p. 4 - 5. (Eén artikel, onder 3 titels verschenen in 3 nummers.)
- 'Indianendans/Rain Dance', red.: Paul Andriessse, Mariska van den Berg: Art, Gallery, Exhibiting. The Gallery as a Vehicle for Art, Amsterdam 1996, p. 164.
- 'Gesprek tussen Kees Flore, Auke van der Woud en Jan van de Pavert', en:
- 'De Noordoostpolder, toonvoorbeeld van project Nederland', in: red. Stichting Bruggelings, Metaforen van Ruimte en tijd, 1996, pp. 19 - 22, resp. pp. 22 - 30.
- Artikel in boek Huis/House, te verschijnen onder redactie van Jan Brand, bij Brand boeken, Arnhem, en/of Waanders.



colofon / credits

initiatief / initiativ

Koninklijke Nederlandse Academie voor Wetenschappen
n.a.v. Dr A.H. Heinekenprijs voor de Kunst, 1998

auteur / author

Jan van de Pavert, Van Weelstraat 15a, 3022 ZA, Rotterdam

vertaling / translation

Niall Martin, Amsterdam

ontwerp / design

Studio Gonnissen en Widdershoven en De Designpolitie,
Amsterdam

druk / print

Grafisch Bedrijf Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam

projectcoördinatie / projectcoordination

Marja de Jongh, Centraal Museum, Utrecht

uitgave / published

Centraal Museum, Utrecht

postbus 2106, 3500 GC The Netherlands

tel 0031 30 2362362 fax 0031 30 2332006

e-mail rantit@centraalmuseum.nl

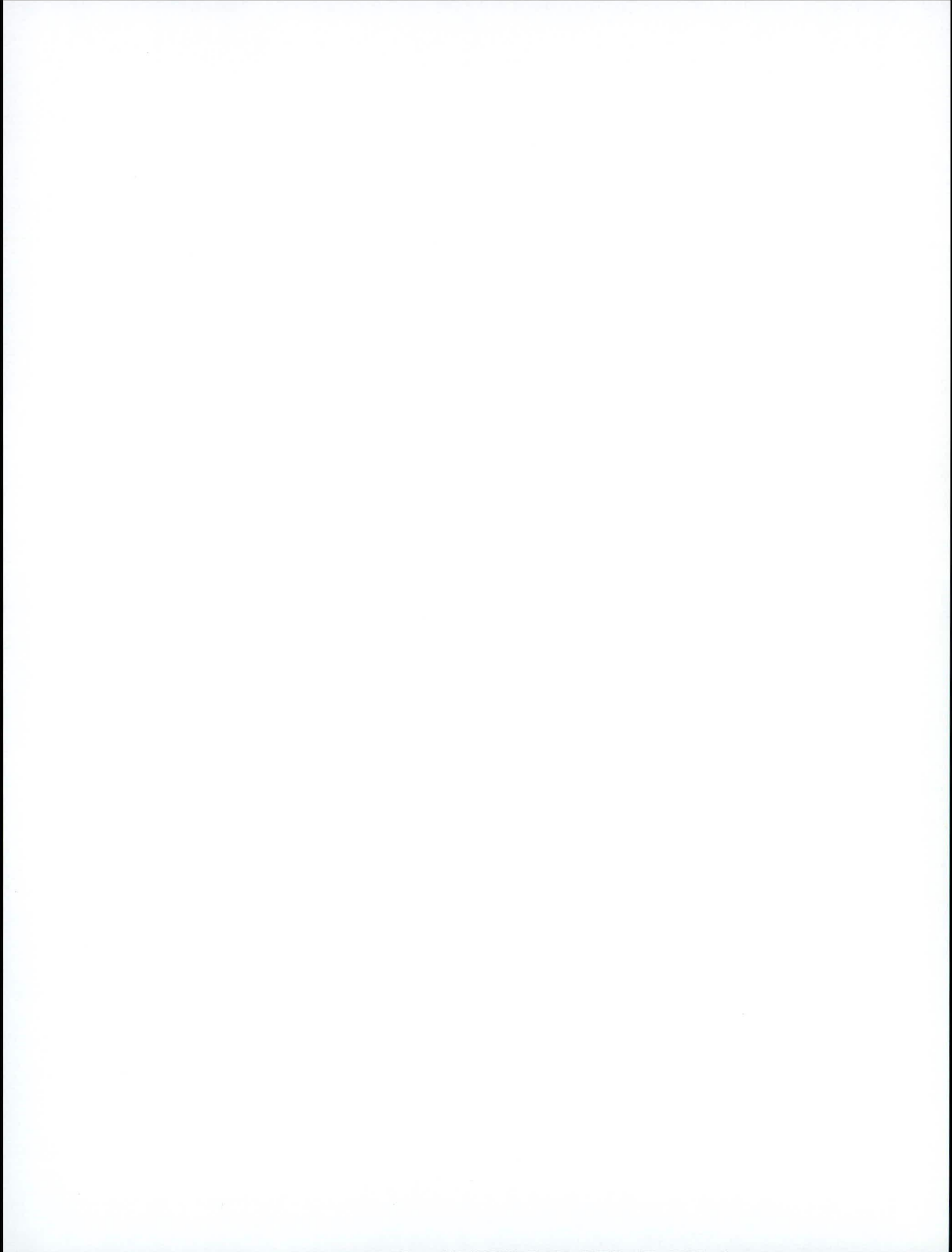
ISBN 90-73285-56-9

Copyright © 1998 Centraal Museum

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

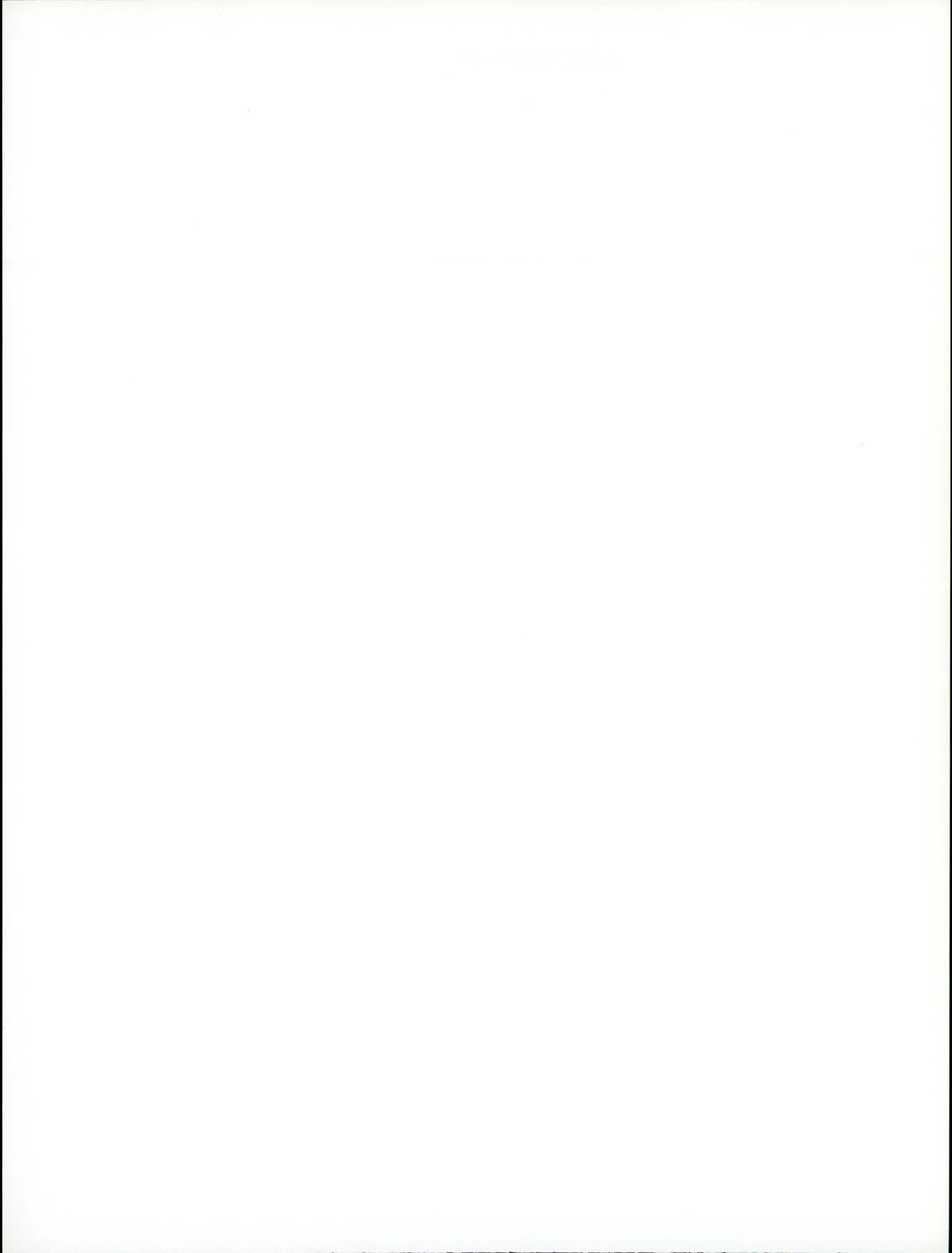
All rights reserved. Nothing in this publication can be copied,
stored in an automated database, or published in any manner
or form, be it electronic, mechanical, by photocopying, recordings
or in any other way, without prior written permission from the
publisher.

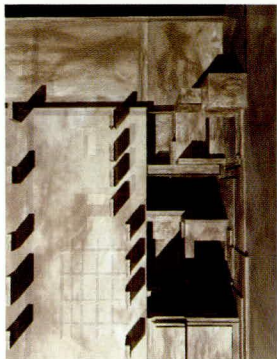
Jan van de Pavert wordt vertegenwoordigd door / is represented by
Galerie Paul Andriese, Prinsengracht 116, 1015 EA Amsterdam
tel. +31 (0) 20 623 62 37

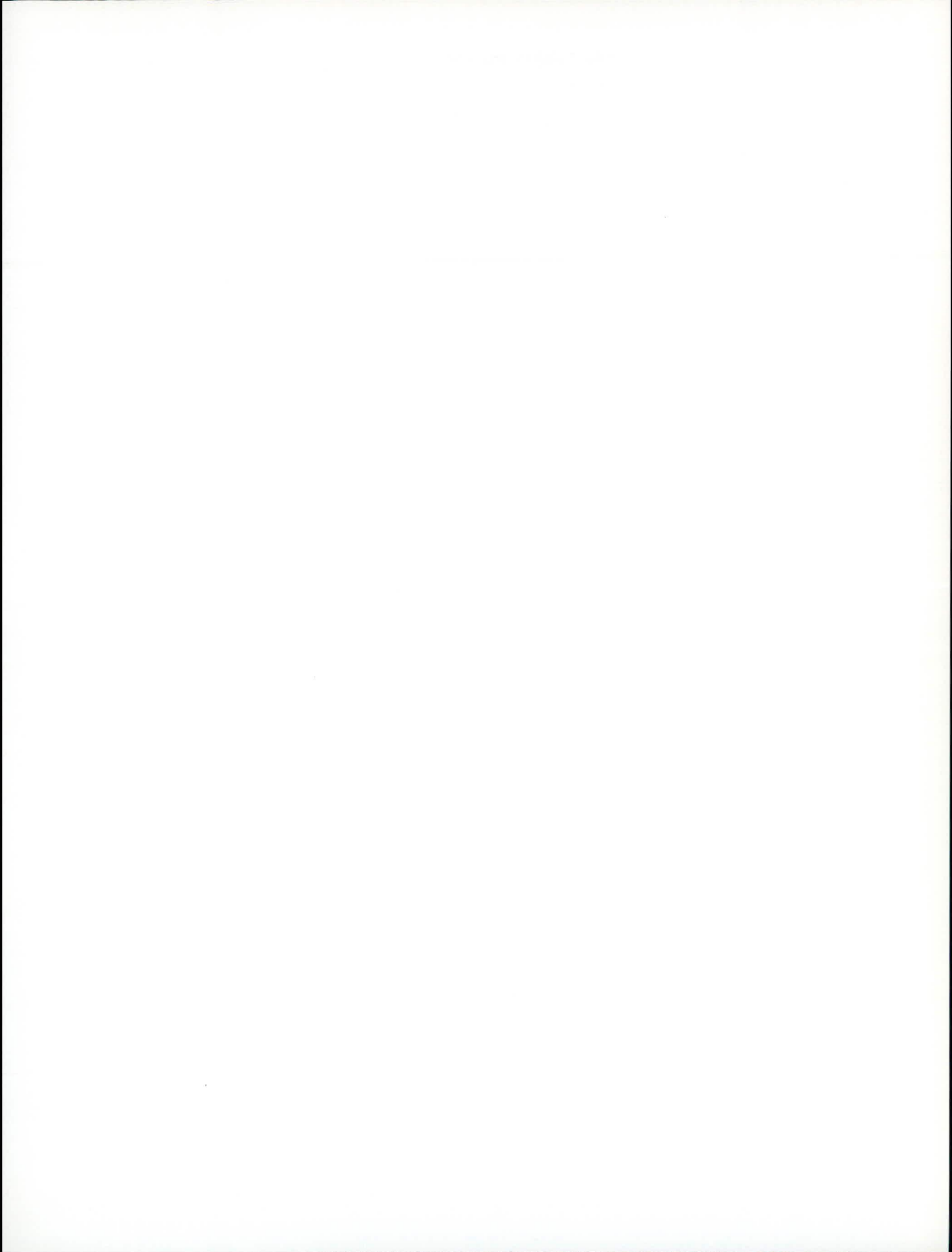


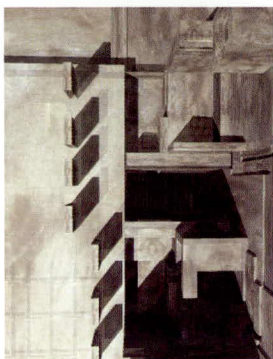
Een huis/A House
videotape 3'36"
1993-95

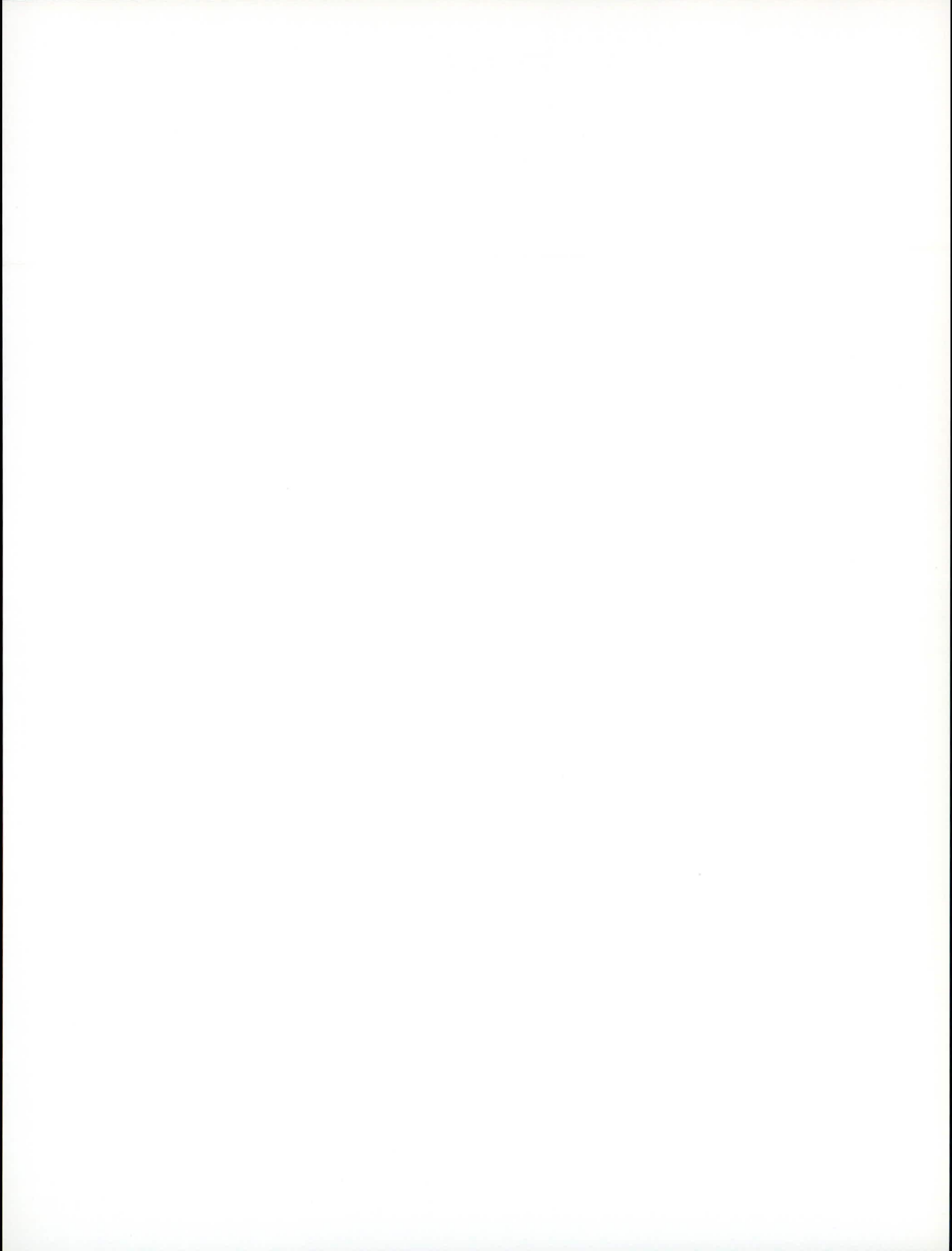


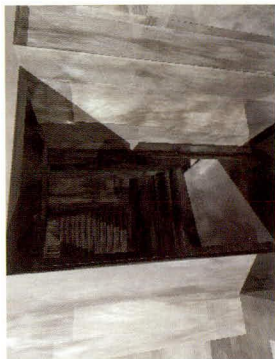


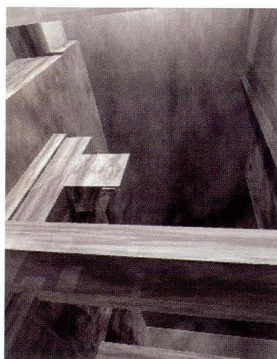
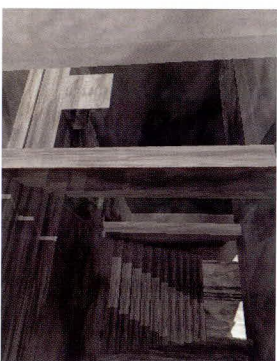
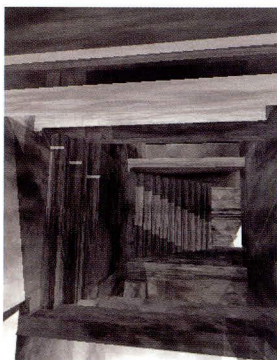




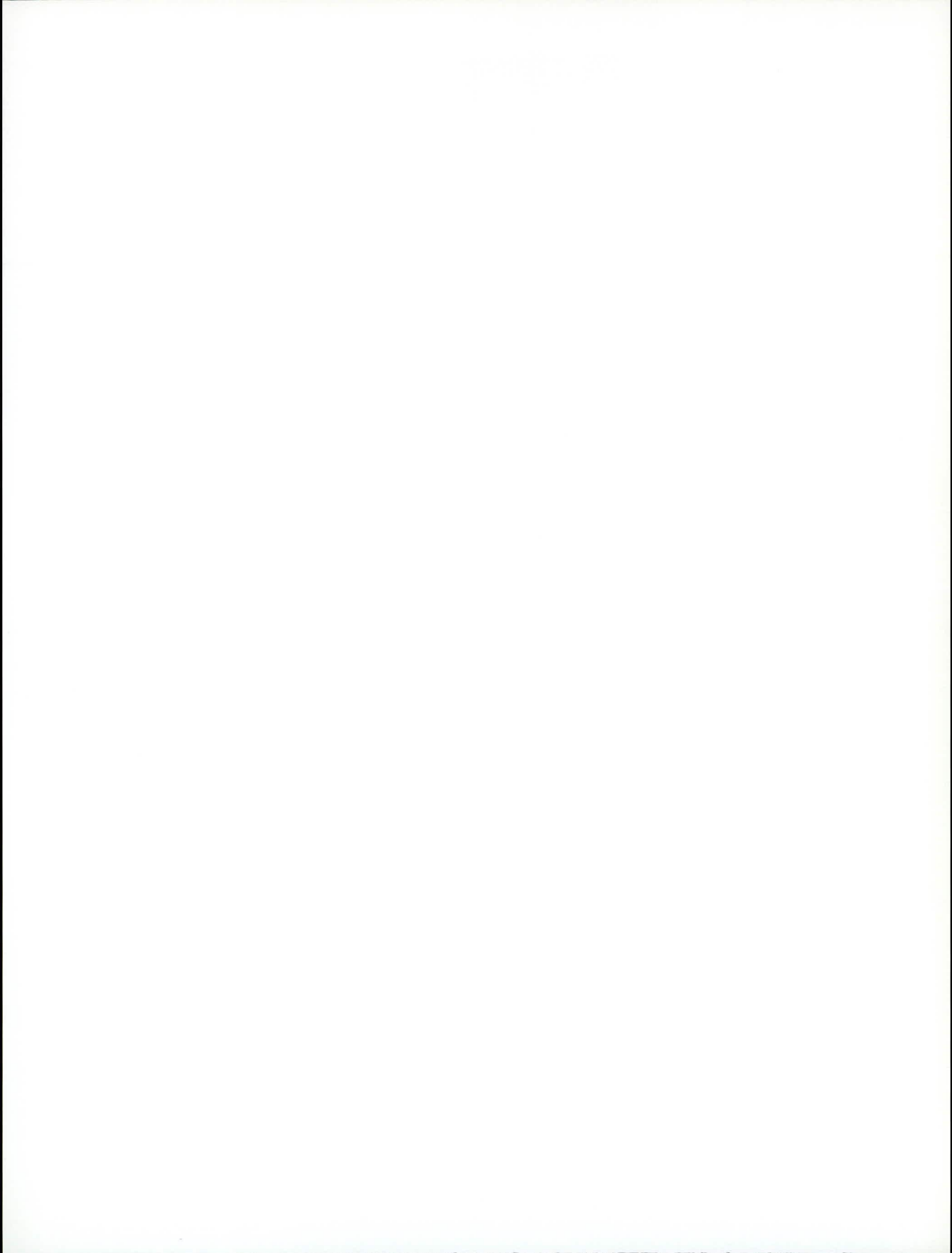


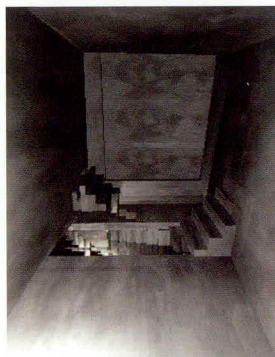


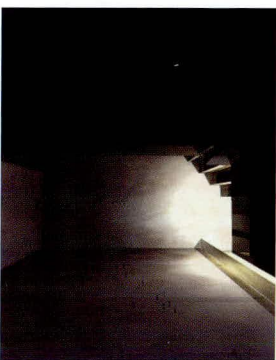




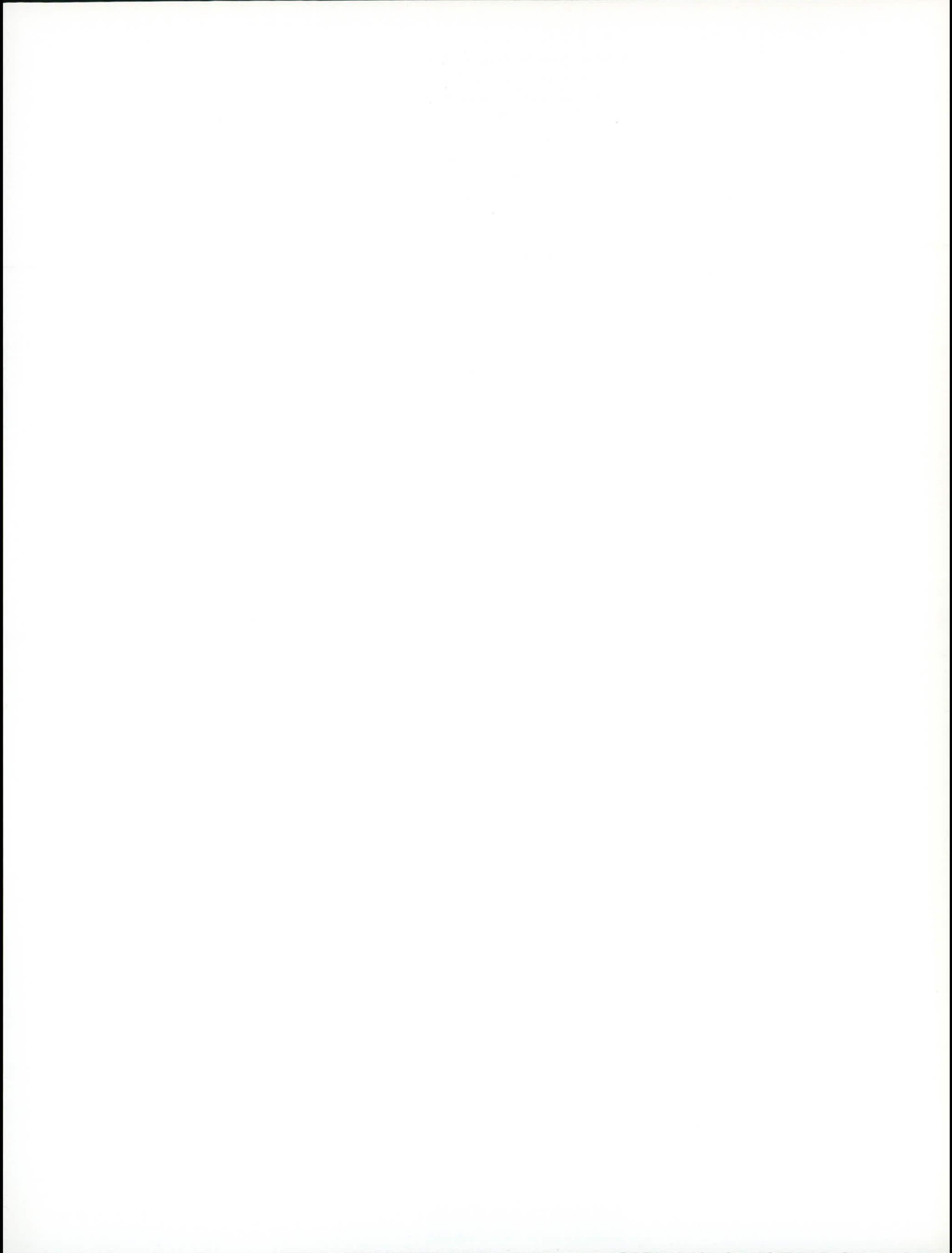


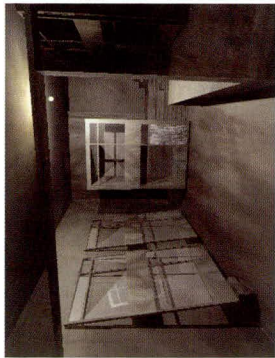
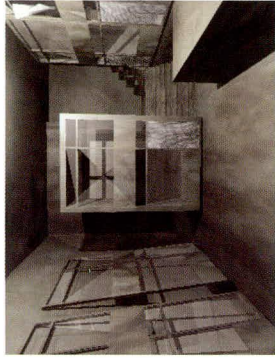


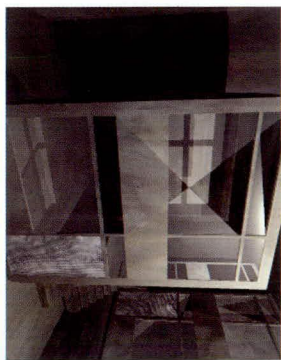


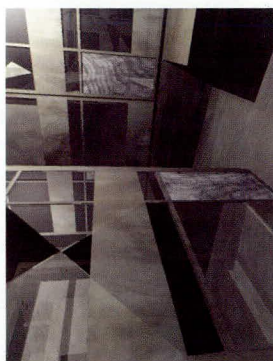


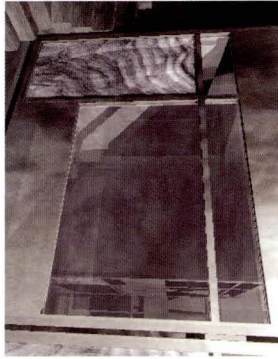




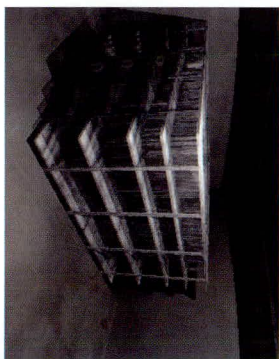
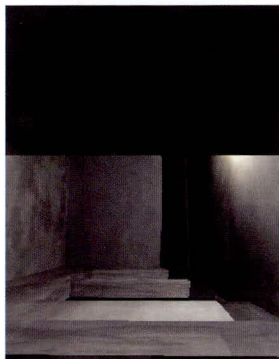


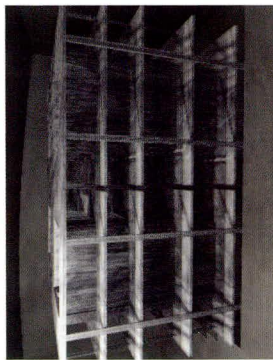


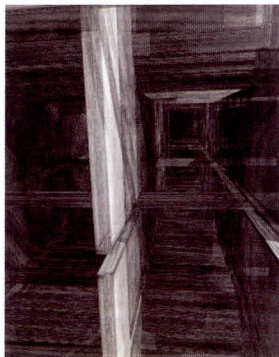
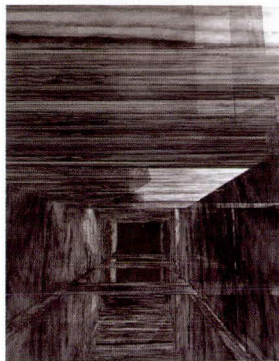


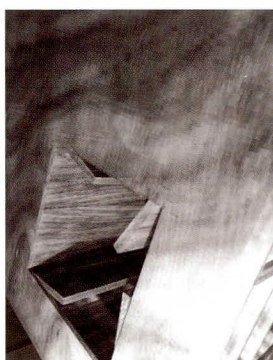


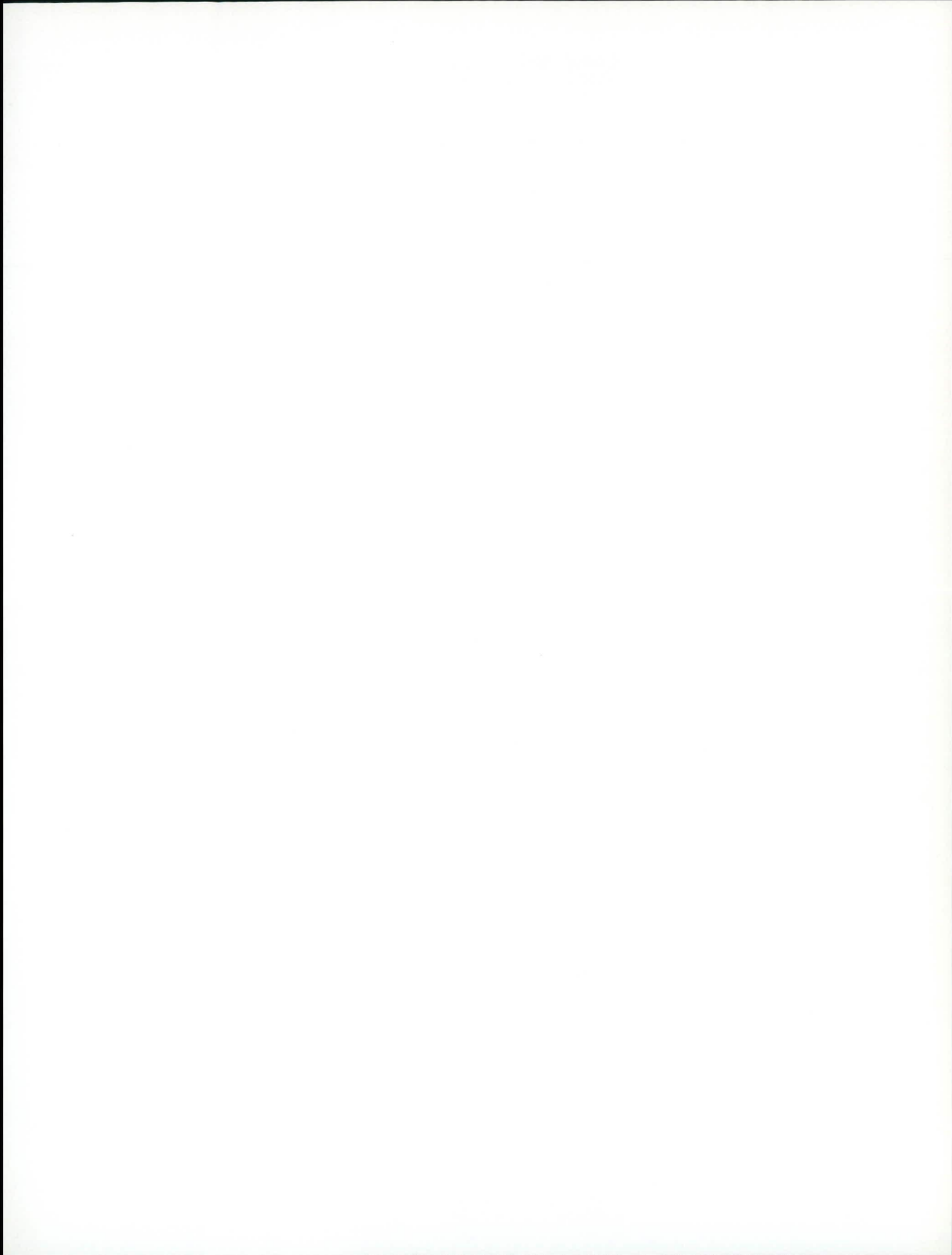












Diego Rivera in de Soviet Unie

1996

potlood en aquarel op papier/

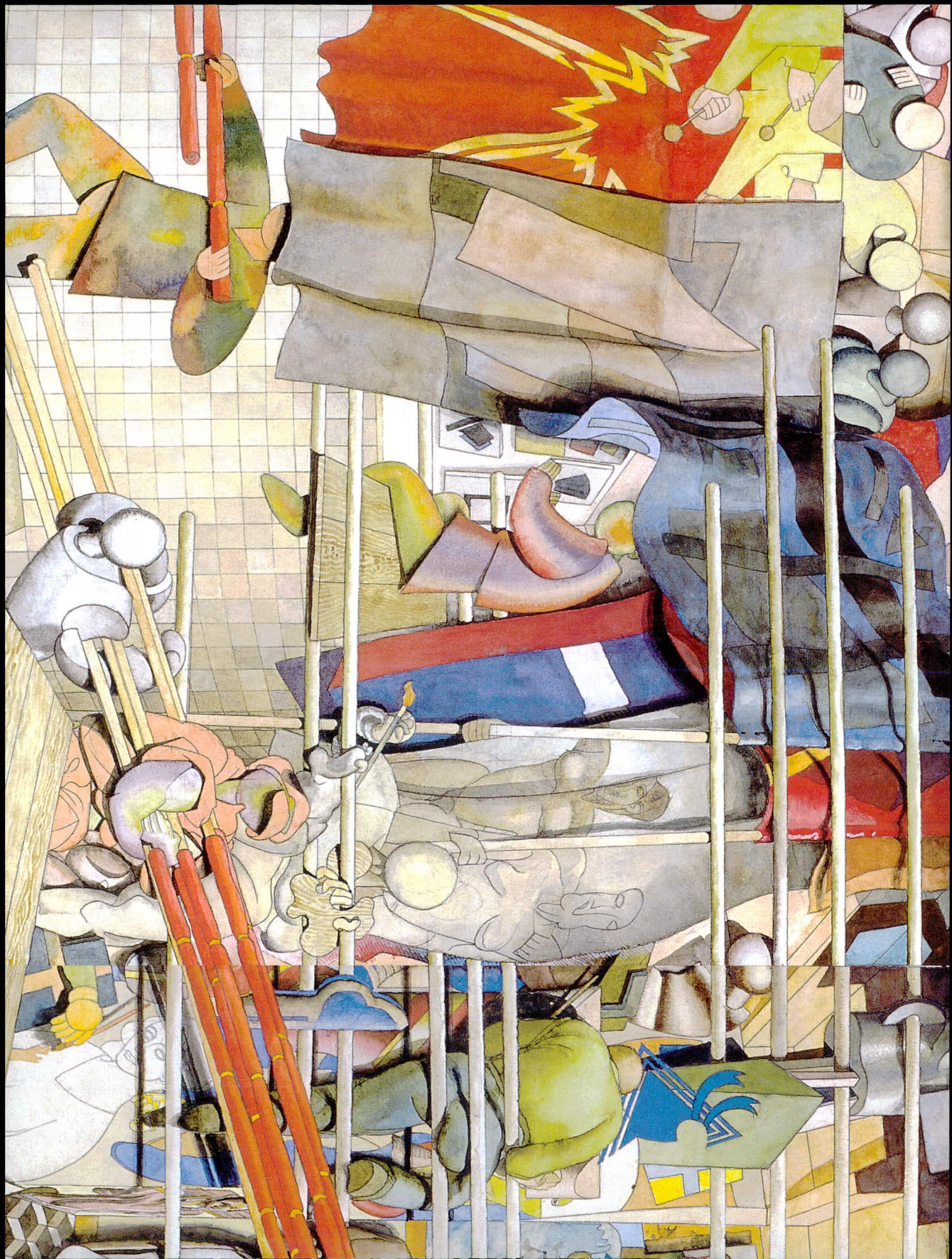
pencil and watercolour on paper

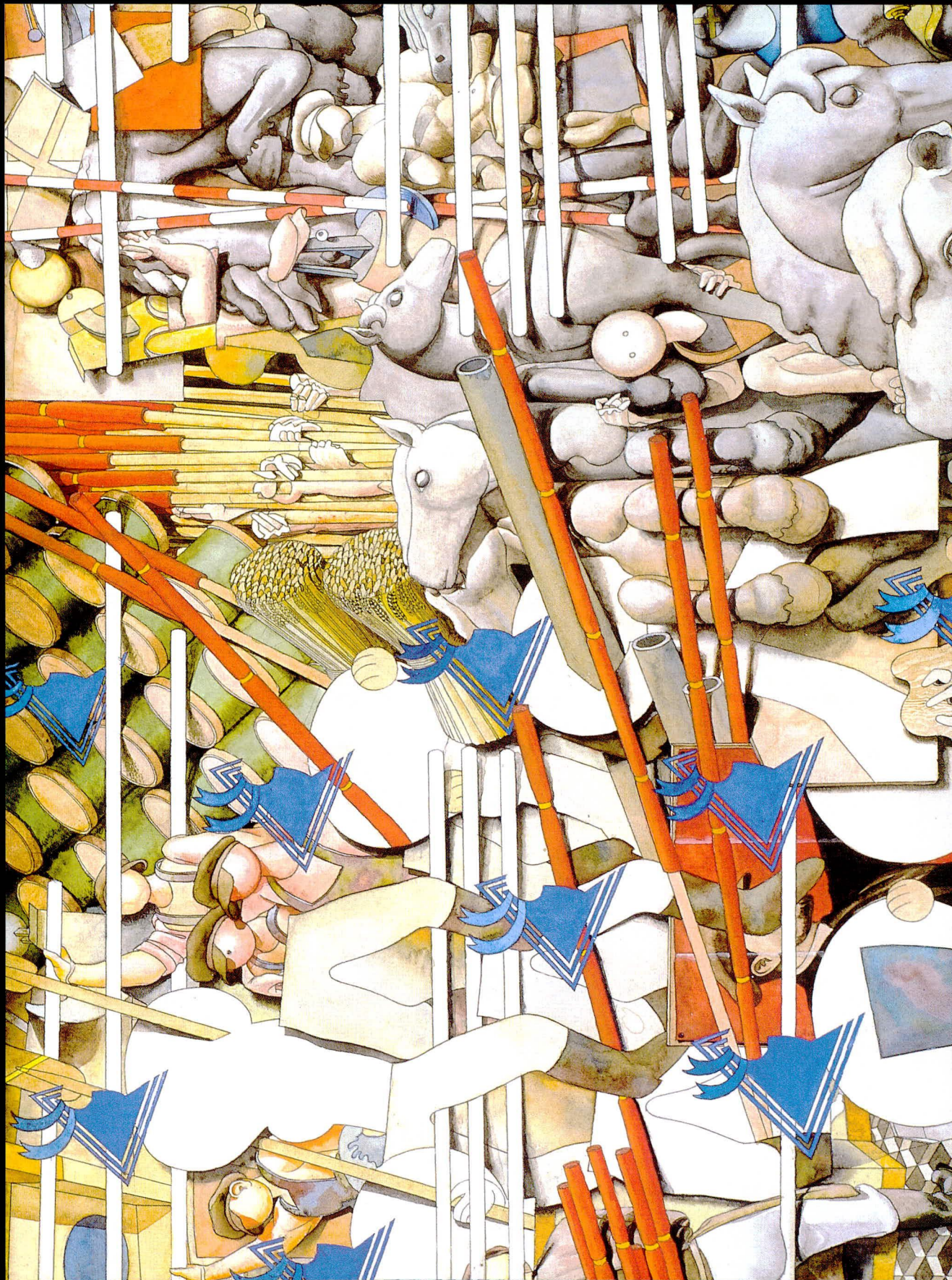
4 vellen, 3 x (96,5 x 40) en 1 x (43 x 40) cm

particuliere verzameling/

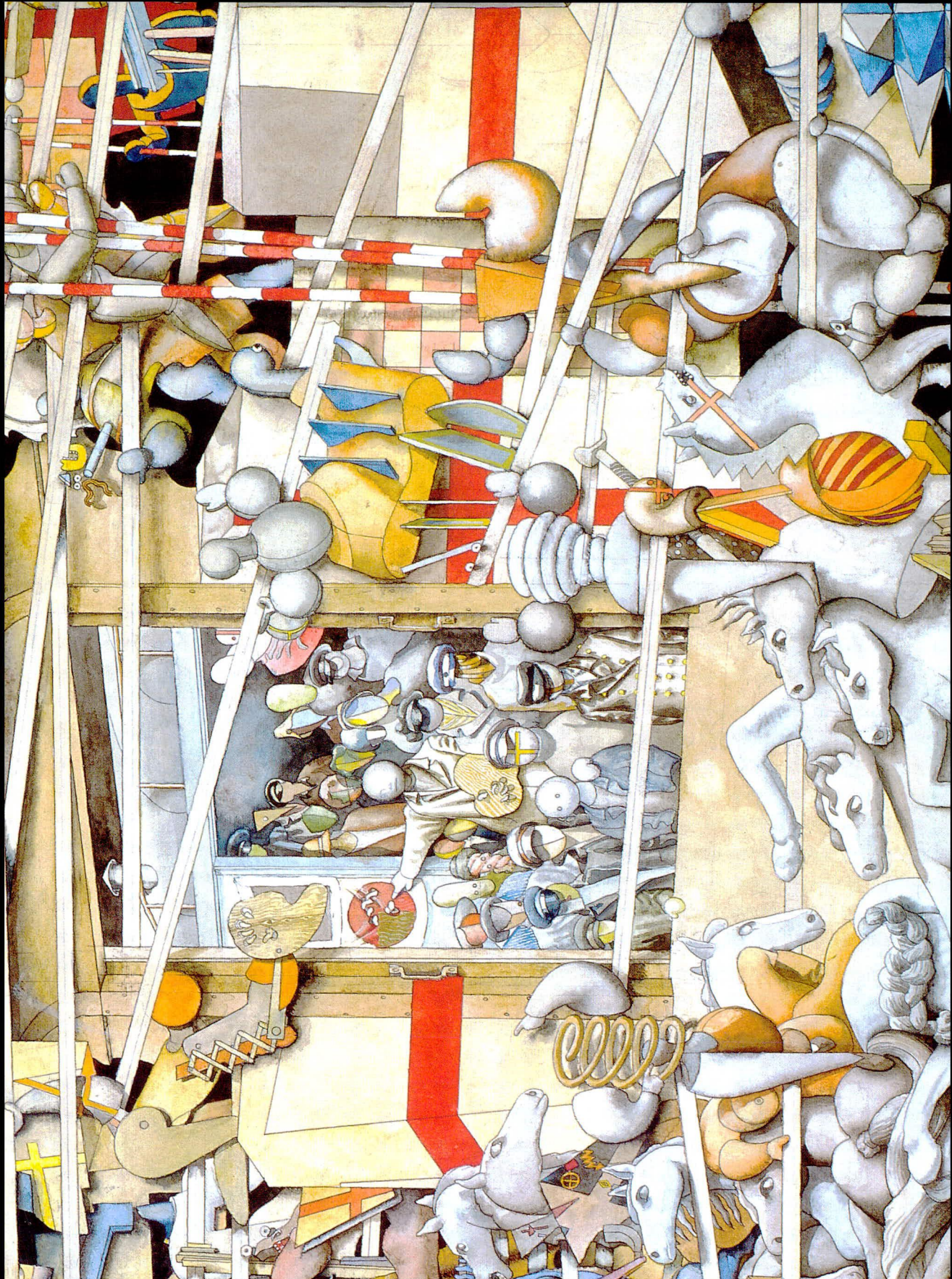
private collection

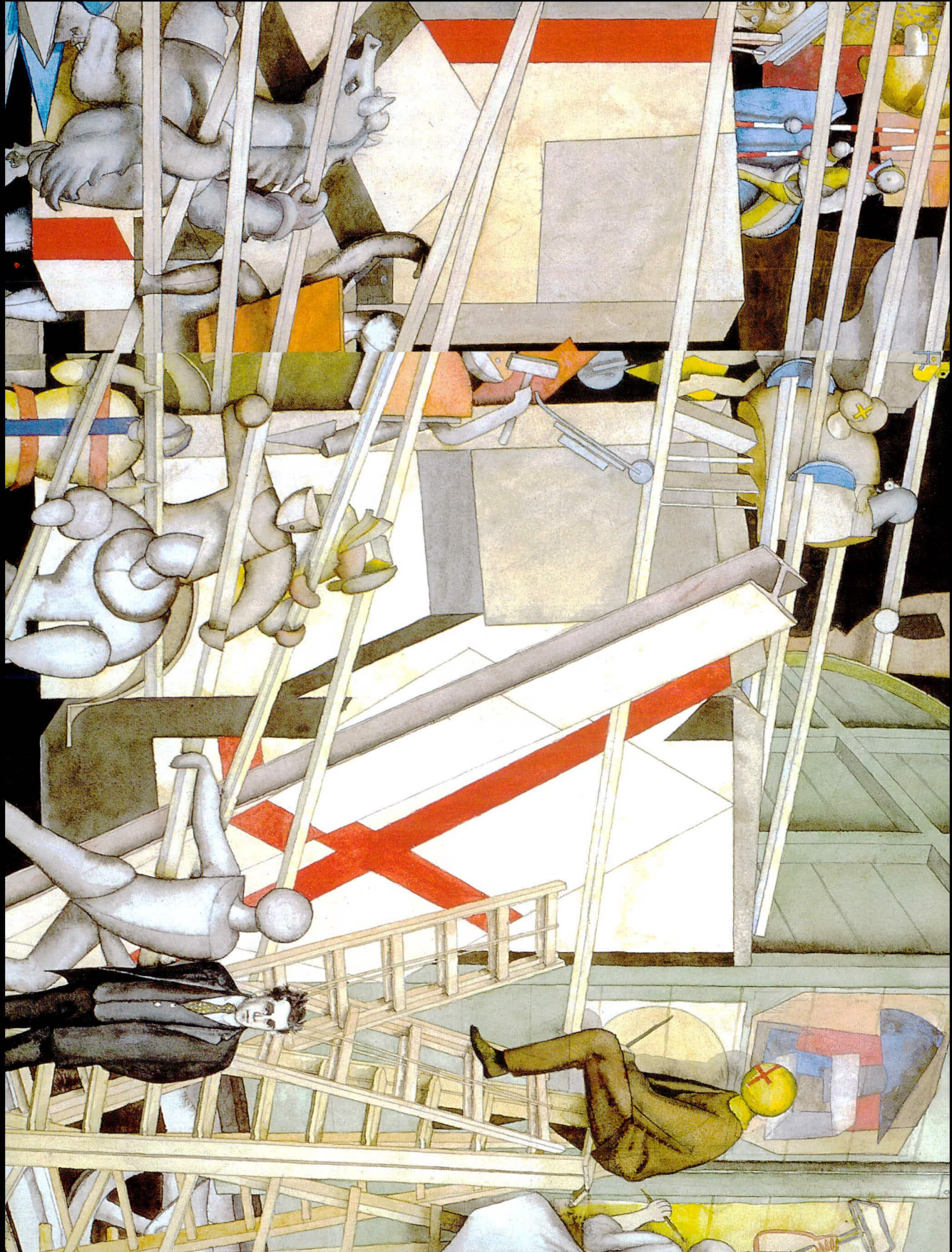
foto: Ivo Koole

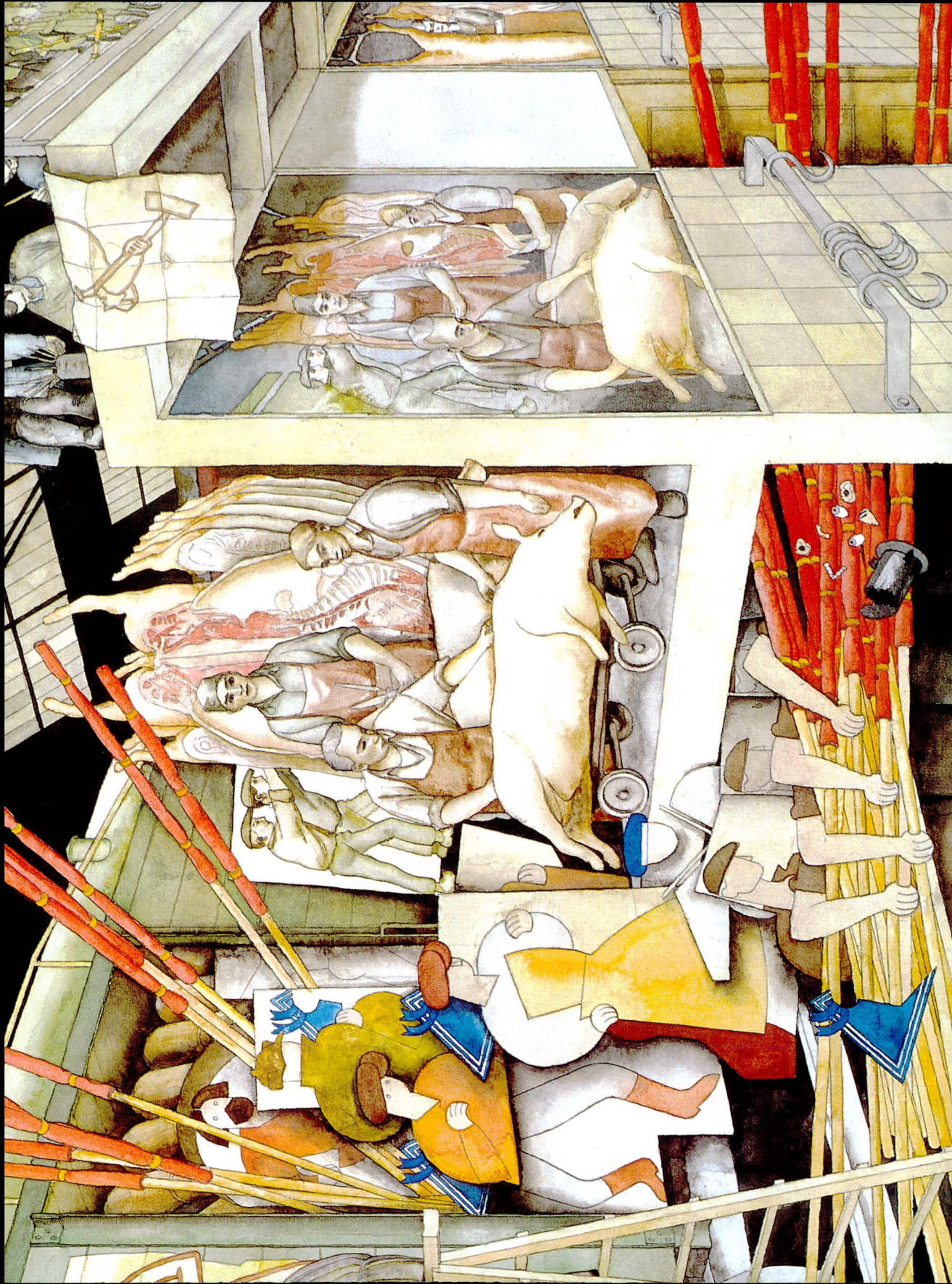














Majakovski geflankeerd door zichzelf op jongere leeftijd/
Maiakovskii, Flanked by Younger Self

1998

silicaatverf op stuc op paneel/silicate on plastered panel

170 x 210 cm

foto: Ernst Moritz

Agit prop-trein/Agit-prop Train
1998
silicaatverf op op stuc op paneel/
silicate on plastered panel
205 x 170 cm
foto: Ernst Moritz



v.l.n.r./from left to right: Willi Münzenberg, Diego Rivera,
Tsjeremnich, Majakovski, Majakovski, Lebedev, Mart Stam,
El Lissitsky, Mart Stam, El Lissitsky, Ernst May

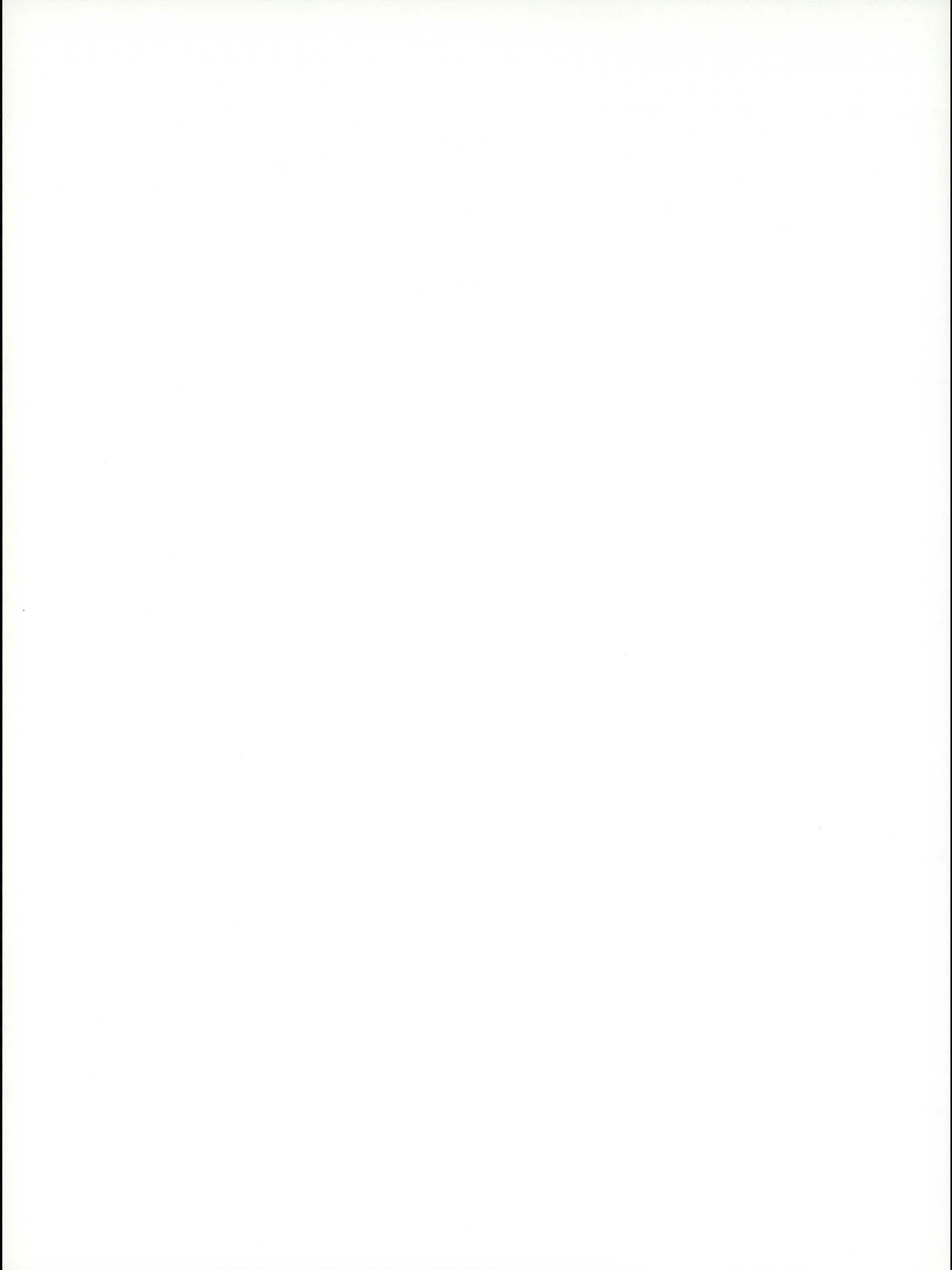
1998

potlood en aquarel op papier/

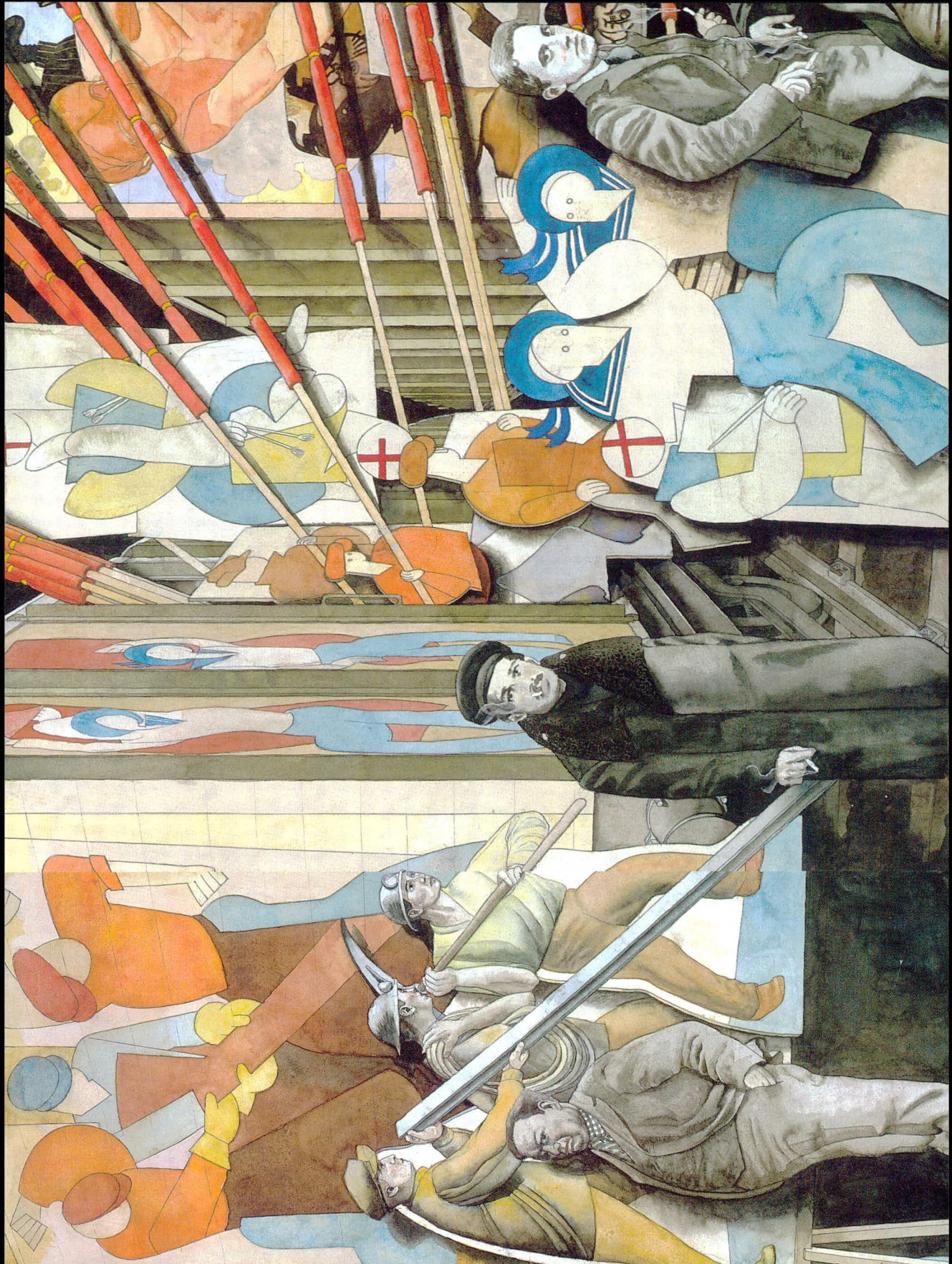
pencil and watercolour on paper

3 x (40,3 x 96,5 cm)

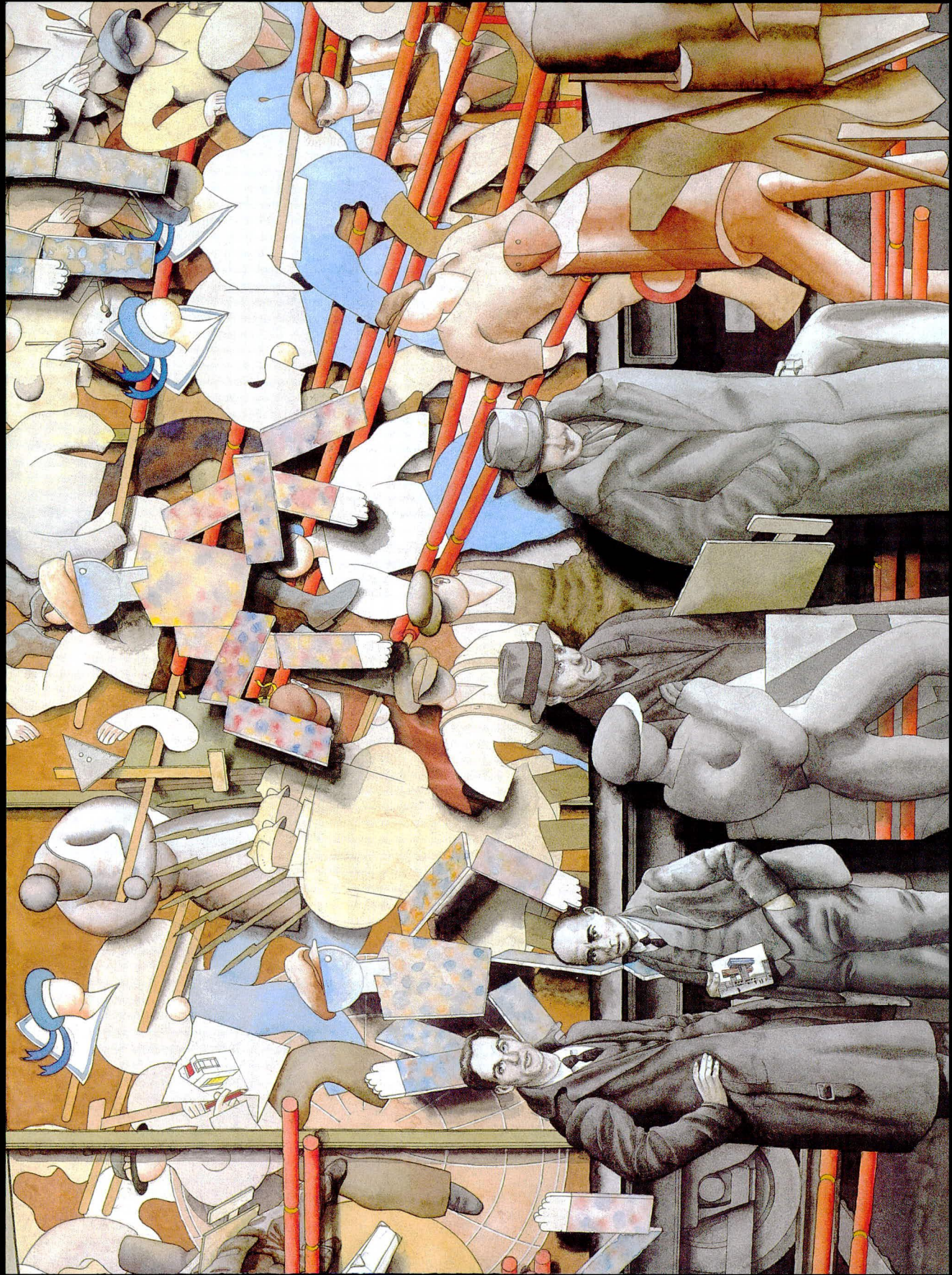
foto: Ernst Moritz

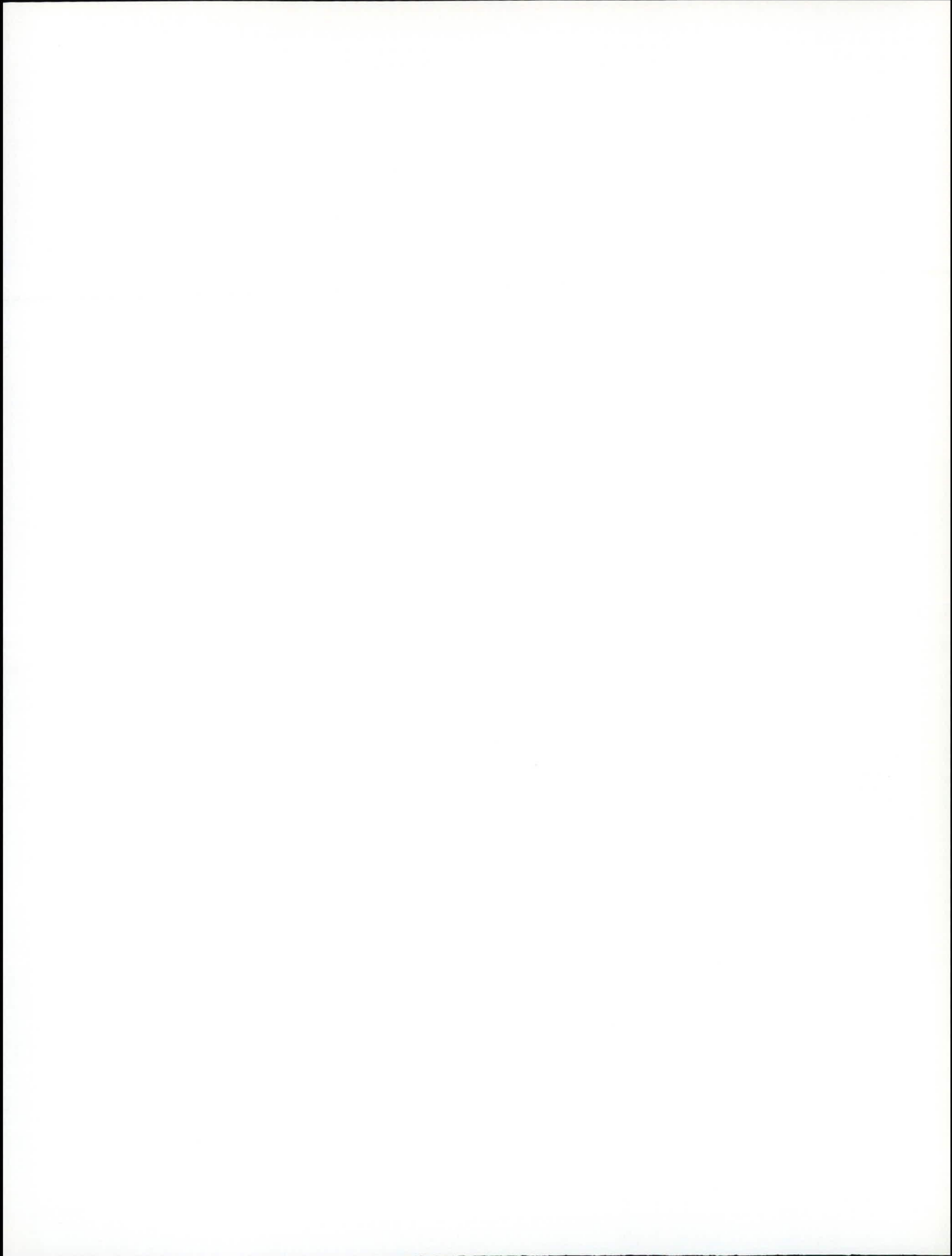


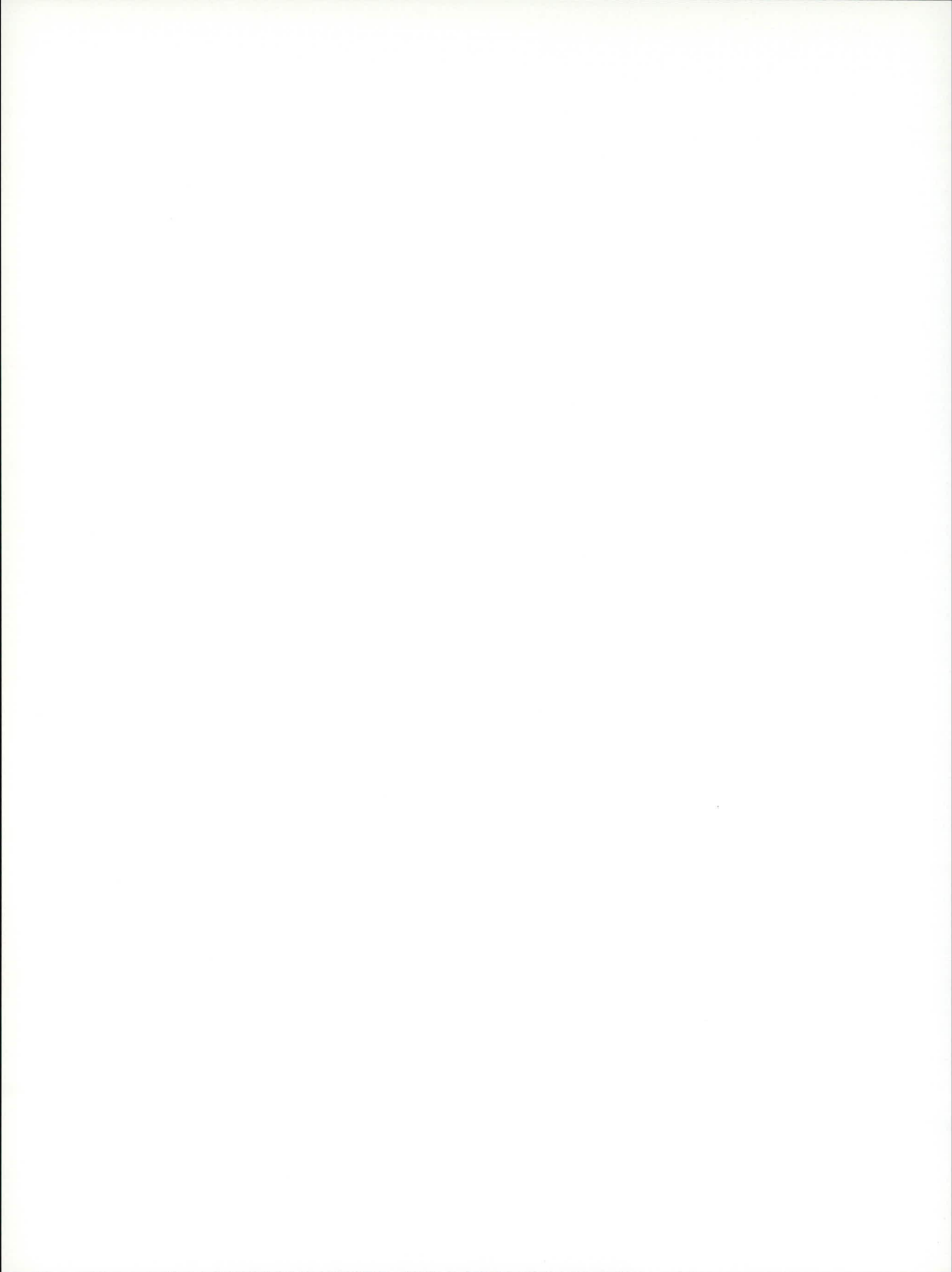


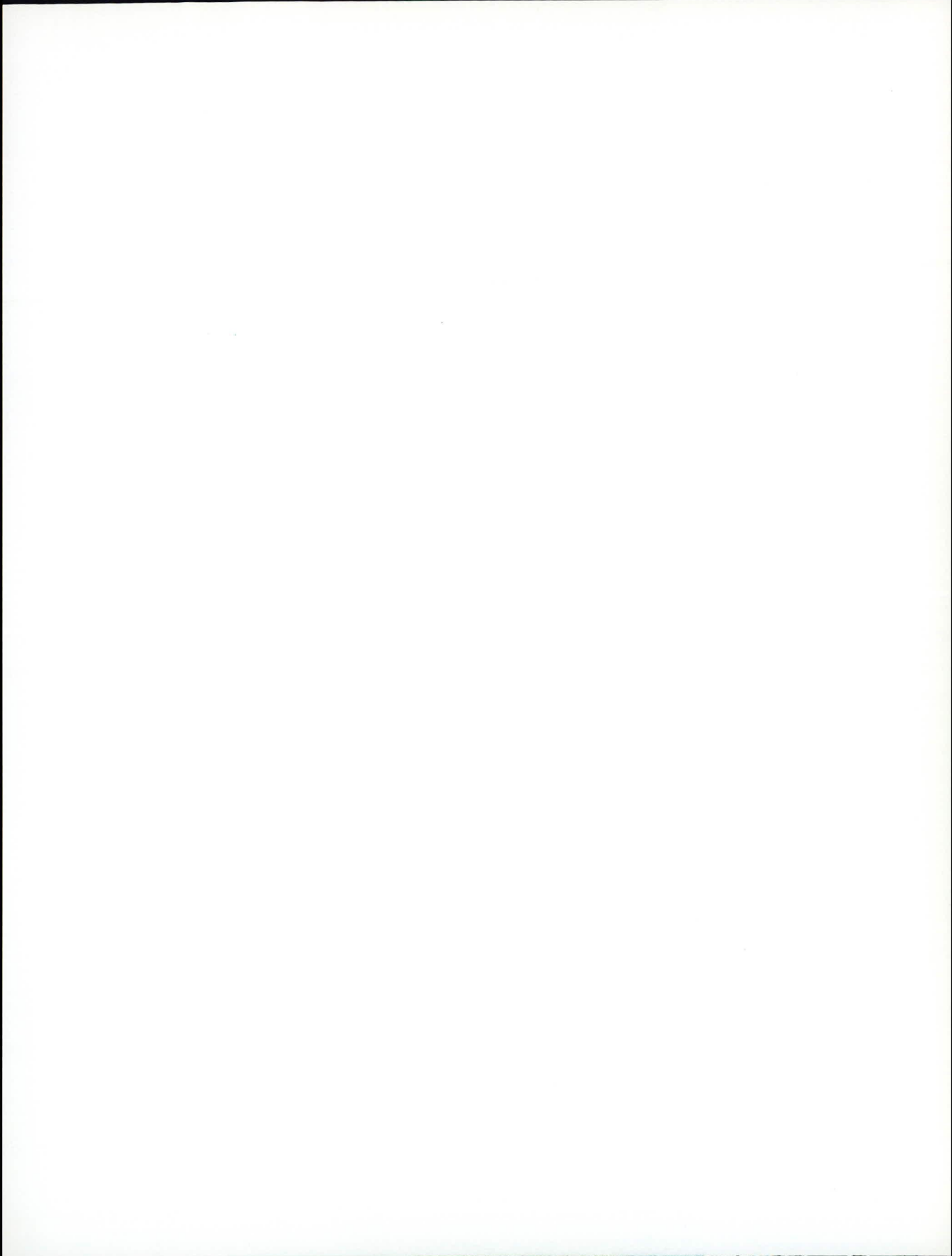


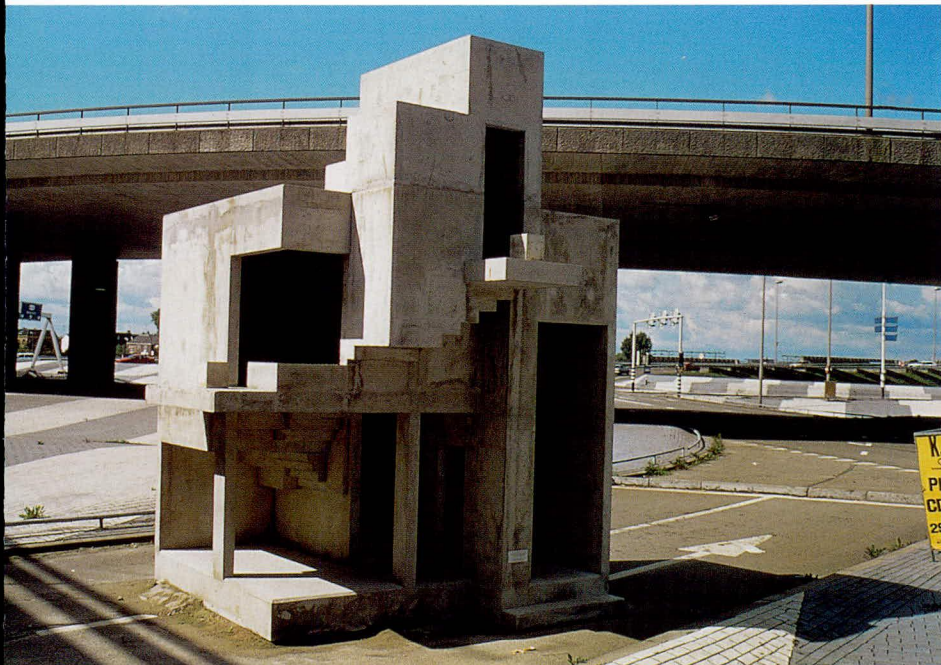












Huisje/Small House

1993

Roermondplein, Arnhem

beton/concrete

280 x 310 x 480 cm

coll.: gemeente Leeuwarden/

city of Leeuwarden

foto: Pieter Boersma



Huisje/Small House

1993

Roermondplein, Arnhem

beton/concrete

280 x 310 x 480 cm

coll.: gemeente Leeuwarden/

city of Leeuwarden

foto: Pieter Boersma

Een huis/A House

1994

bladzilver, betonplex/

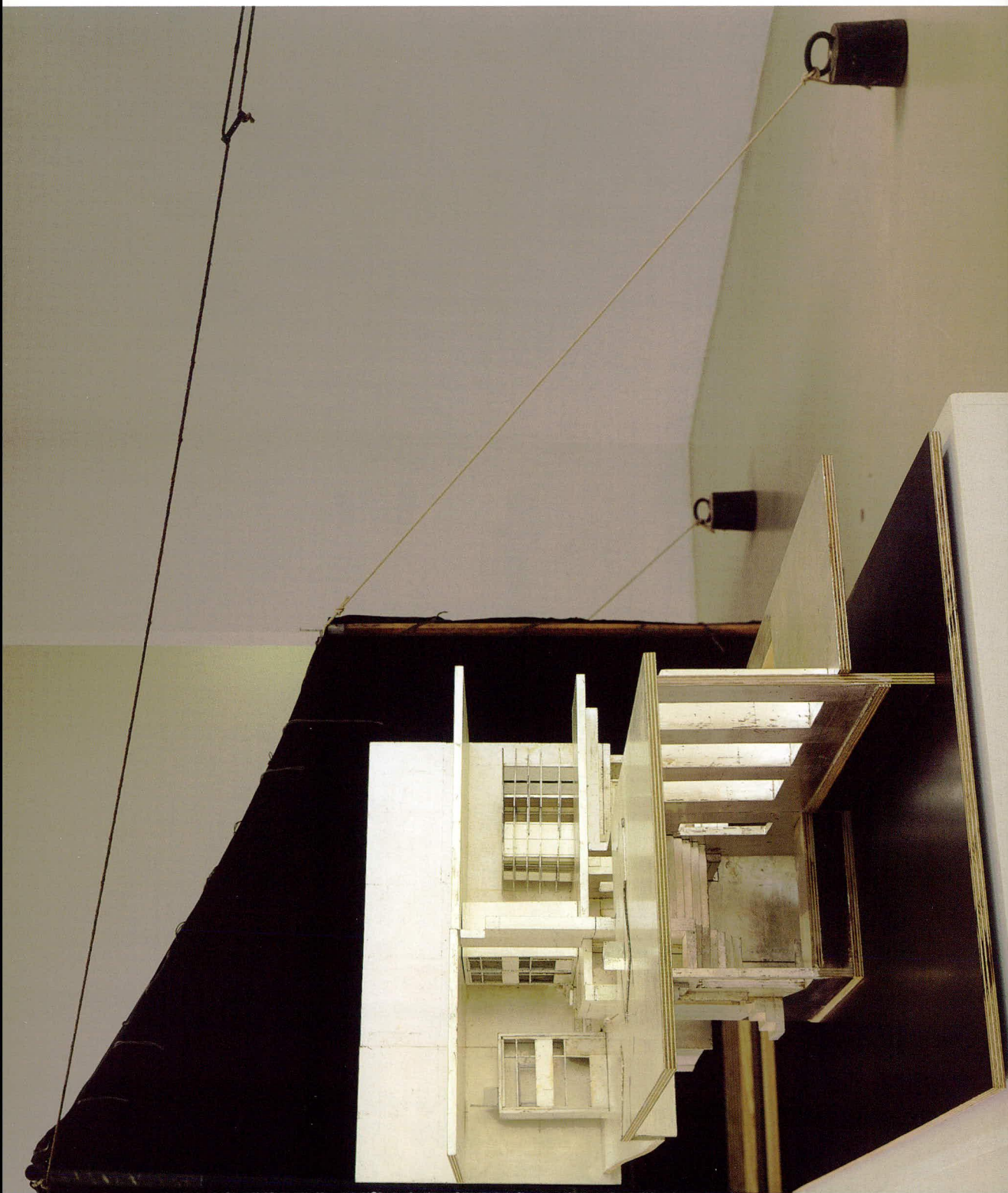
silver leaf, betonplex

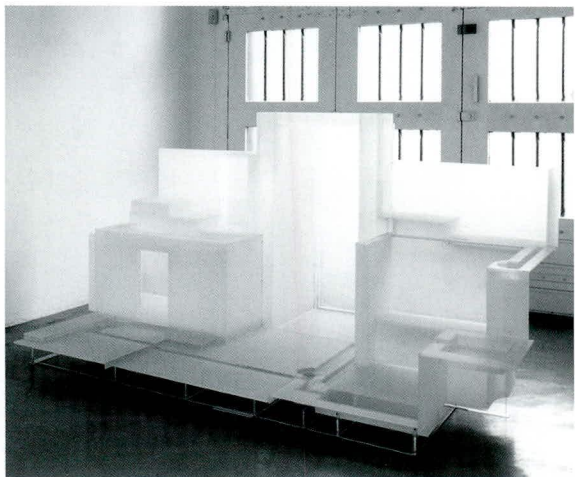
51 x 98 x 54 cm

particuliere collectie/

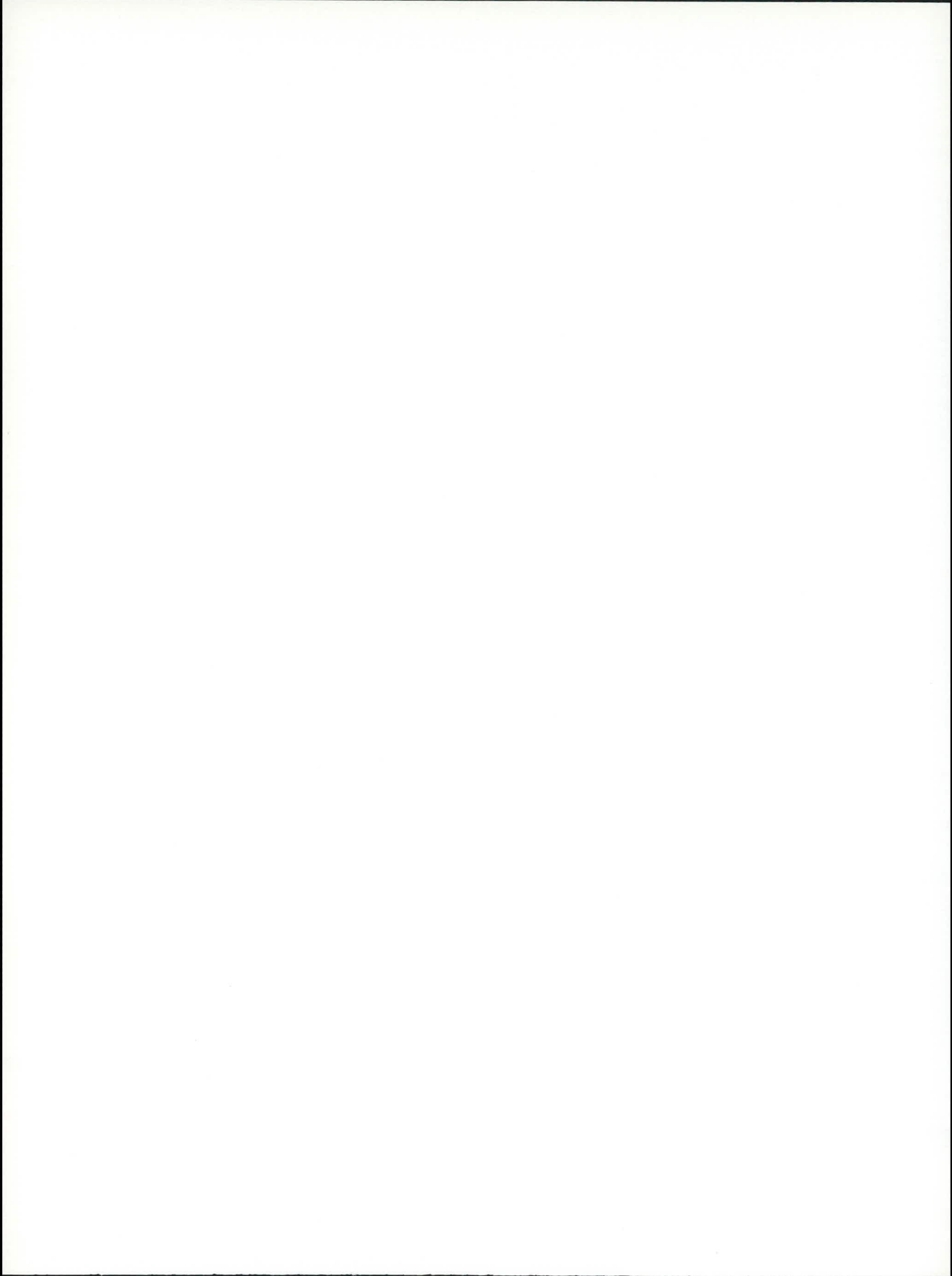
private collection

foto: Ernst Moritz





Voorgevel/Facade
1991/1996
perspex
145 x 272 x 131 cm
Galerie Paul Andriessse,
Amsterdam
foto: Peter Cox, courtesy



zonder titel/no title

1995

bladaluminium, MDF/

aluminium veneer, MDF

126 x 88 x 65 cm

coll.: Stichting AKZO Nobel

Art Foundation, Arnhem

foto: Tom Haartsen

Tuin/Garden

1996

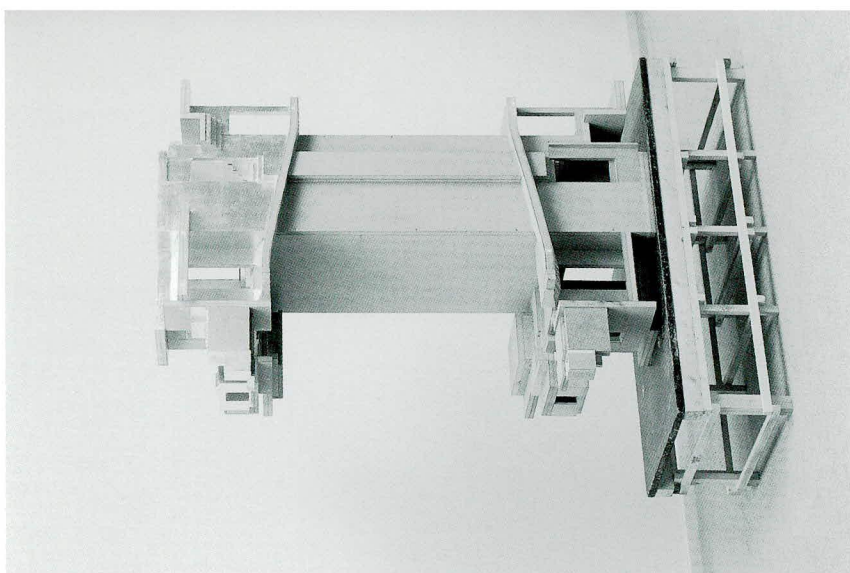
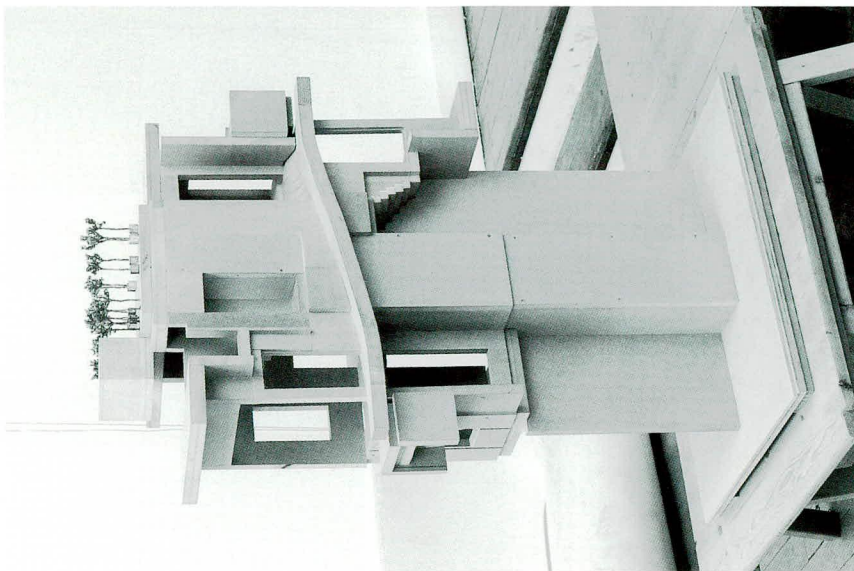
MDF

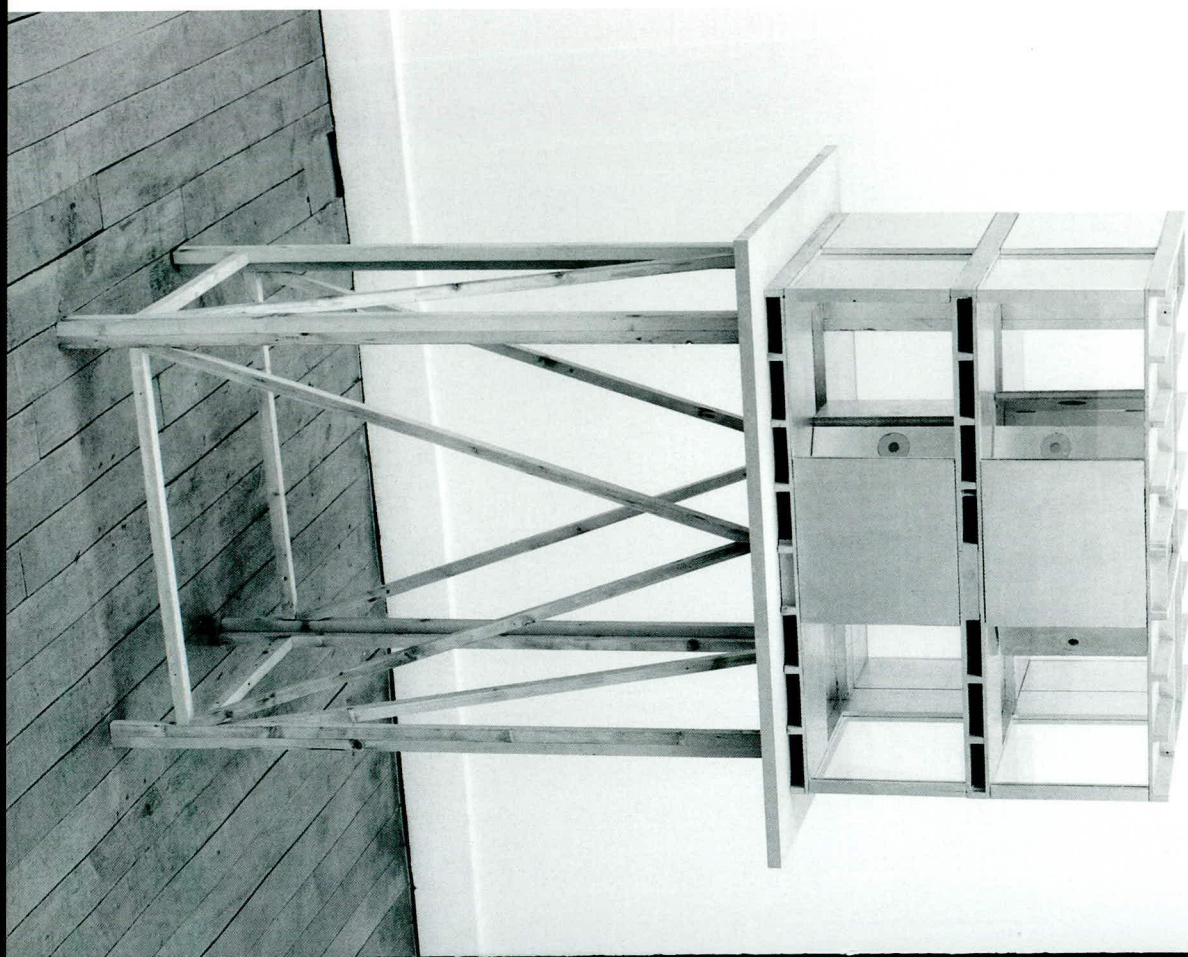
112 x 73 x 45 cm

Galerie Paul Andriesse,

Amsterdam

foto: Peter Cox, courtesy





zonder titel/no title

1996

bladgoud op MDF en glas/
gold leaf on MDF and glass

52 x 73 x 52,5 cm

Galerie Paul Andriesse,

Amsterdam

foto: Peter Cox, courtesy

Installatie overzicht bij Galerie

Paul Andriesse, Amsterdam/

Installationview at Gallery Paul

Andriese, Amsterdam

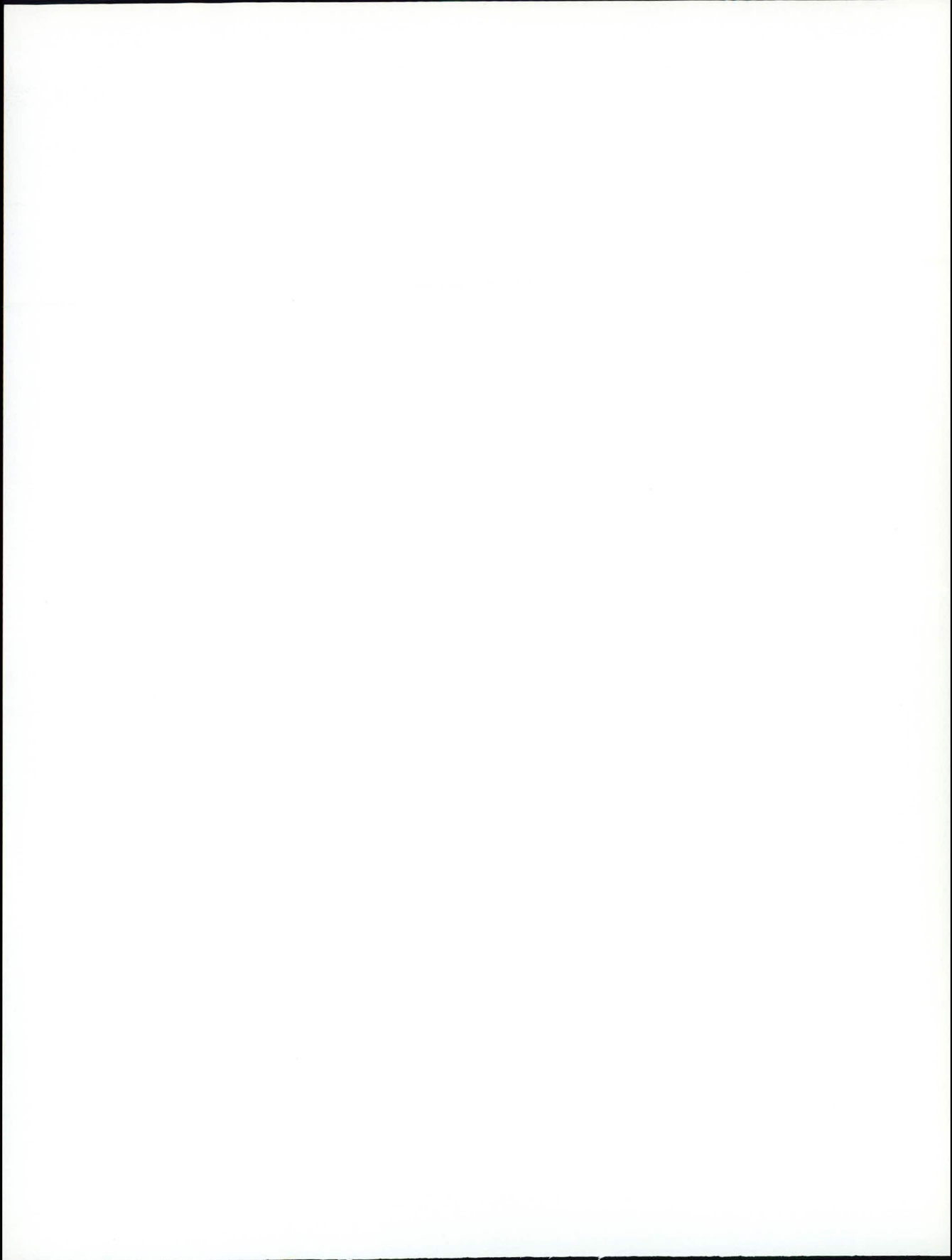
1996

Galerie Paul Andriesse,

Amsterdam

foto: Peter Cox, courtesy

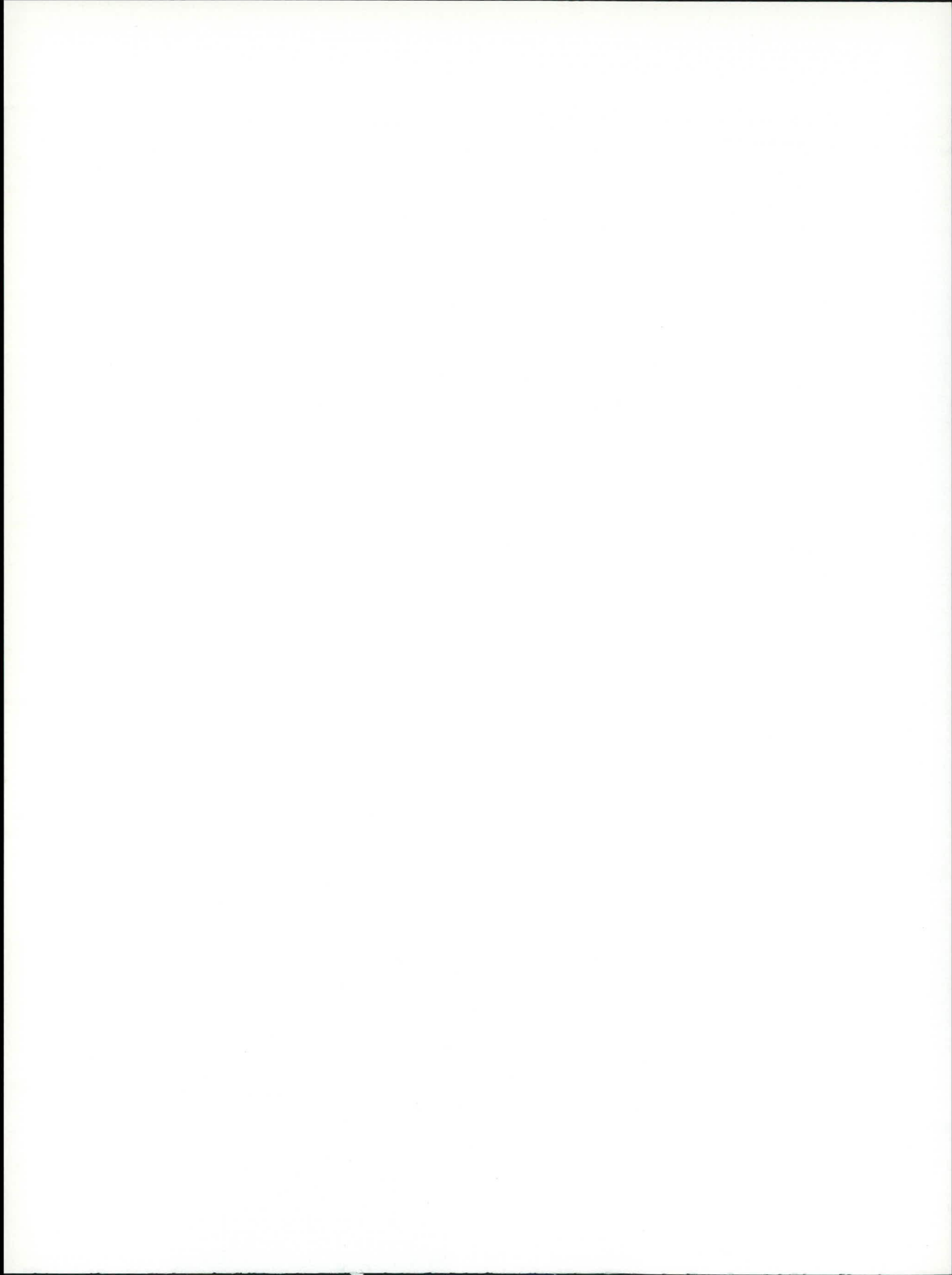






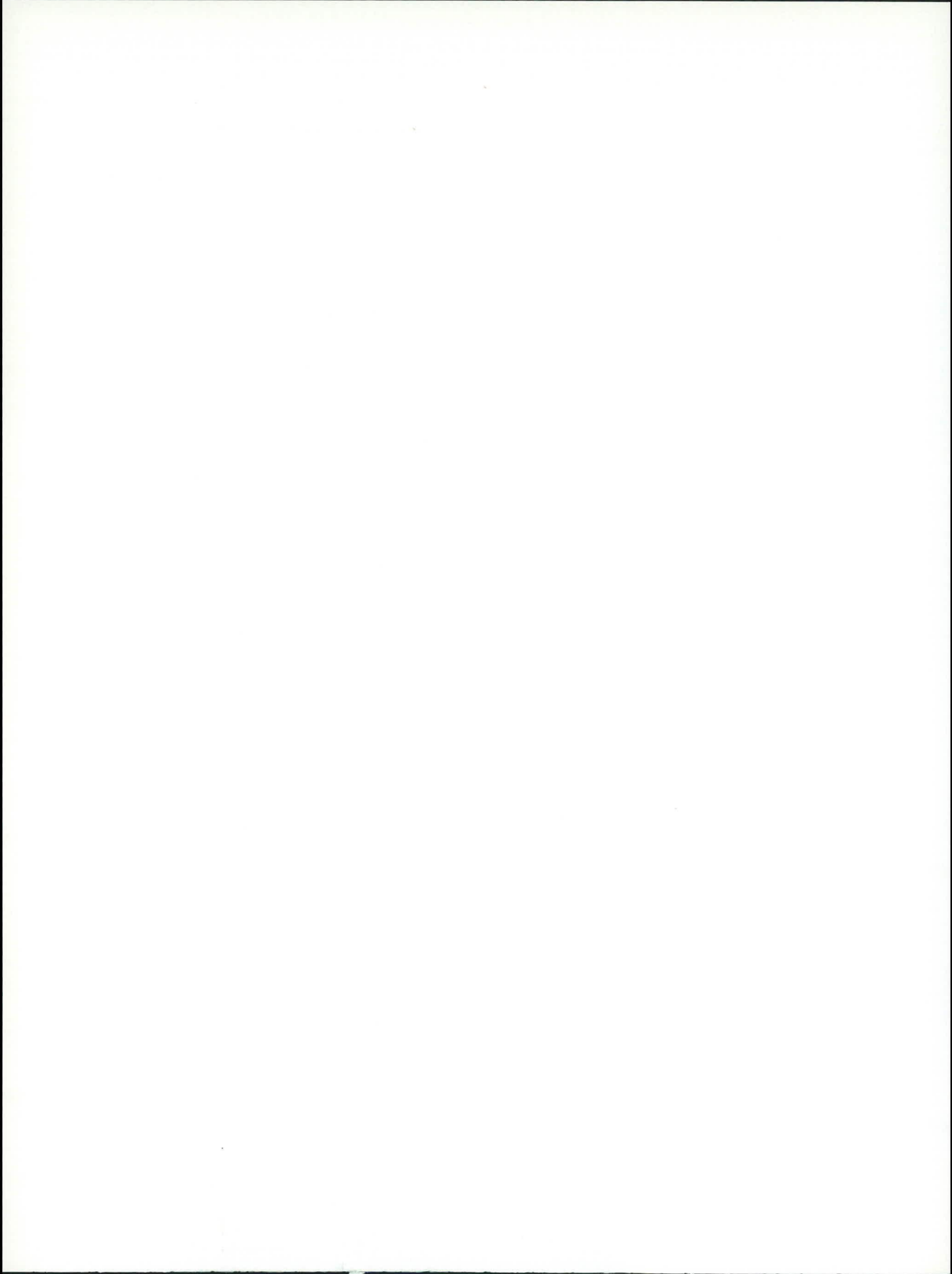
Huis/Een installatie/
House/An Installation
1996
diverse materialen/
various materials
250 x 460 x 340 cm
foto: Daniel Mirer

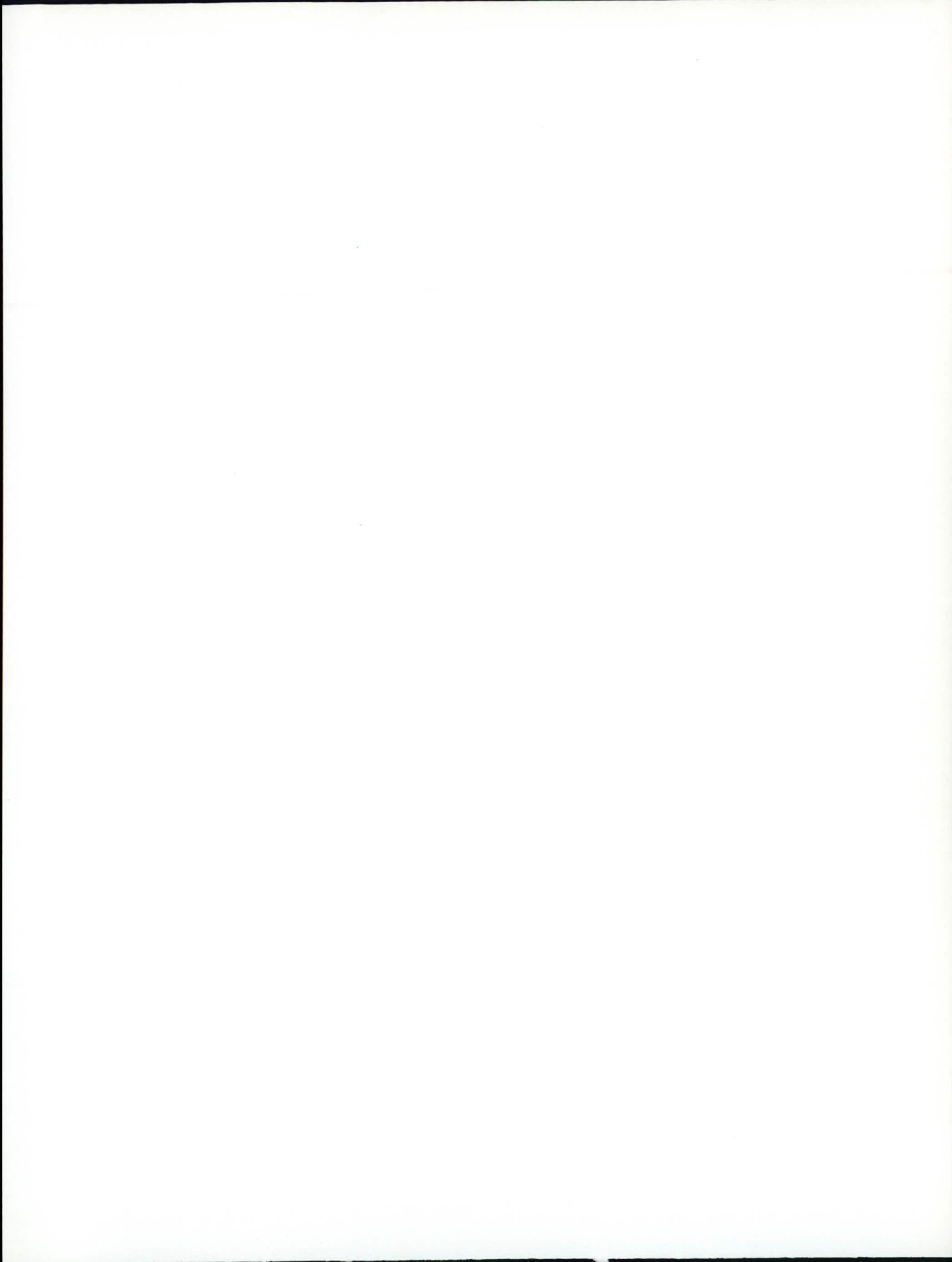






zonder titel/no title
1998
glas/glass
190 x 600 x 260 cm
Coll. Ferens Art Gallery,
Kingston upon Hull
foto: Liesbeth van der Zeeuw







Het straatje/The Street

1994

hout, glas, lak/wood, glass, varnish

248 x 972 x 40 cm en 2 x (244 x 160 x 3.5 cm)

Verzameling John Körmeling

foto: Ernst Moritz

