DE ZESTIGER JAREN AVANT-GARDES

de collectie *ooteboe*



Ooteboe Unltd
Leeuwarden
2023

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING

DE ACHTERGROND

Inleiding
Modernisme
De Laat-Parijse School
Cobra
Creatie
Art Informel

OVERGANG

Action painting en Post painterly abstraction
Pop Art
De voorlopers
USA
GB
Elders
Reinhardt en Stella
Fontana

DE LAAT-MODERNISTISCHE AVANT-GARDES

Inleiding. Kiefer en Baer
Minimalisme
Hard Edge

Conceptualisme. Theorie en praktijk
Conceptualisme. De kunstzinnige uitwerking

Fluxus
Arte Povera
Process Art
Nouvelle Tendance

Nul
Zero

Nouveau Réalisme
Nieuwe Figuratie
Andere vormen van realisme

Systematisch Constructivisme
De voorlopers
Nederland
Elders
Op Art

Vier Eenlingen

STURTEVANT

Peroratie. Het hedendaagse museum

DE OMMEKEER. HET POSTMODERNISME

DE NADAGEN. ENIGE TEKENS VAN LEVEN

- ***Inleiding***
- ***Haring & Penck***
- ***Scholte & Dumas***
- ***Daniëls & Wool***
- ***De druk van het conventionalisme***
- ***Anna Bonheur***

NAWOORD. DE DIGITALE WERELD

EEN BONDIGE ANALYSE TOT SLOT

- ***Inleiding***
- ***Esthetica en kunst***
- ***De plaats van kunst***
- ***Verzamelen***

LIJST VAN KUNSTENAARS[a]

[a] De prent op de titelpagina is van Martha Röling.

INLEIDING

[1]

In 1965 verschijnt voor de eerste maal Louis Gans' *Prent 190*. Voor iemand die op dat moment in de rimboe woont en is verstoken van zijn regelmatige bezoeken aan het *Stedelijk* een mirakel: het museum thuis voor een luttel bedrag, luttel zelfs voor een student.[a]
Prent 190 zorgde voor een brede kijk. *Peter Alma,*[b] *Co Westerik,*[c] *Friso ten Holt, Joop Moesman*, Cobra, Lucio Fontana, Nul, Zero, Roger Raveel, je kreeg hun werk allemaal thuis.



Peter Alma



Co Westerik



Friso ten Holt



Joop Moesman

---

[a] Bij de analyses wordt uitgebreid gebruik gemaakt van het *Museumjournaal* (*MJ*) en het *Kunst en Museumjournaal* (*K&MJ*). De eigengereide (geheim-)taal van het laatste wordt door Max Pam (NRC 10-01-1992) als *nogal narrig* omschreven. Het is een terechte kritiek die duidelijk maakt waarom dit tijdschrift geen lang leven beschoren is geweest. Zelfs voor de geoefende lezer is het soms ondoordringbaar.
Maar erger nog is het dat het tijdschrift meer en meer, en dan zonder enige restrictie en kritiekloos, een etalage wordt van de postmodernistische kritiek. Lees en bekijk nummer 5/1 (1993) maar eens.

Naast beide tijdschriften worden ook twee encyclopedieën regelmatig geraadpleegd:

- Projectgroep Universiteit Utrecht (R.H. Fuchs, ed.), *Kunst van nu, vanaf 1960,* Elsevier, Amsterdam, 1973 (KvN60),

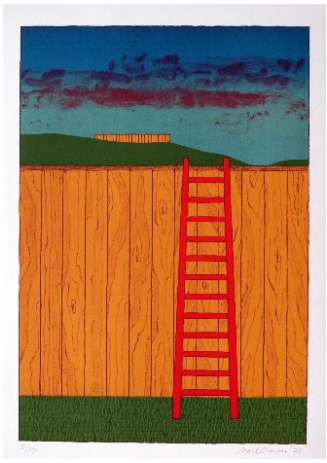
- M. Mekkink e.a., *Kunst van nu, vanaf 1970*, Primavera, Leiden, 1995 (KvN70).

[b] Van kunstenaars, waarvan ter plekke een werk uit de collectie wordt getoond, staat de naam cursief afgedrukt.

[c] R.E. Penning, 'Signalement van Co Westerik', *MJ* 7/3 (1961), blz. 60-67.

[2]

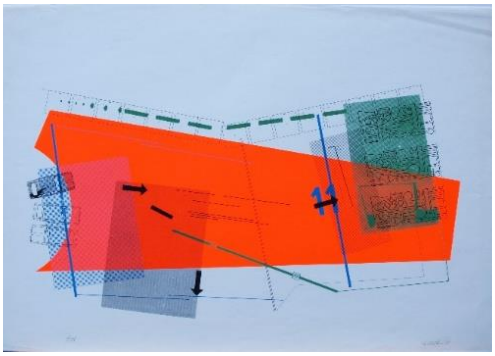
In *Prent 190* vind je naast werk van de avant-garde[a] ook grafiek van leden van informele groepen als ATOL (1959-1962) en NADA (1959-1960). Dit met *Gerard Verdijk* en *Aat Verhoog* als leden van de eerste, *Mark Brusse*, *Klaas Gubbels*[b] en Jan Cremer als leden van de laatste groep.
Het gaat om groepen die zich niet of nauwelijks inlaten met het laat-modernisme, hoewel er wel contacten waren tussen bv NADA en NUL.



Mark Brusse



Klaas Gubbels



Gerard Verdijk



Aat Verhoog

[3]

Eerder conventioneel dan experimenteel is het werk van kunstenaars als *Dirkje Kuik, Pat Andrea, Hans Coumans* en *Theo Daamen.*

---

[a] De term *avant-garde* wordt gebruikt in zijn brede betekenis en slaat dan op kunstenaars (of groepen van kunstenaars) die radicaal experimenteel en vernieuwend bezig zijn. Grenzen worden doorbroken, normen overschreden. Alle Pieron. *Inleiding Filosofie*, II, blz. 377-378 (‘Avant-garde, anti-kunst en meta-kunst’).
Zie ook W.A. Beeren, ‘Avant-garde achteraf’, *MJ* 13/6 (1968), m.n. blz. 303.

[b] P.H. Hefting over de tafel van Gubbels, *MJ* 16/2 (1971), blz. 106-107.



Dirkje Kuik



Pat Andrea



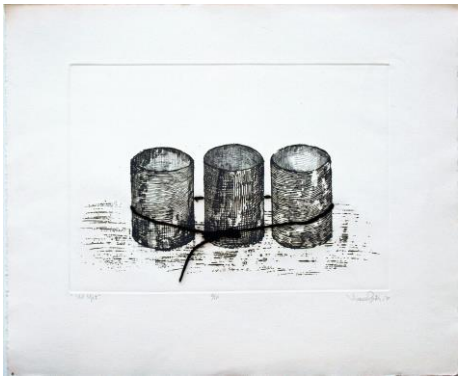
Hans Coumans



Theo Daamen

[4]

De inzet van de verzameling ligt in de lijn die *Prent 190* aangeeft, je probeert je een beeld te vormen van de moderne, grafische kunst zoals die op dit moment leeft.[a] Een aanpak die wordt ondersteund door good-old *ARTA*, met onder meer prenten van *Porter, Ecchevarria, Dahmen,* Christo, Cremer, Bitran*, Bit-zan,* Music, Karanovic, Helman, Miotte.



Liana Porter

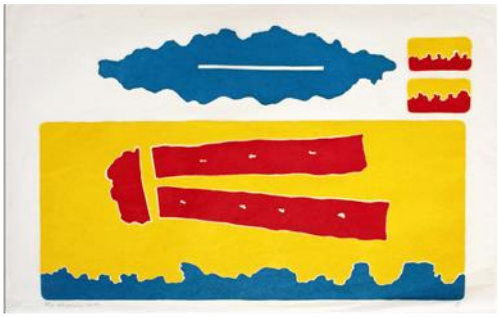


Gloria Echevarria

[a] *Contemporary art*, zoals Amerikanen het noemen.



Karl Fred Dahmen

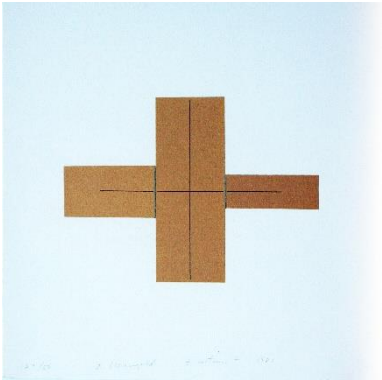


Ion Bitzan

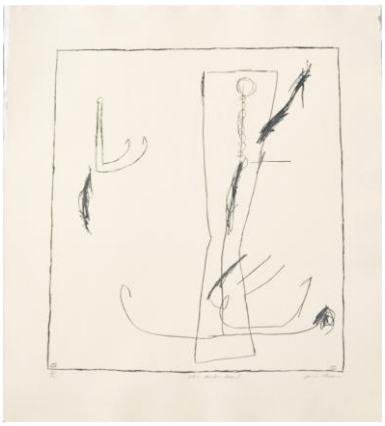
[5]

Toch komt de nadruk in de loop van de jaren meer en meer te liggen op de avant-gardes uit de jaren zestig (en begin zeventig). Lou Meulenbergs galerie *Parade* gaat dan een centrale rol spelen.
Dat deze wending uiteindelijk mogelijk was, is te danken aan het feit dat al vroeg de popart-mappen *11 Pop Artists* (1965) en *Reality & Paradoxes* (1973), konden worden verworven. Ze zorgden voor een tegenwicht tegenover de specifieke gerichtheid van *Prent 190* op Europa, en vooral op Nederland.
Galerie *Clement*, tenslotte, overlapte de periode 1980-1995 met vaak indrukwekkend werk, zoals de twee kleurenetsjes van Robert Mangold, minimalistische hoogtepunten uit de verzameling.

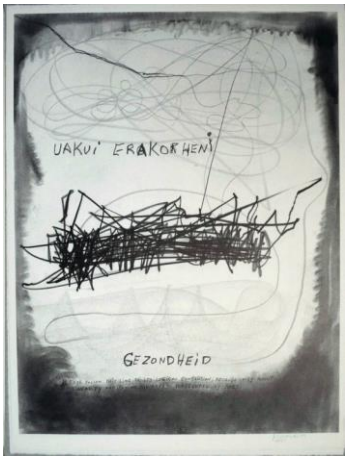




In 2013 wordt, ten slotte, voor het eerst op Internet een aankoop gedaan. Juist op tijd om de verzameling op rustige en doordachte manier aan te vullen. Met een groot aantal verrassende aanwinsten.



James Brown



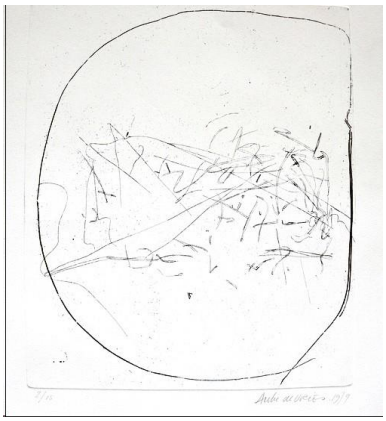
Jimmie Durham



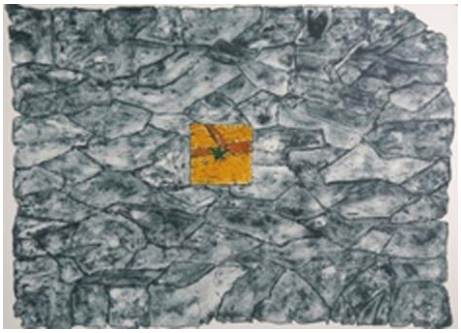
Antoni Starczewski



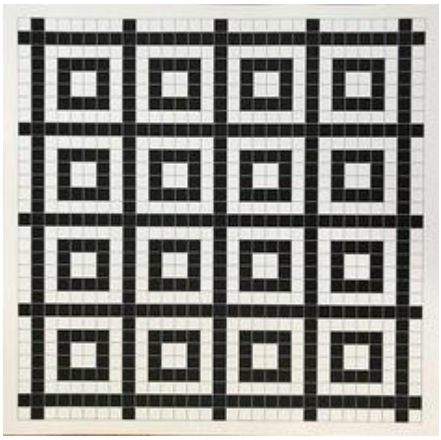
Bell Lary Stuart



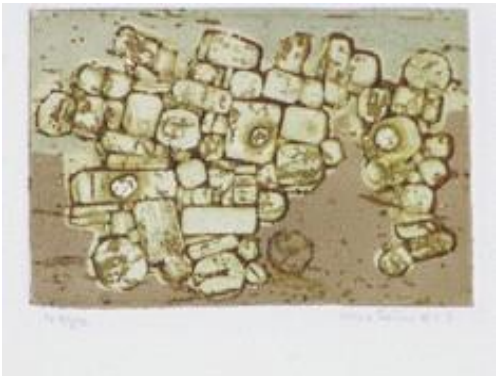
Auke de Vries



William T. Wiley



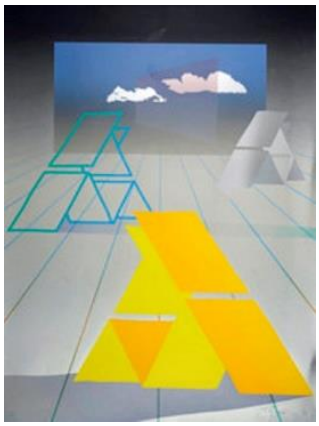
Mark Verstockt



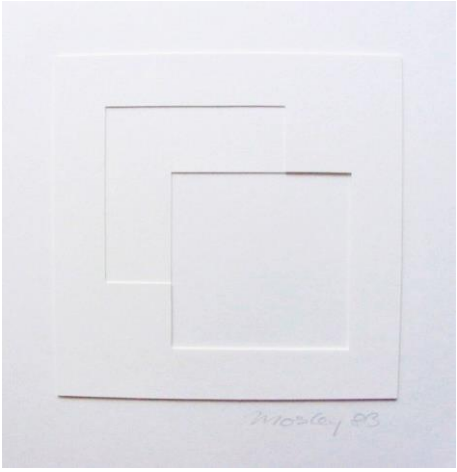
Nono Reinhold



Karel Novosad



Anthony Benjamin



Tom Mosley



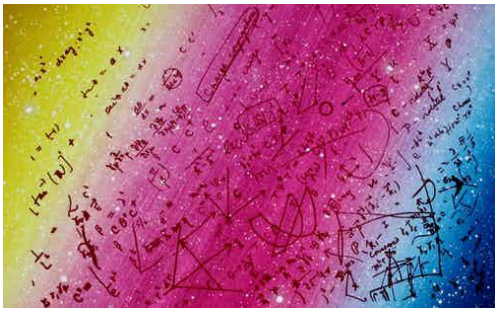
Frank Lodeizen



Andre Volten



Sipke Huismans



Jacques Monory



Cesare Berlingeri



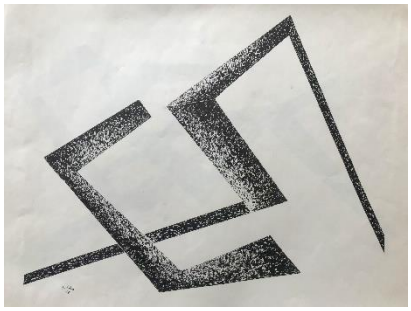
Viktor IV



Jaap Wagemaker



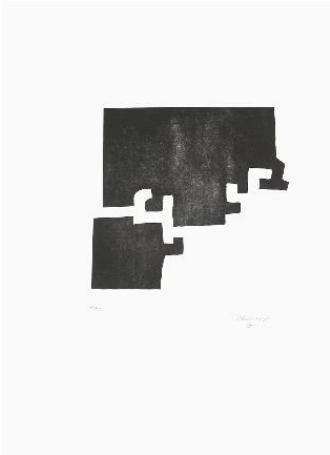
Sies Bleeker



Toon Kelder



Bern Berner



Eduardo Chillida



Piet Ouborg



Soichi Hasegawa

[7]

De opzet van de huidige collectie roept achteraf vragen op. *Prent 190* gaf een brede kijk op de kunstzinnige situatie rond 1965, maar de eigen belangstelling ging vooral uit naar de avant-gardes van die tijd, hoewel Cobra een blijvende factor blijft. Niet voor niets bepaalde deze stroming na de oorlog de discussies. Ook thuis en op school. Je ging kijken en denken in beelden en termen van Cobra.
In dit verband kwam al snel de vraag op naar inzet en doel van de collectie. De breedte ervan was vanaf het begin een gegeven, hoewel de situatie midden jaren zeventig juist riep om een concentratie van de aandacht.
Gesprekken met Rik Vos en later met Wim van Krimpen, beiden directeur van het Fries Museum, boden een uitweg. De collectie zou -aangevuld met andere- binnen dit museum onderdeel gaan vormen van een educatief programma dat zich vooral zou richten op het onderwijs. Met de bouw van het nieuwe museum zou dit plan ook praktisch kunnen worden verwerkelijkt. Gedachtenwisselingen met Cees van ‘t Veen gaven concrete vorm aan dit idee.
Maar het liep anders. Het Fries Museum wierp zich onder Saskia Bak op het *Fries Eigene* en koos voor de folklore. Museum Belvédère in Heerenveen moest op zijn beurt afhaken om de bekende redenen: gebrek aan geld, personeel en/of ruimte. Andere musea kampten met dezelfde soort problemen. En dat betekent dat de collectie voorlopig min of meer veilig ligt te slapen.

DE ACHTERGROND

Inleiding

[0]

De prentenverzameling *Ooteboe* ontstaat midden in de roerige jaren zestig en is van meet af aan een weerspiegeling geweest van de confrontatie tussen de gevestigde, hoog-modernistische orde en nieuw opkomende groepen en stromingen binnen de beeldende kunst. Je kunt deze groepen gemakshalve onderbrengen onder het label *laat-modernisme.*

[1]

De ontwikkelingen binnen de beeldende kunsten gedurende de jaren zestig/begin zeventig kunnen worden gezien als het eindpunt van een lange geschiedenis. De abstractie wordt tot het uiterste doorgevoerd, de belangstelling richt zich vaak exclusief op materiaal en medium. Veel kunstenaars zien kunst bovendien meer als een reflectie: je doet onderzoek naar wat kunst eigenlijk is, je verwerkelijkt je ideeën over kunst in een (vaak esthetisch) medium.[a]
Of er uit deze activiteiten en opvattingen grootse kunstwerken voortkomen, is niet een vraag van primair belang. Dat zal de tijd uitwijzen. Wel van direct gewicht is het dat je in ieder geval begrijpt waarmee een hele generatie beeldende kunstenaars is bezig geweest. Een vanzelfsprekende eis. Ook Renaissance, Barok, Romantiek, Dadaïsme en Cobra eisen een nauwgezette kennis in de wijze waarop kunstenaars medium en beeld in een visie samenballen.

[2]

Iedere periode heeft zo zijn idolate pleitbezorgers en zijn fervente tegenstrevers, binnen en buiten de kunstzinnige wereld. Bekend zijn de aanvallen van Thomas Wolfe en van Gerrit Komrij op de stromingen uit de zestiger jaren en op de plaats ervan binnen de artistieke wereld van musea, recensenten en galeries.[b] De eerste oordeelt uit werkelijke betrokkenheid en kennis van zaken,[c] de laatste reageert louter uit een soort van midcult-melancholie.[d]

---

[a] Clement Greenberg (bij Arthur Danto, *After the End of Art*, 1997, blz. 73): *'Realistic, naturalistic art has dissembled the medium, using art to conceal art. Modernism used art to call attention to art.*' Kunst wordt een meta-activiteit.

[b] Retorisch, soms vermakelijk, maar ook instructief is D. Kraaijpoel in een aanval op de heersende, culturele machten en krachten van zijn tijd, dit dan wel zonder dat hij de kern van de kunstzinnige vraagstelling ook maar bij benadering raakt. *Bevroren revolutie*, 1971.

[c] Thomas Wolfe, *The Painted Word*, 1975.

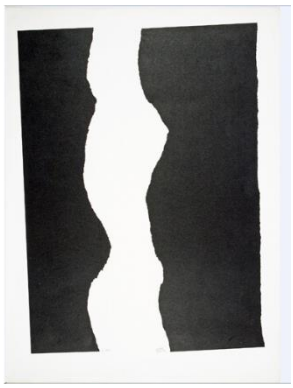
[d] *MJ* 28/1 (1983), *Kunstkritiek op Komrij*. Vergelijk Gijs van Tuyl, 'Het nieuwe als norm'. *MJ* 19/2 (1974), blz. 55-58.

Modernisme

Het laat-modernisme sluit een periode af van zestig jaar modernisme. Aan het begin hiervan staat een sterk experimentele fase (‘het vroeg-modernisme’),[a] waarvan Kubisme, Dadaïsme, Futurisme, Suprematisme, Surrealisme,[b] maar vooral het Russische en Poolse Constructivisme,[c] De Stijl[d] en het Bauhaus de drijvende krachten zijn.
Gedurende de klassieke, hoog-modernistische periode wordt vervolgens de wereld van de beeldende kunst gedomineerd door de *Parijse School*, met coryfeeën als Bonnard, Mondigliani, Braque, Gris, Picasso, Léger, Chagall en *Miro*. Door hen worden op verschillende manieren de nieuwe ideeën verwerkt en verrijkt. Met *Coignard* als graficus bij uitstek.



Hans Arp



Man Ray



Hans Richter



Erich Buchholz

[a] *Erich Buchholz.*

[b] *Max Ernst, André Masson en Ossip Zadkine.*

[c] *Henryk Stazevski.*

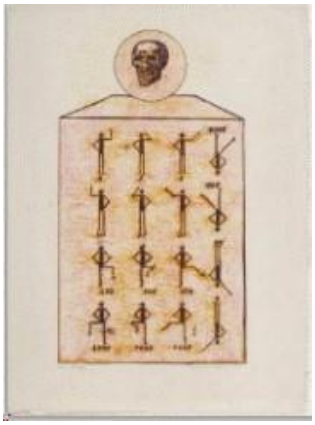
[d] *Joost Baljeu, Cesar Domela Nieuwenhuis.* Moeilijker te plaatsen zijn *Man Ray, Hans Arp en Hans Richter.*



Cesar Domela



Henryk Stazevski,



Max Ernst



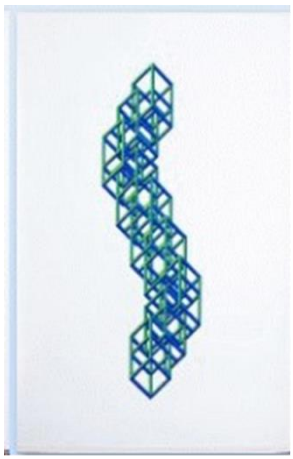
Ossip Zadkine



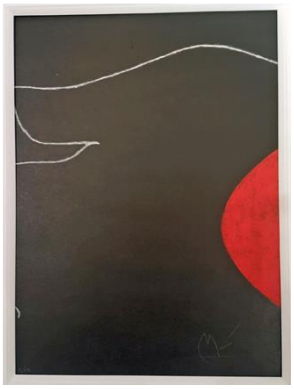
André Masson



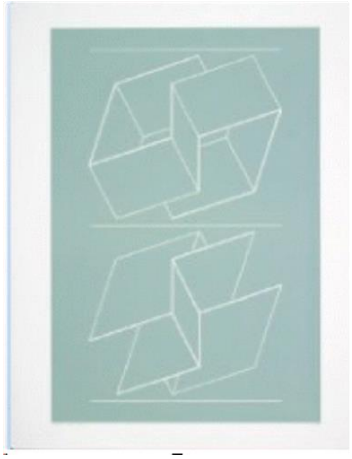
James Coignard



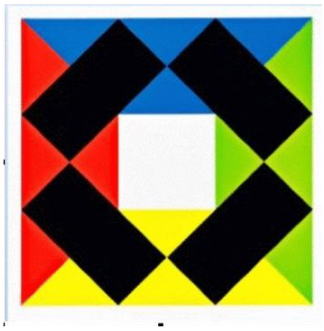
Joost Baljeu



Joan Miró



Josef Albers



Max Bill

De Laat-Parijse School

[1]

Na de Tweede Wereldoorlog wijzigt zich het kunstzinnige klimaat in West-Europa. Zelfs de chique *Parijse School*[a] kan niet aan verandering ontkomen.[b] Zo ontstaan er een meer lyrisch-abstracte,[c,d,e] een informeel-abstracte en een juist formeel-abstracte richting.[f,g,h] Maar ook het surrealisme vindt er nieuwe vormen.[i,j]

---

[a] Zie bv de E.L.L. de Wilde, 'Kompas. Schilders uit Parijs 1945-1961', *MJ* 7/5-6 (1961), blz. 113-118, Nello Ponente, 'Over de schilderkunst van Parijs', ibid. 7/9 (1962), blz. 199-205.

[b] De vraag welke richtingen de Parijse School omvat en welke kunstenaars ertoe behoren, wordt in ieder boek, in ieder artikel en in iedere encyclopedie naar de details anders beantwoord. Zo rekenen sommigen Geer van Velde wel, zijn broer Bram niet tot de school. Maar dat het gaat om een tiental richtingen en honderden kunstenaars, is duidelijk. In de Franse Wikipedia kun je onder het lemma *École de Paris* de lijsten checken. De in deze tekst gegeven indeling is redelijk willekeurig.

[c] Zo stelt Dominique Aubier in dit verband naar aanleiding van het werk van Hartung vast dat '*Tout travail de Hans Hartung contient désormais la subordination de l'essence de la peinture et de son devenir au pur lyrisme personnel.*' D. Aubier, *Hartung.* Le Musée de Poche, Parijs, 1961, blz. 42. Een constatering die breed genomen voor de hele richting geldt.

[d] *Jean Bazaine, Gustave Beaudin, Roger Bissière, Albert Bitran, Jean LeMoal, Alfred Manessier, Jean Messagier, Jean Miotte, Zoran Music, Edouard Pignon, Antonio Segui, Jean Signovert, Gustave Singier, Yasse Tabuchi. Pierre Tal Coat, Marie-Helena Viera da Silva.*

[e] Voor de cruciale rol van Messagier binnen het laat-modernisme: R.V. Gindertael, 'Messagier'. *MJ* 8/10 (1963), blz. 262-265.

[f] *Maurice Estève, Hans Hartung, Serge Poliakoff, Pierre Soulages, Bram van Velde.*

[g] Kumi Sugai. Ook Vasarely wordt vaak genoemd.

[h] Veel van de kunstenaars uit de École de Paris, zoals Bazaine, Bissière, Dubuffet, Hartung, Michaux, Miotte en Soulages, worden ook wel ondergebracht onder het label *tachisme*. Vanuit dit standpunt gezien behoren dan ook Appel en Corneille tot de Parijse School.
Het is trouwens niet verrassend dat Louis Gans er in 1961 over klaagt dat de Parijse School aan gezapigheid ten onder dreigt te gaan. Het lijkt erop dat de Fransen vanuit hun traditie ('tradition française') het elan missen om zich aan de ontwikkelingen van na de Tweede Wereldoorlog aan te passen. L. Gans, *'École de Paris*" en "*tradition française*', MJ 7/5-6 (1961), blz. 106-112.
Gans heeft geen ongelijk gekregen, al snel zal de aandacht zich volledig gaan richten op New York als kunstzinnig centrum. Voor een indruk van de situatie in New York: Frank. Th. Gribling, 'Go go go', MJ 11/4 (1966), blz. 87-95.

[i] *Jean Ipoustégui. Henri Michaux*. Over Michaux schrijft Alain Jouffroy:

> *Qu'on regarde bien ces taches d'encre: elles ne sont jamais platemant jetées sur le papier, chacune d'entre elles s'intègre à un ensemble qu'animent un rythme unique, ou plusieurs rythmes entrecroisés et contradictoires. Ce n'est pas Michaux qui nous exhibe son chaos et nous le propose en exemple, c'est le pulsation du cosmos qui l'envahit et dont il s'est fait le sismographe.*

Alain Jouffroy, *Henri Michaux*, Le Musée de Poche, Parijs 1961, blz. 32.

[j] Een specifieke plaats neemt de Amerikaans (-Franse) kunstenaar *Henri Goetz* in. Vercors:

> *C'est pourquoi sans doute aussi Henri Goetz ne condamne pour ses élèves qu'une seule expression: le 'tachisme'. C'est qu'il a bien compris que, si Vinci préconise d'utiliser le hasard des taches, c'est au titre d'expedient, au titre de gymnastique pour l'imagination, jamais de méthode d'expression, puisque, comme méthode, c'est une regression, un retour rétro-humain à la soumission aux choses, non à la domination des choces.*

Vercors, *Goetz*, Le Musée de Poche, Parijs, 1958, blz. 24.



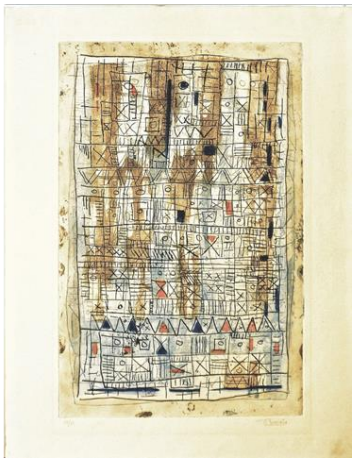
Jean Bazaine



Gustave Beaudin



Albert Bitran



Roger Bissière



Jean LeMoal



Alfred Manessier



Jean Messagier



Jean Miotte



Zoran Music



Edouard Pignon



Antonio Segui



Jean Signovert



Gustave Singier



Yasse Tabuchi



Pierre Soulages



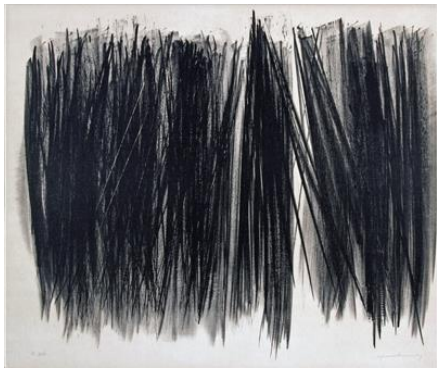
Maurice Èsteve



Marie-Helena Viera da Silva



Pierre Tal Coat



Hans Hartung



Bram van Velde



Serge Poliakoff



Kumi Sugaï



Henri Michaux



Jean Ipoustégui



Henri Goetz

[2]

Een uitzonderlijke plaats binnen deze ontwikkelingen neemt *Jean Dubuffet* in met zijn *Art Brut.*[a] Hij heeft inhoudelijk veel gehad aan de tekeningen van kinderen, gevangenen en krankzinnigen. Bovendien was hij in het gebruik van zijn materialen zijn tijd ver vooruit. Zo paste hij in zijn werk glas, zand, cement en later plastics toe.



[a] Hubert Damisch, 'De kunst, het werk, het kunstwerk'. *MJ* 8/4 (1962), blz. 82-88, Maarten Kloos, 'Dubuffet naief?', ibid. 19/5 (1974), blz. 226-227, Trudy Zandzee, 'Art Brut, ibid. 23/3 (1978), blz. 116-121.

Cobra

Direct na de Tweede Wereldoorlog ontstaat er in West-Europa een ouderwetse avant-garde, *Cobra*,[a] met Jorn,[b] Appel[c] en Corneille[d] als meest in het oog springende vertegenwoordigers.[e] De beweging zorgt voor veel beroering en gekrakeel, maar valt, zoals een goede avant-garde betaamt, ook gauw weer uit elkaar. Haar leden gaan meer en meer hun eigen weg, hoewel *Constant* met *New Babylon* zijn revolutionaire houding gestand doet.[f] Hetzelfde geldt voor *Enrico Baj*, een politiek geëngageerde kunstenaar die zich sterk met Cobra verbonden voelt.

.



Asger Jorn



Karel Appel

---

[a] Over Cobra is heel veel geschreven. In het verlengde van deze analyse is vooral het Cobra-nummer van *MJ* (7/7-8 -1962) van belang. Dit naast *Cobra 1948-1951* (inl. Christian Dotremont), 1978. Het standaardwerk werd geschreven door Willemijn Stokvis, *Cobra. De weg naar spontaniteit,* 2001.

[b] Christian Dotremont, 'Asger Jorn. Renaissance tegen de Renaissance', *MJ* 7/1, blz. 9-13. Een zeer specifieke interpretatie.

[c] L. Gans, 'De mythe van Karel Appel's "anrotzooien"', *MJ* 8/10 (1963), blz. 243-251 Verder Franz W. Kaiser, 'Tussen de regels'. In *Appel. Retrospectief,* 2016, blz. 9-15.

[d] Willem A. L. Beeren, 'Signalement van Corneille', *MJ* 7/2 (1961), blz. 35-42 (inclusief interview).

[e] Van Nederlandse zijde waren ook Eugène Brands, Theo Rooskens, Theo Wolvekamp, Lucebert en Tajiri lid van Cobra. Van de buitenlanders onder meer Jacques Doucet, Carl-Henning Pedersen, Egil Jacobson, Mogens Balle en Pierre Alechinsky. Zijdelinks met Cobra verbonden was Ernst Vijlbrief.
Een werk van Lotti van de Gaag is wel in de lijst van afbeeldingen opgenomen, hoewel je je met Corneille kunt afvragen of zij tot Cobra behoort, dit ondanks haar originele aanpak. W.A.L. Beeren, 'Lotti van der Gaag', *MJ* 8/10 (1963), blz. 255-261. Maar toch, zie Stokvis 2001, blz. 364.
Voor de positie van Tajiri: Th. van Velzen, 'Signalement van Tajiri', *MJ* 11/6 (1966), blz. 167-172 .Voor Lucebert: J. Eijkelboom, 'Lucebert de dichter als schilder als dichter', *MJ* 7-8 (1962), blz.176-185.

[f] Henk Overduin, 'New Babylon buiten spel', *MJ* 19/5 (1974), blz. 208-212.



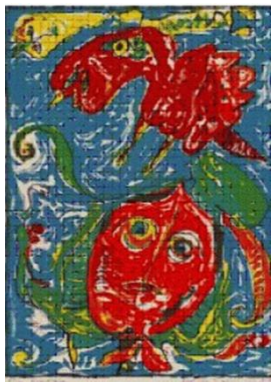
Corneille



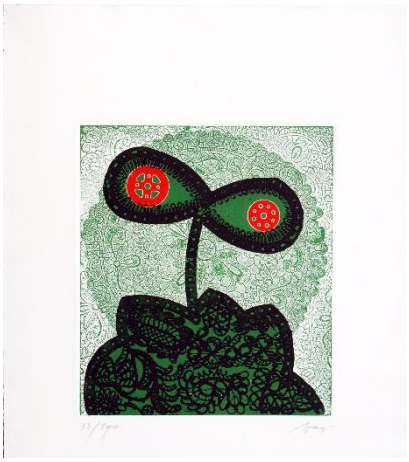
Constant



Jacques Doucet



Carl-Henning Pedersen



Enrico Baj



Anton Rooskens



Egill Jacobsen



Pierre Alechinsky



Eugène Brands



Lucebert



Lotti van der Gaag



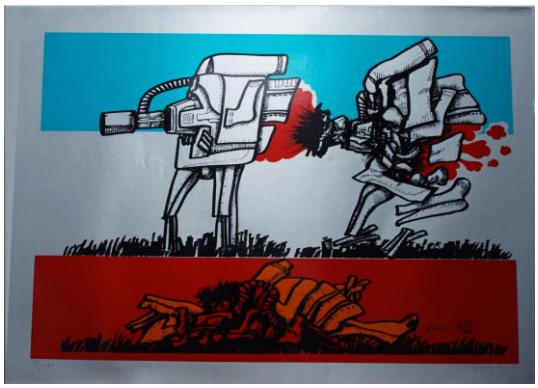
Mogens Balle



Theo Wolvekamp



Ernst Vijlbrief



Shinkichi Tajiri

Creatie

Meer in de lijn van Van Doesburg en Arp staat de groep *Creatie,* in 1950 opgericht door Willy Boers en Ger Gerrits. Ze zet zich in voor de verbreiding van de absolute (= abstracte) kunst. Leden van deze groep waren onder anderen Eugéne Brands, Armando en Anton Rooskens. In 1954 valt de groep uiteen en gaat voor een gedeelte over in de *Liga Nieuw Beelden* (1955), waar ook een aantal oud-Cobra leden deel van uitmaakten.[a,,b]



Ger Gerrits



Willy Broers



Juul Neumann



Gretha Leijden van Amstel

---

[a] Zie Ben Vollers, 'De Abstracten na 1945, -"Creatie"'. www De Kunsten.

[b] In 1960 wordt in Den Haag de groep *Fugare* opgericht. Ook zij houdt zich strikt bezig met de abstracte kunst. Leden ervan zijn onder meer Jan van Heel, Willem Hussem, Jaap Nanninga en Gerard Verdijk. Ze maakt veel naam. George Lampe, '"Fugare" en de problemen van de abstracte kunst', *MJ* 7/1 (1961), blz. 21-23.

Art Informel

Cobra maakt deel uit van het *tachisme,*[a] ook wel omschreven als *Art Informel,* een brede stroming[b] die afstand neemt van een nuchtere benadering zoals die werd nagestreefd door het Russische Constructivisme en de Stijl.[c] Kunstenaars gaan uit van hun intuïtie, zij werken spontaan, zonder vooropgezet plan. Inhoudelijk liggen hun aanknopingspunten bij de primitieven met hun vaak animistische denktrant: zij leven zich in in de onbewuste wereld van de droom, in de belevingswereld van kinderen en krankzinnigen.



Antonio Saura

[a] Zo is het werk van Antonio Saura voor een deel sterk verwant aan dat van Cobra, hoewel bij hem ook de meer zwarte en sombere kanten van het bestaan worden benadrukt. E. de Wilde, 'Antonio Saura', *MJ* 8/10 (1963), blz. 251-255.

[b] Zij is op haar beurt verwant met het Amerikaanse *abstract expressionisme*.

[c] Opgenomen is werk van *Saura, Capogrossi, Clavé, Guinovart, Pijuan, Rafols-Casamada, Santomaso* en *Tapies.*



Guiseppe Capogrossi



Anrton Clavé



Josep Guinovart



Hernandes Pijuan



Alberto Rafols-Casamada



Guiseppe Santomaso



Antoni Tapies

OVERGANG

Action painting en post painterly abstraction

[1]



In New York heeft zich intussen rond de jaren veertig het *abstract expressionisme (‘action painting’)* ontwikkeld tot een zelfstandige stroming.[a] Deze legt, zoals de naam het al zegt, nadruk op een abstracte vormgeving[b] die gepaard gaat met een sterk expressief gebruik van kleur. Bekende namen: De Kooning, Pollock, Newman en Rothko (afb.).[c]

[2]

Als reactie hierop ontstaat de *post painterly abstraction*, met als belangrijkste kenmerk dat de kleur, maar dan ontdaan van haar emotionele werking, centraal staat.
Terwijl *Jules Olitski* (samen met Morris Louis) kleur haar ruimtelijke werking laat behouden, isoleert *Kenneth Noland* haar in al haar intensiteit. Fuchs:

> *[D]e kleuren [stralen] nauwelijks op elkaar af en de overgangen tussen de verschillende kleuren worden niet afgezwakt, de overgangen worden juist verscherpt tot contouren. Deze kwaliteit maakt de kleuren bijna tactiel.*[d]



Jules Olitski



Kenneth Noland

---

[a] De omschrijvingen van deze en andere, verwante richtingen zijn vele en lopen door elkaar heen. Een vaak gebruikte term voor de richting Newman en De Kooning is *colour field painting.*

[b] Voor de term *abstract* in deze en in een meer algemene context: *MJ* 8/8-9 (1963). Hierin schrijft Sandberg over zijn werk als directeur van het Stedelijk.

[c] Een afbeelding (afb.) verwijst naar een externe bron, het werk komt niet uit de verzameling. Zo’n afbeelding is meestal zwart ingekaderd.

[d] R.H. Fuchs, ‘Kenneth Noland’, *MJ* 13/5 (1968), blz. 239-244, citaat: blz. 242.

Maar dat niet alleen, Noland neemt ook afstand van iemand als Frank Stella en laat het vlak als ruimtelijke begrenzing vallen:

> *Dit dwingt de kijker bijna om de banen als dingen te ervaren, - als vormen die een eigen waarde en concreetheid bezitten, onafhankelijk van de hoedanigheid van de omtreksvorm.*[a]

Een werk als de getoonde gouache mag worden beschouwd als een koele en afstandelijke kritiek op de spirituele en rituele, maar weinig kunstzinnige kijk van Rothko op het schilderen.[b]

[3]

Op zijn beurt kun je werk van *Sam Middleton* beschouwen als een *post painterly* reactie op het tachisme van de jaren vijftig in Europa en met name op Cobra.



[a] R,H, Fuchs ibid., blz. 241.

[b] Dat het werk Rothko eerder tot een vergeestelijkte dan tot een kunstzinnige aanpak leidt, blijkt uit de benadering van Joost Zwagerman, *De stilte van het licht,* 2015, blz. 70-97.

Zelf heeft Rothko er nooit omheen gedraaid dat hij zocht naar het tijdloze en absolute. Deze roepen de sfeer op van het mystieke: '*Both the sense of community and of security depend on the familiar. Free of them, transcendental experiences become possible.'* Bij H.W. van Os, 'Mark Rothko'. *MJ* 15/3 (1970), blz.114.

En dan heb je het nog niet eens over de wijze waarop Rothko's werk door het publiek wordt gewaardeerd:

> *[Het staat] zo grondig [zijn] best te doen iets te zien in de doeken, iets te voelen. Rothko is een testcase geworden voor hoezeer je openstaat voor kunst. Dat is het discours dat om hem heen ontstaan is, dat is de mythe die om hem heen hangt. ./. Misschien zit daarin het verschil: dat we niet meer naar het museum willen om te reflecteren op kunst, maar dat we naar het museum gaan om even uit de alledaagse drukte te stappen, los van smartphones en news feeds.*

Joost de Vries, 'Hard kijken.' GA 138/41, 09-10-2014, blz. 44-45.

Pop Art

DE VOORLOPERS

Geheel eigen en origineel, met een grote impact en veel prestige is de *Pop Art* zoals die zich heeft ontwikkeld in de VS en GB.
Ze wordt in de VS voorafgegaan en beïnvloed door kunstenaars als *Jim Dine, Robert Rauschenberg,*[a] *Jasper Johns,*[b] in GB door *Richard Hamilton* (afb.)[c] en *Eduardo Paolozzi.* Met belangwekkende uitkomsten.

Zo doet Hamilton lange tijd onderzoek naar de reikwijdte van de waarneming, naar de invloeden van foto en film op de waarneming en naar de uitwerking van het beeld op onze kijk op mens en samenleving. Dit met verregaande conclusies.[d]



---

[a] Rauschenberg werkte in 1952 samen met John Cage en Merce Cunningham aan een vroeg-avant-gardistisch theaterstuk ('Theater Piece 1') en schilderde in dezelfde tijd vier geheel witte doeken, doeken die Cage op zijn beurt associeerde met stilte. Stilte die, zoals uit *4'33* blijkt, gelegenheid geeft het alledaagse geluid om je heen te horen. Rauschenberg zelf benadrukte het einde van de klassieke benadering van de beeldende kunst door in zijn werk alledaagse materialen als tubes verf en verfkwasten, maar ook coca colaflesjes als medium te gebruiken.

Over *Theater Piece 1* schrijft hij:

> *The highly involved multimedia characteristics of No. 1 are a wonderful example of ./. its incorporation of the everyday into modern art. This early proto-happening prefigured later developments in modern art, particularly the increasing focus on the outside world, as evidenced in later movements like Fluxus, Minimalism, and Conceptualism, as well as performance art in general.'*

Art Story/Internet/Cage. Verder Arthur Danto , *Wat is kunst*, 2014, blz. 36.

[b] Johns' werk werd lange tijd sterk beïnvloed door de denkbeelden van Wittgenstein, met name door diens *Logische Untersuchungen*. Fred Orton, 'Enkele passages uit een lezing over Jasper Johns', *MJ* 19/1 (1974), blz. 14-18.

[c] Dit werk is het archetype van wat later Pop Art wordt genoemd. Een richting waarvan Hamilton zelf een nogal bijtende omschrijving geeft:

> *Pop Art is popular; transient, expendable (easely forgotten), low cost, mass produced, young (aimed at youth), wity, sexy, gimmicky, glamorous, big business.*

Bij Zwagerman 2015, blz. 197. Op deze plaats ook een bespreking van Hamiltons brede, kunstzinnige oeuvre (blz. 194-203).

[d] Cor Blok, 'Richard Hamilton. Forwards a definitive statement?' *MJ* 15/4 (1970), blz. 170-175, Thomas 1972, blz. 24-25.

Toch lijkt het ook in dit geval maar beter om alleen naar het werk te kijken. De getoonde prent laat dan een complex beeld zien, waaruit direct duidelijk wordt dat de moderne kijk wordt bepaald door de dominerende invloed van reclame. Een onderwerp dat hem in jaren zeventig sterk bezig houdt en dat ook binnen de Pop Art, zeker in het begin, een centrale rol speelt.



Robert Rauschenberg



Jasper Johns



Eduardo Paolozzi



Jim Dine

USA

[1]

Binnen de Amerikaanse Pop Art wordt het moderne leven in al zijn alledaagse, banale en commerciële uitkomsten uitgebeeld. Strips, sterren, TV, film, mode, reclame, supermarkt worden onderwerp van lijn, vorm, kleur en plezier. Pop Art doet verslag van de actuele maatschappelijke en culturele situatie zonder kritiek, cynisme of zelfs maar een vleugje ironie. Ank Marcar spreekt van Pop Art als een grote show van de buitenwereld, die op een onpersoonlijke manier het dagelijkse leven verheerlijkt.[a] Geen nieuw Dadaisme dus.
Andy Warhol neemt hierbij een sleutelpositie in. In zijn werk gaan iconografie, techniek en vorm samen. De wijze van afbeelden is droog en feitelijk. Hij is een chroniqueur, geen psycholoog of maatschappijcriticus.[b]

[2]

Deze kijk op de Pop Art staat diametraal op de visie van de Engelse Wikipedia:

> *Pop art is aimed to employ images of popular as opposed to elitist culture in art, emphasizing the banal or kitschy elements of any given culture, most often through the use of irony.*"[c]

Een opvatting die wordt ingegeven door de verborgen wens om de Pop Art een meer intellectuele en maatschappijkritische inhoud te geven, een opvatting die niet alleen in het werk zelf van bv Warhol ontbreekt, maar die bovendien te niet wordt gedaan door de veel werken van een *James Rosenquist*, *Tom Wesselman*[d] en *Roy Lichtenstein,* die juist op een meer afstandelijke, een meer kunstzinnige visie wijzen.[e]

---

[a] Ank Marcar, 'Het raadsel Warhol', *MJ* 13/3 (1968), blz. 166-169. Zie verder Zwagerman 2015, over de (veronderstelde) religieuze keerzijde van Warhol (blz. 126-132).

[b] Voor Danto (1997, blz. 122) is de Pop Art een radicale ommekeer, *'a cataclysmic moment'* (blz. 131) in de geschiedenis van de westerse kunst *'by bringing to self-consciousness the philosophical truth of art.'*
Dit betekent dat de scheiding tussen kunst en werkelijkheid wordt opgeheven (blz.124): *'Pop sets itself against art as a whole in favor of real life'* (blz. 131). Alles kan nu een kunstwerk zijn en iedereen een kunstenaar (blz. 125).
Dat Lichtenstein (en Rosenquist) als kunstenaar oude trant dan al snel buiten de boot vallen, ontgaat Danto niet helemaal, maar hij komt er niet uit (blz. 30).

[c] Een eendere zienswijze als die de Wikipedia biedt, vind je bij Tilman Osterwold*, Pop Art*, Keulen, 1989, blz. 10-39 ('Tekenen des tijds - de thema"s van de Pop Art). Ook hierin wordt de pop-kunstenaar bij voorbaat tot een kritische socioloog gebombardeerd. Maar als dat waar zou zijn, dan is hij ook niets anders dan -en dat wordt niet vermeld- een kritische socioloog die volkomen is ingebed binnen het burgerlijke waardesysteem van kunsthandel en museumwezen.
Zie L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism,* Routledge, Abingdon,1988, blz. 204) voor een korte, ideologische discussie.

[d] N. Luning Prak, 'Koud vlees van Wesselman', *MJ* 14/4 (1969), blz. 185-188, met de uitspraak*:*

> *De naakten van Matisse [ook al zijn hun gezichten zonder details weergegeven] kan men op de schouders kloppen, dan slaan ze vlug een peignoir om en zijn het weer levende mensen geworden. Maar de naakten van Wesselman blijken bij aanraking van gummi of van papier te zijn' (blz. 188).*

Zie de getoonde diepdruk uit de verzameling. In deze zin is het werk van Wesselman ook een kritiek op de westerse traditie met schilderijen als die van Velasques en Goya.

[e] Robert Hughes geeft (in *Kritisch, in vredesnaam kritisch*, 1990) een vaak onbehouwen kritiek op de Pop Art. Vooral Warhol (blz. 226-250), maar ook een Lichtenstein (blz. 253-256) moet het ontgelden. En dit in het geval van Warhol ook nog aan de hand van zijn persoonlijk leven (voor de moderne criticus een doodzonde).
Ook Hughes' voortdurende strijd tegen de commercialisering van de beeldende kunst doet nogal stuurs aan: geld speelt in de moderne samenleving al vanaf het begin een cruciale rol binnen de verhouding tussen kunstenaar en publiek. (En dat beroemde werken in de kluizen van de rijken belanden, is ook niet nieuw, alleen waren de kluizen vroeger paleizen en kastelen).
Willi Brongard heeft dan ook gelijk als hij (in *Is de moderne kunst corrupt?*, z.j.) stelt dat de kleine ijdelheid en het kleinzieligste winstbejag uiteindelijk de kunst, de kunstenaars en een groot publiek ten goede komen (blz. 139). Wat trouwens in het geval van de Saatchi's nog maar de vraag is.
Het is tenslotte nogal verwarrend dat Hughes beweert dat de schilderkunst niet langer ons register van de werkelijkheid is (blz. 20), terwijl dat voor de Pop Art juist bij uitstek geldt. Dat die huidige werkelijkheid glad, commercieel en oppervlakkig is, kun je een kunstenaar moeilijk kwalijk nemen. Onze laatmoderne ervaring is blijkbaar minder diep en complex dan Hughes denkt (blz. 255). Zie verder Alle Pieron, *Tussen kaf en koren (*2016).

[3]

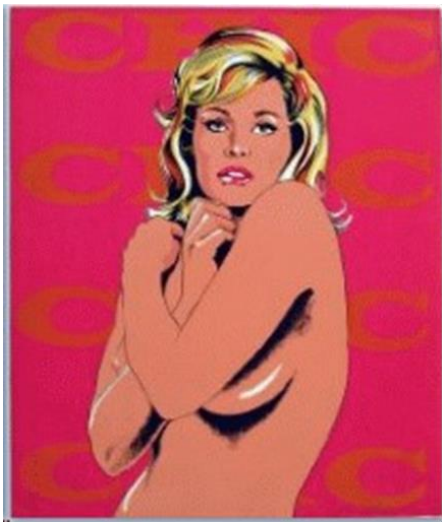
Gemakkelijker en trivialer is de benadering van *Mel Ramos*. Van enige afstandelijkheid tot zijn onderwerp is weinig te merken. Hier de seksuele uitdagendheid en verleidelijkheid die juist bij Wesselman ontbreken.

[4]

Andere bekende namen uit de wereld van de Pop Art zijn in New York *Robert Indiana* en *Claes Oldenburg*,[a] aan de Westkust *Edward Ruscha*.



Roy Lichtenstein

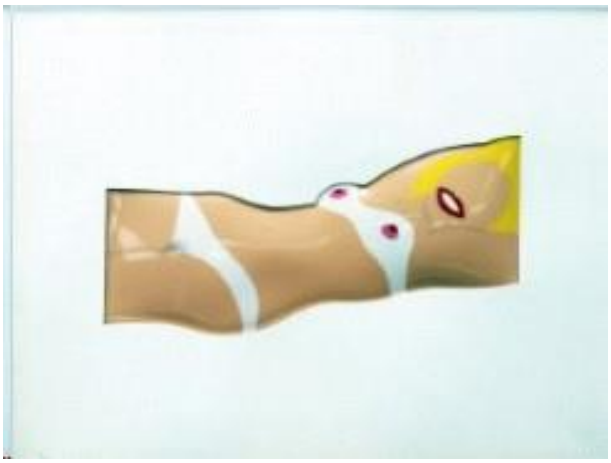


Mel Ramos



Andy Warhol

[a] Claes Oldenburg, 'Statements.' *MJ* 15/2 (1970), blz. 72-76.



Tom Wesselman



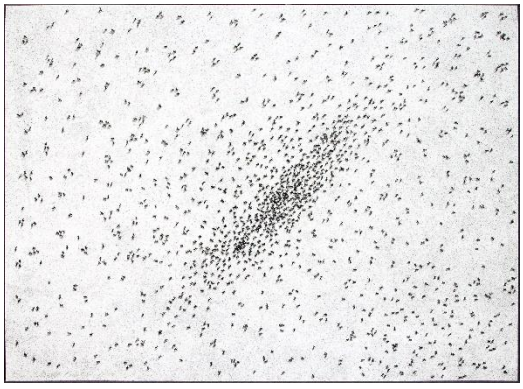
Robert Indiana



Claes Thure Oldenburg



James Rosenquist



Edward Ruscha

GB

Er is een verrassend groot verschil tussen de Britse en de Amerikaanse Pop Art. In GB zijn de werken van popkunstenaars als *Patrick Caulfield, Ronald Kitaj, Peter Phillips, Allen Jones en JoeTilson* vaak schilderachtiger en associatiever, de houding van de kunstenaars is persoonlijker.



Patrick Caulfield



Allen Jones



Ronald B. Kitaj



Peter Phillips

ELDERS

Op het Europese vasteland vindt de Pop Art, zeker in het begin, maar spaarzaam volgelingen. Bekend zijn *Oyvind Fahlström, Valerio Adami, Richard Lindler* en *Lucio del Pezzo.*



In Nederland hebben *Jan Cremer en Miguel Cardena* zo hun eigen visie op het fenomeen *Pop Art.* Beiden met een sterk erotische inslag.
Cardena's werk (afb.) in deze periode komt voort uit een directe seksuele impuls. Met de rits als opening naar veel (geheimzinnige) geslachtelijke geheimen. Jan Donia: *Zij openbaart zich in koele decency, maar als zij zich werkelijk openbaart, verliezen wij ons in een doolhof van bedoelingen, waarvan hartstocht nog de netste is.*

In België kunnen *Paul van Hoeydonck* en *Pol Mara* tot de popkunstenaars worden gerekend.



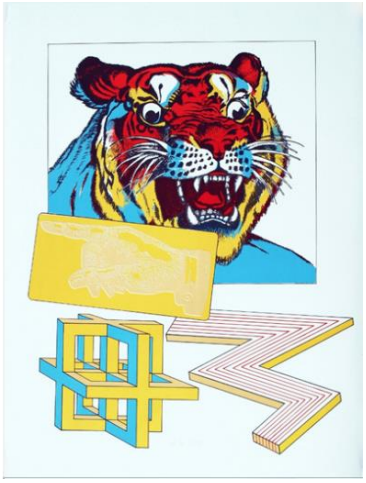
Valerio Adami



Oyvind Fahlstöm



Richard Lindler



Lucio del Pezzo



Michel Cardena

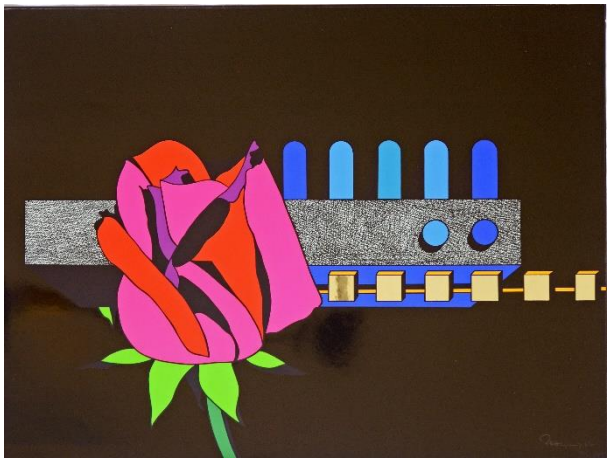




Jan Cremer



Pol Mara



Paul van Hoeydonck

Reinhardt en Stella

Een specifieke plaats binnen het modernisme wordt ingenomen door *Ad Reinhardt*. Vanaf het begin van zijn carrière staat voor hem een onderzoek naar het wezen van de kunst centraal. Zo ontwikkelt hij in de jaren dertig een abstract-geometrische stijl, in de jaren vijftig gevolgd door het maken van monochromen. Dit onder het motto van Mies van der Rohe *Minder is meer:*

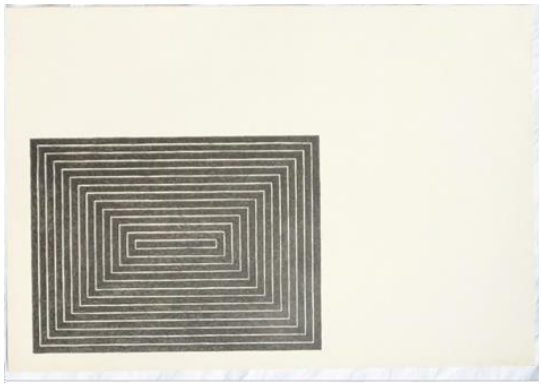
> *Vermijd textuur, kalligrafie, schets of tekening, vorm en vormgeving, kleur (ook wit), licht, ruimte, tijd, format, beweging,*[a] *voorwerp of thema.*[b]

Wat overblijft, lijkt het, is zwart op zwart.

Van belang voor de kunstzinnige ontwikkeling binnen het late modernisme[c] is in dit verband ook het vroege werk van *Stella*.[d] Zijn zwarte schilderijen tonen een volledig abstracte structuur die losstaat van alle ruimtelijkheid,[e] en waarin de elementen binnen de compositie in evenwicht zijn. Ze zijn in de ogen van Fuchs boeiend omdat *'[ze] dat wat alle kunst altijd gehad heeft, juist niet hebben*.'
In Stella's ontwikkeling gaat kleur trouwens al snel een essentiële rol spelen en wordt ze voor hem een middel bij uitstek om zijn visie uit te werken. Hij komt dan terecht in de omgeving van Olitski en Noland.[f]



Ad Reinhardt



Frank Stella

---

[a] Kunst behoort rustig te zijn.

[b] Ad Reinhardt, 'Zwölf Regeln für eine neue Akademie'. In Laszlo Glozer, *Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939,* 1981, blz. 209-210. Elders formuleert Reinhardt het op de volgende manier:

> *The one thing to say about art is its breathlessness, lifelessness, deathlessness, contentlessness, formlessness, spacelessness, and timelessness. This is always the end of art*.

Bron: Barbara Rose, *Art as Art*, Berkeley, 1975, blz. 55-56.

[c] R.H. Fuchs, 'Opmerkingen over Frank Stella (1-2)', *MJ* 15/5 (1970), blz. 252-255, *MJ* 15/6 (1970), blz. 281-285.

[d] *'Stella was veeleer de eerste die helder wist te formuleren waar een hele generatie naar zocht'*. Fuchs (2), blz. 283.

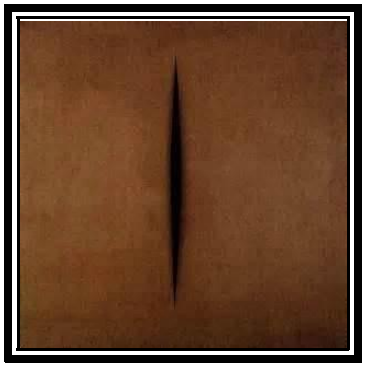
[e]

> *Tenslotte die buitengewoon laconieke beeldstructuur: het vlak op de een of andere manier vullen met strepen van een bepaalde maat, bijna omdat schilderen nu eenmaal het vullen van een vlak is.*

Fuchs (2), blz. 281.

[f] Thomas Lawson, 'Schilderkunst in New York: Een geïllustreerde gids', *MJ* 26/3 (1981), blz. 128-129.

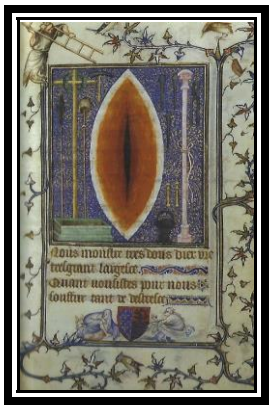
Fontana



Cruciaal voor de ontwikkeling van de laat-modernistische beeldende kunst is het werk van *Lucio Fontana*. Zijn oeuvre wordt bepaald door grote stijlverschillen. Zo maakt hij gedurende zijn gehele carrière kitsch en academisch-realistisch getinte werken.[a]
Nu biedt kitsch volgens een algemene formulering plezier van een lagere orde,[b] het is rioolkunst vol van vulgaire sex en scatologie. Maar voor Fontana bestaat er geen *lagere* orde, wat op deze manier als kitsch wordt omschreven is in zijn ogen de orde *zelf*. In termen van Bataille gaat het om *l'informe*, een begrip dat duidt op het vuile, op het wrede, op het obscene, op het irrationele, op het duistere en volstrekt wanordelijke (dat zich manifesteert in de oneindige ruimte, verscholen achter het doek). Dit alles wordt allereerst in kitscherige, later in meer abstracte werken aan de orde gesteld. In het gat en de snede waarmee het oppervlak wordt doorboord,speelt deze visie indirect mee (afb.).[c]
Toch wijst Yves Alain Bois, wiens analyse ik hier volg, erop dat *'er geen sprake is van een metaforische uitwerking of van esthetische sublimering. Het doek wordt het lichaam en de gapende opening wordt het geslachtsdeel op het moment dat de doorboring plaats vindt, en dat is de heftigheid van deze daad die "eeuwig duurt", zoals Fontana meermalen heeft benadrukt'*.[d]



Buiten dit alles om, en vooral buiten de Europese kunstbeschouwing om, gaat het Fontana in de eerste plaats om de onaangedaanheid van het doek dat door hem wordt geschonden.[e] In die zin staat hij in de laat-modernistische traditie.[f] Binnen deze nuchtere interpretatie past het prentje uit de collectie, waarin Fontana voor het eerst een oppervlak met naaldpuntjes doorboort.[g]



---

[a] Fontana was ook een voorloper van de *environmental art* met zijn idee om een tentoonstellingsruimte met effen, gekleurde muren geheel en in samenhang te vullen met licht en geluid. In de praktijk werd zijn *Spatial Light - Structure in Neon* in 1951 getoond op de Negende Triennale. Zie ook Stephen Little, *Kunst begrijpen,* Librero, z.j., blz. 121.

[b] Een onjuiste voorstelling van zaken. Kitsch mag dan wellicht plezier van een 'lagere' orde bieden, zij beperkt zich zeker niet tot het gebied dat hier wordt genoemd, bovendien is ze inhoudelijk noch naar haar vorm chaotisch. Zij is eerder een gestructureerd gebied van schijn en pretentie. Pieron 2004 IV, blz.1084-1085 ('Het kitschproduct').

[c] De snede heeft sterk seksuele connotaties en verwijst bovendien naar agressiviteit. De illustratie (rechts onder) uit het *Boek van psalmen en getijden* van Bonne de Luxembourg (ca. 1349) laat de wond van Jezus zien die hem na zijn dood werd toegebracht. Een lijk met een speer doorboord, een wond getransformeerd in een vagina. Duidelijker kunnen de ideeën van Fontana niet worden geïllustreerd, in dit geval worden ze zelfs verwerkelijkt binnen de wereld van het Heilige.

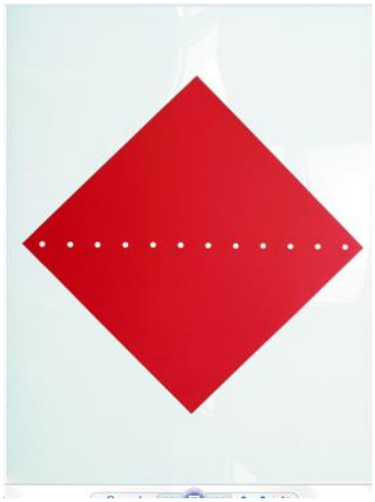
Illustratie: Ronnberg & Martin 2004, *Boek der symbolen*, blz. 735.

[d] Yves Alain Bois, 'De waanzinnige oneindigheid van de ruimte', *MJ* 33/2 (1988), blz.81-89, citaat: blz. 87.

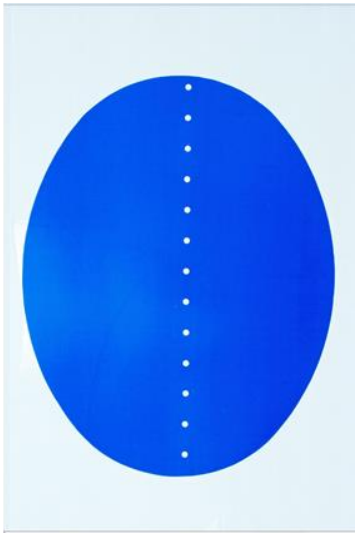
[e] Met een ironische verwijzing naar Mallarmé's maagdelijke pagina ('page vierge'). Alle Pieron, *Een glimlach lang. Over vormen en dwaze bijen*, 2014, blz. 172.

[f] Dit neemt niet weg dat Fontana zijn visie later beeldend sterk afzwakt. Zijn werk esthetiseert, zelfs wordt het door de voortdurende herhaling van de sneden soms wat overbodig gemaakt. Dit laatste is trouwens ook al een typisch laat-modernistisch trekje.

[g] In de collectie ook een prentje van *Dieter Roth*. Hierin schuurt de maker tegen de oppervlakte van het papier aan, (schijnbaar) zonder haar te doorboren. .

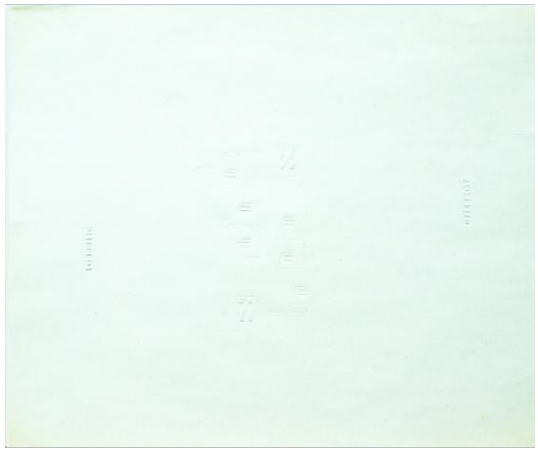


Lucio Fontana



Lucio Fontana

Lucio Fontana



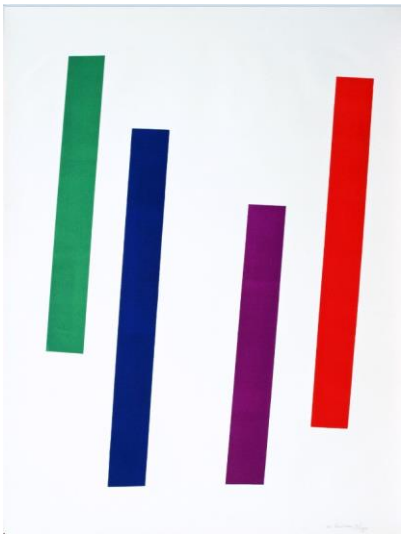
Dieter Roth

DE LAAT-MODERNERNISTISCHE AVANT-GARDES

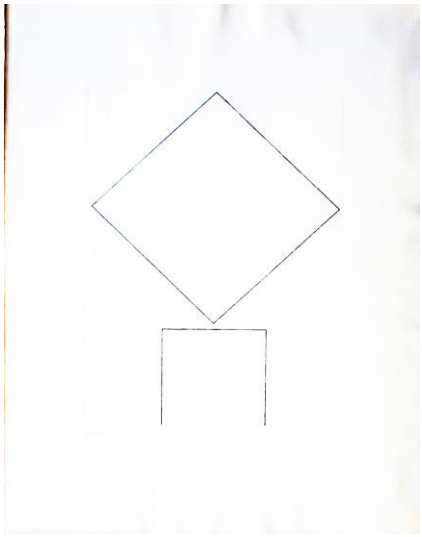
Inleiding. Kiefer en Baer

[0]

En dan, terwijl *Willem Hussem* op de scheidslijn van twee tijdperken de beeldende kunst terugbrengt tot haar grenzen van vlak, lijn, kleur, en deze in uiterste beeldtekens vat, breekt rond de zestiger jaren de storm los. Avant-gardes komen op om daarna al even snel weer te verdwijnen.
De grenzen zijn trouwens moeilijk te trekken. Zo kun je een kunstenaar als *Dan van Severen* juist beschouwen als een voorloper van het laat-modernisme, die na een langere experimentele periode rondom 1960 pas doorbreekt. In zijn werk streeft hij naar zuiverheid en verstilling. Het wordt uiteindelijk opgebouwd uit louter lijnen, vierkanten en kruizen. Met deze abstrahering meende hij de werkelijkheid het beste te kunnen weergeven.[a]
Ideeën die je ook in de komende periode bij anderen terugvindt.



Willem Hussem



Dan van Severen

[1]

Met het laat-modernisme ontstaat er een groots mozaïek van artistieke activiteiten. Deze periode brengt dit essay in beeld,[b] hoewel het vaak onmogelijk is om dit beeld ook maar enigszins compleet te maken, omdat veel van de activiteiten zich uiten via manifestaties en happenings. Deze hebben trouwens vaak eerder een sociaal-cultureel dan een kunstzinnig bereik.

---

[a] In 1958 richt Van Severen met andere avant-garde kunstenaars de groep G58 op. Al snel daarna breekt hij internationaal door.

[b] Een sprekend overzicht van de periode geeft Udo Kuttermann, *The New Painting*, Pall Mall Press, Londen, 1969. Dit boek gaat uit van de inhoud van de schilderijen en vervolgens van de stijlelementen waaruit het is samengesteld. En zo hoort het.

[2]

Het laat-modernisme kan worden omschreven in termen van *anti-kunst* en *meta-kunst*: kunstenaars keren zich tegen de gevestigde normen (‘art world’) en zien kunst eerder als een bezinning op wat kunst is dan als het scheppen/produceren van kunstzinnige voorwerpen zelf. Kunst is reflectief, ze verwijst in eerste instantie naar zichzelf en vooral naar het gebruik van materiaal en medium.[a]
Klassiek, maar ook zeer eigentijds is het werk van Anselmus Kiefer (afb.), waarin hij materiaal (en wat voor materiaal!), medium en inhoud (bv via schrifttekens) samenbalt tot een diepgaande, samenhangende visie.[b]
Met ook hier uitdrukkelijk de kunstzinnige distantie: ‘De enige distantie is de werkelijke distantie tot het doek en de kritische distantie die daaruit resulteert.’[c]





[3]

Vaak wordt binnen het laat-modernisme gevraagd om een volledig abstracte, zuivere aanpak, zoals wordt getoond in de fijnzinnige, minimalistische triptieken en tekeningen van Jo Baer (afb.).[d]



Zijn uitleg geeft een goed inzicht in de theoretische benaderingen van de beeldende kunst van die tijd:

---

[a] Pieron 2004 II, blz. 377-379 (‘Avant-garde: antikunst en meta-kunst’).

[b] R.H. Fuchs, ‘Kiefer schildert’, *MJ* 25/7 (1980), blz. 302-309, met onder andere een diepgaande analyse van het schilderij *Nero malt*.
Zie verder: Jórg Zitter, [‘Anselm Kiefer’], ibid. 23/2 (1976), blz. 58-61, Jean Fischer, ‘Een verhaal van de Duitser en de Jood. Anselm Kiefers allegorische landschappen’, ibid. 31/6 (1986), blz. 360-364, Cornel Bierens, ‘Die Frauen der Revolution’, *K&MJ* 3/4 (1992), blz. 51-56.

[c] Hans Janssen, ‘Onzichtbare uitstraling’, *MJ* 31/5 (1986), blz. 269.

[d] Zie www.jobaer.net, met daar dan vooral de schilderijen tussen 1960 en 1970.

> *Die Sprache der nicht-gegenständlichen Malerei wurzelt heutzutage in Rändern und Begrenzungen, Umrissen und Neigungswinkeln, Leuchtkraft, Dunkel und Farbspiegelunge. Ihre Syntax ist Bewegung und Wechsel. Oberflächenformung geht vor sich durch die Entdeckung von Lehrsätzen oder Regeln, die sich auf die Intuition des Unwirklichen beziehen: Symmetrie, Fluss, Chaos, Ordnung, Ganzheit, Wesen. Wahrnehmungen werden zu Regeln, Regeln zu Wahrnehmungen, und innerhalb dieses Austauschprozesses entstehen Malereien als Atmosphäre (Ambiance) in exakter Definition.*[a]

Het scheppen van kunstwerken vereist in de eerste plaats afstandelijkheid. Deze distantie gaat gepaard met een roep om anonimiteit en een systematische, vaak geometrische aanpak.[a] Op deze manier wordt bv geprobeerd om tijd en beweging vast te leggen binnen de driedimensionaliteit van het platte vlak.

[4]

Het is nog steeds niet gemakkelijk vat te krijgen op de verschillende, uiteenlopende richtingen die zich gedurende de laat-modernistische periode presenteren. Er zijn veel overlappingen in zienswijzen en werkwijzen. Veel kunstenaars wisselen bovendien gedurende hun loopbaan van inzicht en uitgangspunten.
Grofweg lijkt het mogelijk te zijn om een zevental beginselen/concepten/tegenstellingen/houdingen/richtingen aan te geven, waardoor groepen van kunstenaars van elkaar kunnen worden onderscheiden:

1. Conceptuele Kunst vs Minimalisme.

2. Concentratie op de alledaagse omgeving, op de activiteiten daarbinnen, op het verzamelen en gebruik van materialen die je direct in je omgeving tegenkomt: Fluxus, Arte Povera, Process Art.

3. De Nouvelle Tendance die zich in tegenstelling hiermee uitsluitend op het kunstwerk richt, waarvan ze de klassieke onaantastbaarheid op de proef stelt.

4. Ook bij Nul en Zero de concentratie op het werk. De eerste stroming richt zich op de materiële werkelijkheid, maar dan getoond in een vaak éénkleurige, anonieme stijl, de andere heeft vooral het doel licht en beweging in een kunstwerk te vangen.

5. Het realisme met zijn vele facetten speelt gedurende deze periode een belangrijke rol, met als voornaamste richtingen het Nouveau Réalisme en de Nieuwe Figuratie.[b]

6. In de lijn van de Stijl ontwikkelt zich het Systematisch Constructivisme dat zich bezint op de structurele wetmatigheden die ten grondslag liggen aan de beeldende kunst**.** In de marge hiervan opereert de Op Art**,** een richting die beweging binnen het vlak probeert te verwerkelijken.

7. Ook treden er kunstenaars op aan de randen van de actuele ontwikkelingen. Zij zijn moeilijk in te delen en staan met hun aanpak en visie aan de zijlijn.

---

[a] Zo stelt Peter Struycken:

> *Zo'n kunst zou boven subjectieve voorkeuren of begrippen als mooi en lelijk verheven zijn, omdat het kunstwerk het resultaat wordt van een onaanvechtbare, mathematische logica, die men alleen als juist kan kwalificeren.'*

Hoos Blotkamp, 'Peter Struycken en de Academische traditie', MJ 25/7 (1980), blz. 312.

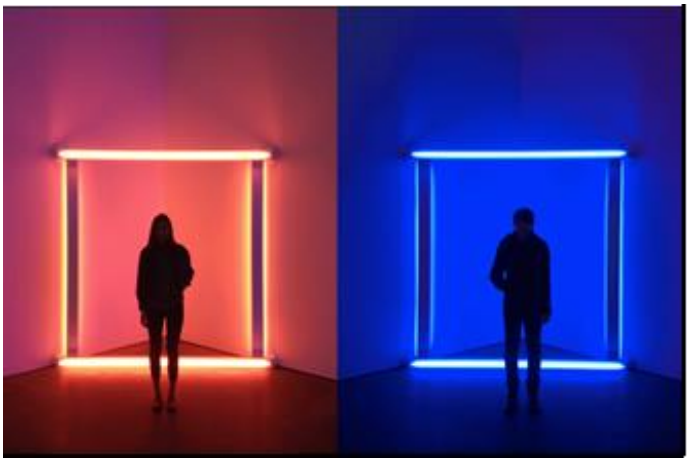
[b] Voor een overzicht van de ontelbare richtinkjes die zich rond 1970 beroepen op de relatie van hun werk met/tot de werkelijkheid: Ton Frenken, 'Relativerend realisme', *MJ* 17/1 (1972), blz. 4-10.

Minimalisme

Minimal Art is sereen; de witte ruimte past bij haar als een tempel.
Rudi Fuchs[a]

[1]

Het minimalisme, dat eind jaren zestig furore maakt, wordt vooral geleid door een kritische instelling tegenover het abstract expressionisme. Ze staat onmiskenbaar onder invloed van de Russische Constructivisten en De Stijl.[b]
Het heeft met arte povera gemeen dat het afstand neemt van de traditionele opvattingen over de inhoud van een kunstwerk. Op zoek naar het fundamentele in de kunst elimineert het alles wat zweemt naar het toonbare en begripsmatige.[c] Het streeft naar een afstandelijke, niet-subjectieve en niet-emotionele aanpak van het materiaal of van media als lijn, kleur[d] een licht.[e] Het een werk van Dan Flavin maakt dit laatste duidelijk.[f]



[a] Rudi Fuchs, 'Boven Khabarovsk', *K&MJ* 6 (1994-95), blz. 49. Citaat licht aangepast.

[b] Met invloed van zowel Mondriaan als van Van Doesburg.

[c] *Judd, LeWitt, Sandback, Tuttle, Ryman* en *Mangold* kan men rekenen tot fundamentele vertegenwoordigers van het minimalisme, *Morris, Artschwager, Calderara* en *Knoebel* passen de principes op vrijere wijze toe.

[d] Minimalisten verzetten zich tegen een illusionistisch gebruik van kleur, waardoor diepte wordt gesuggereerd. Om deze reden kiezen zij neutrale kleuren, waarbij ze zich vaak ook nog tot één kleur beperken.

Zie W.A.L. Beeren, 'Een nieuw regiem voor de kleur'. *MJ* 11/7 (1966), blz.180-188, verder: Rini Dippel, 'Fundamentele schilderkunst. Aspecten van recente ontwikkelingen in de abstracte kunst'. *MJ* 20/2 (1975), blz. 59.
Voor een korte beschouwing over de diepe en zelfs extatische kracht van kleur: Evert van Uitert, 'De kunst abstract?', *MJ*17/6 (1972), blz. 243-244.
Analytisch-wijsgerig is Umberto Eco's tekst 'Kleur als semiotisch systeem', *MJ* 26/5 (1981), blz. 242-246.

[e] Zie nog E. Develing, 'Ideologische kunst: minimal art', *MJ* 13/1 (1968), blz. 2-12.

[f] Een werk van Flavin functioneert als zelfstandig object alleen maar in zijn omgeving. Develing (ibid., blz. 9):

> *[Zijn] projecten vertellen ./. niets over zichzelf, maar wel over de omgeving of ruimte waarin ze geplaatst zijn. Het kunstwerk wordt gevormd door de complete ruimte zelf, de aangebrachte objecten ./. zijn niet meer dan onopvallende aanleidingen tot beschouwingen van een geheel.*

Flavin zelf (ibid.): '*Elements or parts of that system simply alter in situation installation. They lack the look of history. I sense no stylistic or structual development of any significance within my proposal.'*

Zie verder nog: Frank Popper, 'Kunstlichtkunst', *MJ* 11/7 (1966), blz.196-198.

[2]



Sol Lewitt legt binnen deze context alle nadruk op het oppervlak als basis van kunstzinnig onderzoek. Schilderen betekent dat je iets aanbrengt op het oppervlak (afb.). Nu is, wat er op een (realistisch) schilderij is te zien, louter illusie, je weet dat het niets anders/niets meer is dan een voorwerp dat aan de muur hangt ('een muur-ding'). Wil je werkelijk tot de kern van de schilderkunst doordringen, dan is het nodig om een nieuwe wijze van werken te ontwikkelen. En dit op grond van minimalistische (en conceptualistische) denkbeelden.

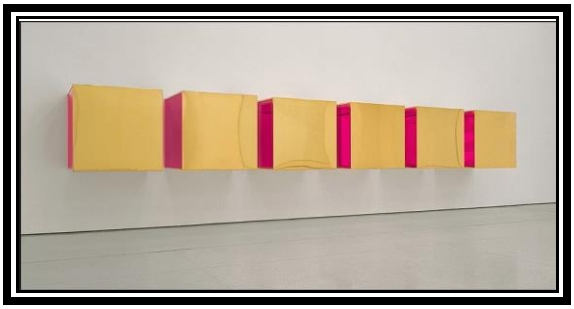
[3]

In het werk van *Robert Mangold* gaat het in eerste instantie om de grens (-lijn). De lijn als lijn en niet een lijn als een vorm die inhoud suggereert. *'En wat filosofische, metafysische of spirituele complicaties betreft, daar heb ik geen boodschap aan.'* Dit zonder dat hij ontkent dat hij vaak intuïtief-emotioneel en impulsief te werk kan gaan.[a]

[4]

The unity in art is the same kind of natural unity and is made similarly in the realization that knowledge is very uncertain and fragmentary. But as one lives with some assertion, art can be made with a corresponding assertion and confidence. There is no other way.[b]

`



De kern van het minimalisme vind je terug in het werk van *Donald Judd*. Hij breekt met het vierkant als omranding van het schilderij en met kleur als illusionaire picturale vorm. Als kunstenaar streeft hij technische volmaaktheid na.
Het kunstwerk zelf krijgt een eigen status, los van alle verhevenheid en mysterie.[c] Beide kwaliteiten die Judd vreemd zijn en die hij wantrouwt (bv in het werk van Newman).[d] Hij werkt het liefst heel direct: *'Ik laat alles weg dat niet duidelijk is. Dit is reëler en ik bereik er ook mee dat mijn werkstukken erg persoonlijk worden.*'[e]
Bovendien is zijn werk altijd direct op de werkelijkheid betrokken, het heeft geen specifieke status: '*It is better to consider art and non-art one thing and make the distictions ones of degree.*'[f]

---

[a] Bij Arthur C. Danto, 'Institutionalisme en interpretatie. Eva Hesse en Robert Mangold', *K&MJ,* 3/4 (1990), blz. 29.

[b] Judd bij Camiel van Winkel, 'De fossiele resten van een systeem', *K&MJ* 4/1 (1992), blz. 52.

[c] *'A form that is neither geometric nor organic would be a great discovery.'* Bij W.A.L. Beeren, 'Robert Morris', *MJ* 13/3 (1968), blz.136.

[d] Zie Hendrik Matthes, 'Metafysica van het kleurveld. De conceptualiteit van Barnett Newmans schilderkunst', *K&MJ* 6/3 (1992), blz. 35-48. Voor de tegenstelling tot Stella: ibid., blz. 45.

[e] 'Lowrien Wijers in gesprek met Don Judd', *MJ* 14/2 (1969), blz. 96-98, citaat blz. 96. Judd zelf geeft aan dat hij zich niet rekent tot de minimalisten, de overeenkomsten zijn naar zijn mening te algemeen (ibid., blz. 96). Toch zijn de karakteristieken van deze richting vaak van toepassing op zijn werk (en zeker op dat van eind jaren zestig).

[f] Citaat bij Paul Hefting, 'Twee vormen van reductie: Judd en Schoonhoven', *K&MJ* 4/3 (1992), blz. 28.

In kunstzinnig opzicht, tenslotte, draait het om de eenvoud binnen het geheel. '*Vorm, beeld, kleur en oppervlak zijn enkelvoudig en niet partieel en verspreid.*'[a]
Het gaat Judd om de directheid van de dingen, *'waardoor ze pretentieloos worden, ik wil er de nadruk op leggen dat dingen met ons in een ruimte kunnen zijn in plaats van de situatie dat wij ons in een ruimte omringd voelen door de dingen*.'[b]
Dat dit niet betekent dat een werk niet gecompliceerd kan zijn, blijkt uit de getoonde prent.

[5]



Robert Ryman (afb.) legt, zoals veel minimalisten, alle nadruk op het werk zelf: '*The painting should just be about what it's about, and not other things.'*
Het gaat er alleen maar om wat je direct waarneemt:

'[My work is] involved with real visual aspects of what you really are looking at, whether it's wood, or you see the paint, and the metal, and how it's put together and how it works with the wall an how it works with the light.'[c]

Dit alles buiten iedere theorie om.[d] Maar *'kunst die op deze manier analytisch is, schijnt uit zichzelf een zuiver gevoelsmatige reactie op te roepen.'* Zij stijgt boven zichzelf uit.[e] Er is sprake van een stille en zuivere kunst.[f,g]

[6]

Een specifieke plaats wordt ingenomen door *Robert Morris*. Hij was -na een aanvankelijk licht dadaïstische periode- een van de grote voormannen van de Minimal Art (afb.), richtte zich vervolgens op de

---

[a] Bij Sam Phillips. blz. 96. Het gehele citaat:

> *I wanted work that didn't involve incredible assumptions about everything. I couldn't begin to think about the order of the universe or the nature of American society. I didn't want work that was general or universal in the usual sense. I didn't want it to claim too much. Obviously the means and the structure couldn't be separate and couldn't even be thought of as two things joined. Neither word meant anything. A shape, a volume, a color, a surface is something itself. It shouldn't be concealed as part of a fairly different whole. The shapes and materials shouldn't be altered by their context.'*

Donald Judd, *Perspecta* 11 (1967), blz. 44. Internet.

[b] Judd bij Louwrien Wijers, 'Interview met Robert Morris'. *MJ* 13/3 (1968), blz. 145.

[c] Robert Ryman in "Paradox," segment from PBS series art:21, Season 4. Bij Deidre Adams (internet). Zie ook Yves-Alain Bois, 'De tact van Robert Ryman', *MJ* 26/6 (1981), blz. 274-284.

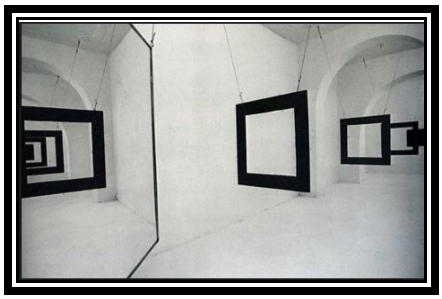
[d] Je werkt volgens een plan, maar tijdens de uitvoering van het werk speelt ook je intuïtie mee. En zo komt de schilder zelf voor verrassingen te staan. Dippel, ibid., blz. 61.

[e] 'Ryman blijft schilderijen maken die, doordat ze ontkennen iets meer te zijn dan verf op een drager, zó uitgesproken materialistisch zijn dat zij uiteindelijk boven zichzelf uitstijgen ./.' Thomas Lawson, 'Schilderkunst in New York: Een geïllustreerde gids'. *MJ* 26/3 (1980), blz. 128.

[f] Rini Dippel, 'Ryman', *MJ* 19/1 (1974), blz. 9-11. In de lijn hiervan past de opvatting van Ryman dat het vierkant, zoals bij Malevich, de meest volmaakte vorm is. Ibid., *MJ* 20/2 (1975), blz. 59.

[g] Voor de verhouding van Ryman tot de modernistische kritiek van Greenberg: Bois, ibid., blz. 281-282. Bois zelf omschrijft (blz. 283) de dubbelzinnige verhouding van Ryman tot het modernisme als volgt: *'[Maar] hij is vooral de laatste modernistische schilder omdat hij [in zijn werk] het modernistische betoog radicaal ondermijnt en tot op de bodem uitput.'*
Dat klopt, Ryman is met zijn ambivalente houding tegenover het (hoog-) modernisme een typische vertegenwoordiger van het laat-modernisme.

procesmatige kanten van de kunst om later over te stappen naar een meer realistische -maar tegelijk ook conceptualistische- werkwijze.[a] Hiervan vind je een voorbeeld in de verzameling.



Uit de uiteenzettingen van Morris komt duidelijk naar voren wat een minimalistisch kunstwerk inhoudt. Zo blijkt uit de gegeven afbeeldingen bij Flavin, Judd en Morris zelf dat hij gelijk heeft als hij stelt dat een minimalistisch object pas tot leven komt in zijn omgeving en vandaar tot een interpretatie uitnodigt.[b] Waarbij in de woorden van Leering het referentiekader van het kunstwerk tot een minimum wordt gereduceerd. Het gaat uit *'van en refereert ./. slechts naar de concrete aanwezigheid van het direct voorhandene: het object, de ruimtelijke omgeving en de toeschouwer, welke door hun interactie het kunstwerk bepalen*.'[c]

[7]

Van geheel eigen aard is het werk van Richard Tuttle (afb.), dat wel wordt omschreven als post-minimalistisch. In Amerika wordt Tuttle weinig gewaardeerd, maar in Europa wordt hij gezien als een belangrijk kunstenaar. Van het minimalisme heeft Tuttle geleerd zich geheel te richten op het kunstwerk, maar dat dan in een breder, meer poëtische zin, zonder te vergeten dat materiaal en medium er de kern van uitmaken. Ook voor hem geldt het *less is more*.[d]

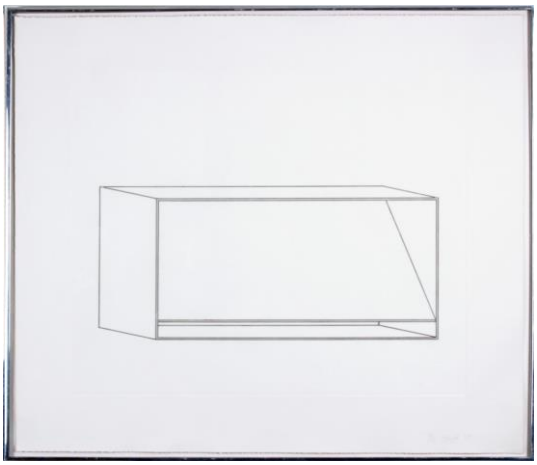


[a] Deze constatering wel met de restrictie dat Morris zelf zich resoluut distantieerde van het conceptualisme. Gijs van Tuyl, ibid., blz.166.

[b] Beeren, ibid., blz. 138.

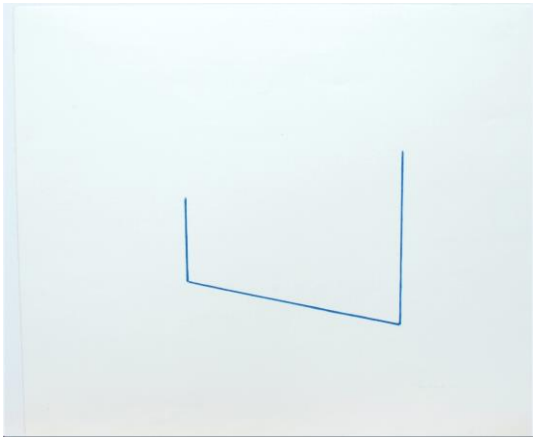
[c] Leering, ibid., blz. 144. Het is in dit verband belangwekkend wat Tuttle schrijft over de problemen die zich voordoen -en over de theoretische en praktische overwegingen die moeten worden gemaakt- op het moment dat de kunstenaar wordt gevraagd hoe hij denkt dat zijn werken moeten worden opgehangen voor een tentoonstelling (in dit geval in het Stedelijk). Catalogus Stedelijk Museum, 1979.

[d] Een dictum dat Hilton Kramer er toe bracht om te stellen dat *'in Mr. Tuttle's work, less is unmistakably less... One is tempted to say, where art is concerned, less has never been as less than this.*' Wikipedia/Richard Tuttle. In dit opzicht is het getoonde drieluik uit de verzameling van Tuttle een goed voorbeeld van dat wat Kramer bedoelt.

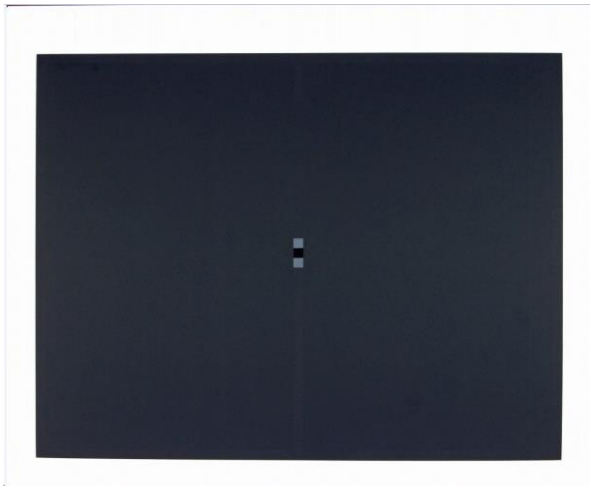


Donald Judd

Robert Ryman



Frederick Laus Sandback



Antonio Calderara



Imi Knoebel



Richard Ernst Artschwager





Sol LeWitt



Robert Morris



Dan Flavin







Richard Tuttle

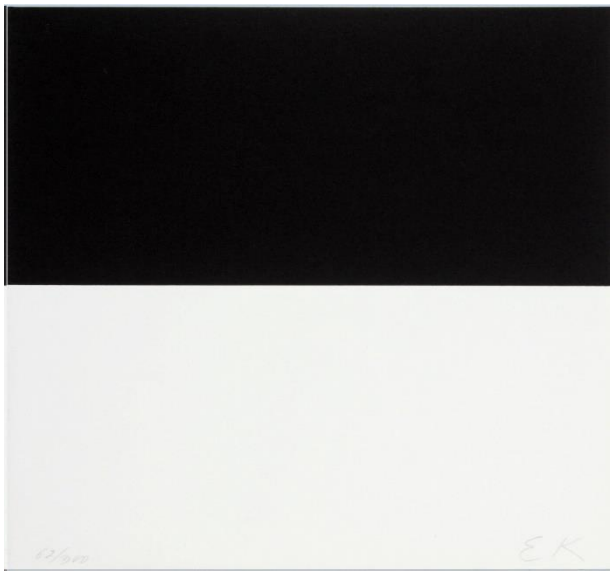
Hard Edge

[1]

Een kleurige, voluit esthetische vorm van minimalisme is *hard edge***,** een aanpak die in vele gevallen uitgaat van de werking die twee verzadigde en gelijkwaardige kleuren op elkaar uitoefenen als je ze haarscherp naast elkaar plaatst.[a] Met Elsworth Kelly als centrale figuur.[b]

[2]

In Nederland is vooral het werk van *Bob Bonies* van belang. Het is gemaakt in de traditie van de internationale avant-gardes uit de jaren 1920-1930, heeft kenmerken van de *hard edge*, maar wordt vanuit een geheel andere visie gemaakt dan werk uit bv de VS. Bonies ziet zich als een ontwerper van gebruiksartikelen, die hij strikt wiskundig construeert. Kleuren accentueren deze structuren.[c] Nergens zelfs maar een toefje poëzie, nergens een kruimeltje werkelijkheid.[d]



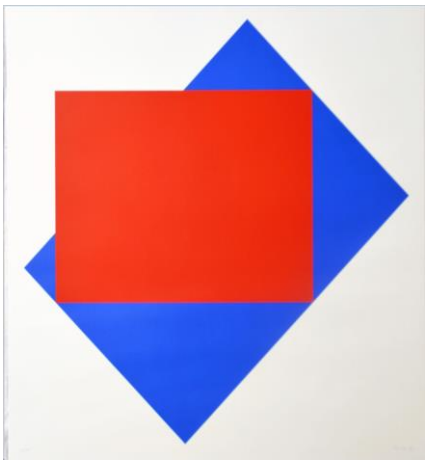
Ellsworth Kelly

[a] KvN60, blz 66.

[b] Naast *Kelly* bv *Alexander Liberman, Georg Karl Pfahler* en *Jef Verheyen*.

[c] Hans Paalman, ‘Signalement van (en interview met) Bonies’, *MJ* 13/6 (1968), blz. 309-313.

[d] Zie verder Pieron 2004 II, blz. 475-476.



Bob Bonies



Alexander Liberman



Georg Karl Pfahler



Jef Verheyen

Conceptualisme. Theorie en praktijk

[1]

Het conceptualisme kun je beschouwen als een onderdeel van de Tegencultuur. Deze komt midden jaren zestig van de vorige eeuw op en zet zich af tegen de materialistische leefwijze, die kenmerkend is voor een in haar ogen kapitalistisch ingerichte en wetenschappelijk-positivistisch ingestelde samenleving. Bepalend voor de ontwikkelingen zijn de culturele sentimenten van de Hippies en de uitwerking hiervan op politiek terrein door New Left. Dit alles met vérstrekkende gevolgen.

[2]

Als kunstzinnige beweging richt het conceptualisme zich in de eerste plaats tegen de Pop Art en het minimalisme. Deze verzetten zich in eerste instantie tegen de gangbare kunststromingen en tegen de kunstkritiek van hun tijd. Maar toch, ook zij worden al heel snel ingelijfd binnen het systeem van kunsthandel en museumwezen waar marketing en management de dienst uitmaken. Tegen deze ontwikkeling komt het conceptualisme in verzet.
Meer specifiek komt het op uit onvrede met de houding van de connaisseur en diens kijk op het kunstwerk als een autonoom product. *'Hijzelf en zijn vermeend belangeloze visie moesten worden gediskwalificeerd, zodat in plaats daarvan een kritische en sociale activiteit tot ontwikkeling kon komen*.'[a]

[3]

Nu geeft de term *conceptualisme* zelf al aan dat kunstzinnigheid eenzijdig wordt gekoppeld aan wijsgerig-analytische activiteiten. Een kunstenaar is op zoek naar (werkelijke) kennis en richt zich kritisch op de maatschappelijk gang van zaken. Daarvoor is het nodig dat hij de juiste kennis verschaft, maar vooral ook dat hij zich reflectief richt op wat kunst zelf nu eigenlijk binnen een samenleving inhoudt. De uitkomst van dit onderzoek betekent -dit kan niet anders- dat er radicale veranderingen nodig zijn.



Dit ziet bv Kosuth in en hij start een zuiver abstract-theoretisch, talig onderzoek naar het begrip kunst. Met het probleem dat zo'n onderzoek niet kunstzinnig, maar hoogstens wijsgerig van aard is. Er is sprake van een zuivere begripsmatige vorm van meta-kunst.[b]
Dat Kosuth zijn eigen, specifieke kunstuitingen en zijn taal-analytische kritiek niet goed uit elkaar kan houden, is een andere zaak. Beide soorten van activiteiten lijden daaronder.[c] Maar dat zal je niet verwonderen als je kunst *als idee als idee* beschrijft ('Art as idea as idea'). Het gegeven voorbeeld is dan ook eerder onderdeel van een cursus goed lezen en kijken dan een kunstzinnig project.

[4]

Begrijpelijk is het dan ook dat conceptualistische kunstenaars meer synthetisch te werk gaan en via documentatie en installaties proberen duidelijk te maken wat hun dwars zit en wat hun kritiek behelst. Zo worden er vaak grootse projecten opgezet op het gebied van architectuur en woningbouw.[d]

---

[a] Charles Harrison (Art & Language), 'Over het schilderen van een landschap'. *K&MJ* 5/2 (1993), blz. 1-11, citaat: blz. 7.

In de grond van de zaak gaat het om de tegenstelling van art pur vs KGV. een autonome kunst tegenover kunst als een geïntegreerde activiteit binnen een cultuur (Pieron 2004 II, blz. 335), de eerste vorm is analytisch van aard, de tweede synthetisch.

[b] Zie Thomas 1972, blz.118-120.

[c] Zie De Vries Robbé, ibid., blz. 246-247 en daarnaast vooral zijn artikel 'Art & Language, guerrilleros van de kunstwereld', *MJ* 25/5 (1980), blz 196.

[d] Michael Newman, 'Een onaf proces? Conceptuele Kunst van de jaren zestig tot negentig.' *K&MJ* 7/1-3 (1996), blz. 103. Het artikel zelf is in feite een necrologie.

[5]

Hoe verder men zich verdiept in het conceptualisme, hoe ingewikkelder de situatie blijkt te zijn.[a] Zo kom je een groot aantal richtingen tegen, waarvan de activiteiten en inzichten bovendien op elkaar lijken te botsen. Je komt er niet uit. Een omvattende omschrijving (laat staan een definitie) ontbreekt.

[6]

Als eenmaal blijkt dat ook de conceptualisten niet onder de druk van de kunsthandel uit kunnen komen en dat zij er niet in slagen hoe dan ook een stempel op de maatschappij te drukken, kan de kritiek niet anders dan striemend zijn.[c]

> *We zijn tot een verbazingwekkende, maar onvermijdelijke conclusie gekomen, namelijk dat de schijnbaar geleerde, scholastieke, neutrale, logische strenge, zelfs incestueuze beweging van de conceptuele kunst in feite een onverbloemd verzoek om macht op het hoogste niveau is, het onttrekken van de controle over de symbolen van de gemeenschap aan de groepen die nu aan de top van onze sociale structuur staan.*

Een kritiek uit bevriende hoek.[d]

[7]

Het probleem is dat het conceptualisme al snel 'ingeburgerd' geraakte. Dit had zeker ook te maken met het feit dat het zijn kritiek niet los kon maken van een in feite humanistisch begrippenapparaat waarin subject en intentionaliteit -en daarmee betekenis- centraal blijven staan.[e]
Van een andere, meer consequente orde is daarom de Franse benadering vanuit de psychoanalyse (à la Lacan) en de politieke filosofie (à la Althusser). Hierin komen persoon en politieke actie samen.

[8]

Een belangrijke wending is de opkomst in de 80er jaren van het Neo-Conceptualisme, waar de aandacht voor het subject in het algemeen verschuift naar die voor de Ander, en deze dan vooral in termen van ras en seksuele geaardheid. Feminisme en multiculturalisme voeren de boventoon. In die zin ziet men het (moderne) subject als ontheemd en vervreemd.

[9]

Een nieuwe opleving van het conceptualisme komt er tenslotte op rond de jaren negentig,[b] met veel aandacht voor werk van Wall, Broodthaers, Richter en Holzer.

---

[a] Gijs van Tuyl, ibid., blz.165. Hierin uit Van Tuyl kritiek op Klaus Honnef, omdat deze meent dat er een omvattende theorie van het conceptualisme kan worden opgesteld (blz. 163-164) én op Ursula Meyer, die ervan uit gaat dat zo'n theorie juist niet mogelijk is: je kunt in haar ogen alleen maar uitgaan van de specifieke formuleringen van de individuele kunstenaars zelf (blz. 164). Toch is voor de laatste opvatting het meest te zeggen.

[c] Jeff Wall, 'Zinnebeeldige procedures van Versterving.' *MJ* 31/5 (1986), blz. 276-284.

[d] Art & Language, ibid., blz. 195.

[e] Juist op dit punt komt de postmoderne kritiek in het geweer: kunst is veel te veel verweven (geweest) met de elitaire, hoogopgeleide) elites en hun idee van *Bildung/Vorming* als het ultieme opvoedingsideaal. In de ogen van Nietzsche gaat het om *'de historisch-esthetisch (-kunstzinnig) gevormde kleinburger, de vroegwijze en pedante prater over staat, kerk en kunst'.* Pieron 2004 II, blz. 667-668.
Jeff Wall 1986, blz. 281, Dan Graham, 'Mijn werken voor tijdschriftpagina's. "Een geschiedenis van de conceptuele kunst"'. *K&MJ* 4/6 (1993), blz. 1-7.
Afbeeldingen van werk van Holzer vind je in *MJ* 29/1 (1984), blz. 44-47.

Conceptualisme. De kunstzinnige uitwerking

De meest interessante kunst gaat over de vraag hoe je kunst maakt.
Sol LeWitt[a]

[1]

Je kunt een idee/concept vastleggen door het maken van schetsen en grafieken, zoals *Hanne Darboven*, in taal en beeld zoals *Shusaka Arakawa, Hans Koetsier en Lawrence Weiner,*[b] of in een object, zoals *General Idea*. Toch is in al deze gevallen de visualisatie in een eindproduct van weinig belang. *Het idee zelf is al kunst* (Sol Lewitt).[c]
Dit betekent ook dat conceptualisme kunstenaars een begripsmatig onderzoek kunnen doen naar de kern van de (moderne) kunst, zonder dat zij (zelf) aan dit onderzoek (in eerste instantie) visueel inhoud behoeven te geven in een kunstwerk.

[2]

Sol LeWitt biedt een concept, waarvan hij verwacht dat de kijker er zelf zijn kunstwerk uit zal concipiëren, ook stelt hij zijn publiek in staat installaties op te bouwen aan de hand van een aantal geschreven instructies.

> *In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.*[d]

De vijf prentjes met geometrische figuren uit de collectie zijn dan ook niets anders dan een aanmoediging om er zelf mee, al is het in gedachten, aan de slag te gaan.
Hetzelfde idee zit achter de prent van *Markus Raetz* die de bezitter ervan expliciet het recht geeft om het getoonde concept uit te voeren. Deze kan dan al experimenterend zijn eigen belevingswereld via associaties en nieuwe inzichten verrijken.[e]

[3]

Dat deze conceptuele wijze van benadering uit de hand kan lopen, ligt voor de hand, zeker als je bedenkt dat iemand als Robert Barry een kunstwerk op telepathische manier probeert over te brengen.[f] Maar ook *Reiner Ruthenbecks* inbreng van de transcendentale meditatie -een modegril uit die tijd- als een middel

---

[a] Louwrien Wijers, 'Gesprek met Sol LeWitt', *MJ* 15/3 (1970), blz. 147.

[b] In een discussie met Kosuth bestrijdt Weiner met klem dat hij een conceptualist zou zijn:

> *You like the word conceptual. For you, it's fine. It fits you. I don't really see it fitting me. I don't think there is a preconceived concept because the material is so erratic.'*

Gijs van Tuyl, ibid., blz. 166.

Weiner heeft gelijk als het om het begrip concept gaat zoals het zeer strikt door Kosuth wordt gehanteerd. Toch heeft ook Weiner zijn problemen. Hij zet je vaak teksten voor die louter dienen als aforisme. Met beeldende kunst hebben ze niets meer te maken. Zie Gijs van Tuyl *MJ* 19/3 (1974), blz.119-123 (n.a.v. Weiners *Having a relation*).

[c] Uit het werk van LeWitt blijkt trouwens dat hij de strikt conceptualistische opvattingen van Kosuth niet deelt. Kunst blijft bij hem uiteindelijk altijd een constructie van de idee (als vorm) in een medium. Lon de Vries Robbé, 'Het kunstconcept van Concept Kunst', *MJ* 20/6 (1975), blz. 241-250.

[d] Gys van Tuyl, ibid. blz.165. In *MJ* 29/1 (1984), blz. 28-29 staan een aantal uitspraken van LeWitt over conceptuele kunst. Hierin maakt hij, in tegenstelling tot het gegeven citaat, juist een onderscheid tussen *concept* en *idee* (uitspraken 9 en 10).

[e] Jorg Zutter, 'Markus Raetz: 'Mijn taal is onze taal'. *MJ* 24/4 (1979), blz. 178-181, m.n. blz. 179. KvN70, blz. 71.

[f] Zie in dit verband: Antje von Graevenitz, 'Lichtblauwe ogen' (notities over hypnose bij een aantal kunstenaars, waaronder Beuys). *MJ* 29/4 (1984), blz. 209-217.

om de verstilling van de kunst te bereiken/te benadrukken, overstijgt de grenzen van het kunstzinnige. De getoonde inbreng van Ruthenbeck blijft trouwens gespeend van dit soort vaagheid.[a]

[4]

Sommige kunstenaars zijn wel sterk conceptueel bezig, hoewel zij niet onder het conceptualisme kunnen of willen worden ondergebracht. Zo neemt *Giulio Paolini* een meta-standpunt in en doet hij een beschouwend onderzoek met eigen, passende middelen naar het wezen van het kunstwerk ('de tekst'). Dit binnen een historische (klassieke) context (afb).[b]
Daarnaast is hij op zoek naar de kern van de kunstzinnige praktijk ('into the tautological and at the same time metaphysical nature of artistic practice')[c] en van haar plaats in de geschiedenis. Ook in zijn ogen kan kunst alleen naar zichzelf verwijzen en ze doet dit op de meest effectieve manier door de principes van verdubbeling en spiegeling toe te passen.[d]



[5]

Ook een markante en veelzijdige kunstenaar als *Michelangelo Pistoletto* laat zich leiden door beschouwend-conceptuele inzichten.[e] Zo probeert hij met spiegelschilderijen de verhouding tussen werkelijkheid

---

[a] Thomas 1972, blz. 106-109.

[b] Ook Kounellis maakt in deze tijd gebruik van klassiek-gipsen rekwisieten, maar dan in een archaïsch-rituele toonzetting. Paul Groot, 'De grote rivier van Jannis Kounellis'. *MJ* 26/6 (1981), blz. 286.

[c] Wikipedia, met een verwijzing naar Paolini's officiële webside. Zie ook kort: Germano Celant, 'Giulio Paolini, een helder analyticus.' *MJ* 25/4 (1980), blz. 155.

[d]

> *De presentatie van [drie] kant en klare gipsen [beelden] geeft hem [Paolini] gelegenheid objectief traditionele esthetische principes aan de orde te stellen, traditionele vormprincipes [zoals de mimesis] die de waarneming in de gedaante van kunst structureren.*

Hanneke de Man & Riet de Leeuw, 'Verzamelingen gipsen afgietsels.' *MJ* 29/2 (1984), blz. 115-116.

Op de foto zie je drie gipsen (opgesteld in een museum) die een en dezelfde (historische) persoonlijkheid afbeelden. Hiervan tekent er een de tweede, terwijl de derde (identiek aan de tweede) toekijkt. Op de achtergrond zie je een afbeelding van een buste van die historische persoonlijkheid. Deze kijkt vanuit de hoogte toe op het tafereel.
Een basisstudie voor deze vorm van voorstelling staat in een bloemlezing van Saskia Bos over het thema *De Dubbelganger*. *MJ* 29/6 (1984), blz. 363-369, de afbeelding staat op blz. 366.

[e] Pistoletto was als beeldend kunstenaar een belangrijke voorloper van de arte povera, maar hij runde daarnaast ook zijn eigen toneelgroep en stichtte bovendien een utopistische gemeenschap, *Cittadelarte*.

en fictie/kunst, tussen heden en verleden weer te geven.[a] In de getoonde prent wordt een kinderfoto van de schilder een (eigentijds) zelfportret.

[6]



Ook *Daniel Buren* protesteert tegen het feit dat hij onder de noemer van het conceptualisme wordt geplaatst. In zijn ogen is kunst tot een mythe geworden. Hij pleit voor een afstandelijke visie: de methode behoort neutraal te zijn en behoort geen weergave van de werkelijkheid te beogen (afb. 'Le décor et son double')).
Zijn werk is sterk confronterend en richt zich tegen de bestaande cultuurpolitiek. Alleen wanneer de ideologie wordt losgelaten, kan een schilderij een dialectisch proces op gang brengen binnen de cultuur, een dialectiek over wat schilderen is, over welk nut het heeft.[b]
Door zijn werk -meestal vlakken met een witte en een gekleurde baan-[c] op dikwijls immense wijze in de openbare ruimte te verspreiden, gaat de kunstenaar in tegen de cultuur van musea en galeries, met andere woorden tegen de *art world*, hoewel hij -en hij weet dat dit nogal paradoxaal is- juist met musea samenwerkt om zijn projecten grootscheeps uit te voeren. Bovendien is zijn werk aanwezig in veel musea voor moderne kunst.[d] Waarmee hij zijn werk zelf tot kunst uitroept gezien zijn eigen uitspraak './. of het een kunstwerk is, hangt af van het feit of het in een museum hangt.'[e] En dan te bedenken dat hij benadrukt dat een museum als politiek instrument er belang bij heeft 'om zo weer greep te krijgen op wat haar dreigt te ontglippen.'[f]

[7]

Een markante positie binnen het conceptualisme neemt *Pieter Engels* in. Zijn werk is een mengeling van kritiek op de gevestigde en de traditionele kunst, maar ook op laat-modernistische kunstopvattingen en uitingen,[g] het zit bovendien vol onverwachte invallen, ironie en parodie. Dit in de trant van Fluxus.[h]

---

[a] Over het spiegelbeeld: Judith Barry (naar aanleiding van Jeff Walls dubbele zelfportret), *MJ* 29/6 (1984), blz. 354-363.

[b] Bij Frank van de Schoor, 'Daniël Buren', *MJ* 23/1 (1978), blz. 5.

[c] In de kern een minimalistische werkwijze.

[d] Antje von Graevenitz, 'Daniel Buren en de mythe van zijn grensoverschrijdingen', *MJ* 21/3 (1976), blz.120-123.

[e] Bij Von Graevenitz, ibid., blz. 121. Bij enig nadenken is dit trouwens een lege uitspraak.

[f] Bij Von Graevenitz, ibid, blz. 123.

[g] Vergelijk de aangeslagen en overtrokken reactie van H.G. Matthes., *MJ* 14/1 (1969), blz. 123-128, naast de ook al veel te serieuze reacties van L. Brandt Corstius en Cor Blok (ibid., blz. 129-131). Dit naar aanleiding van de tentoonstelling *Het zelfportret van deze eeuw* in het Stedelijk.

[h] Van der Blom 1997, blz. 263.



Pieter Engels



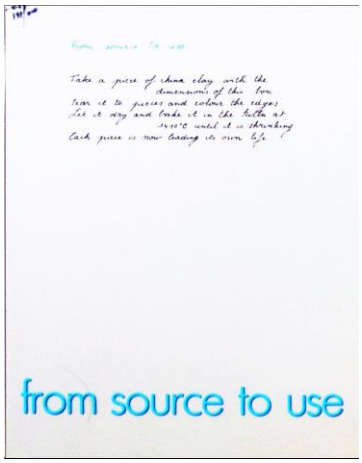
Daniel Buren



Hans Koetsier



General idea

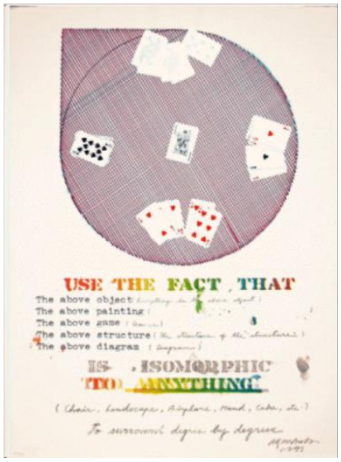




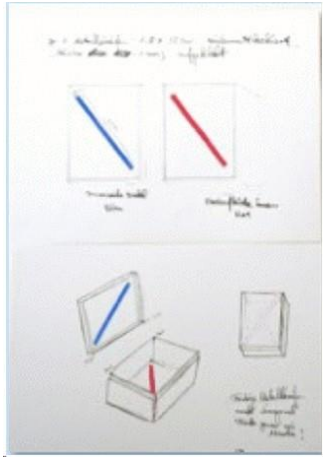
Lawrence Weiner

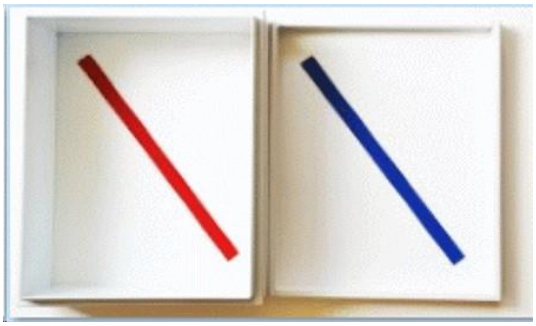


Michelangelo Pistoletto



Shusaku Arakawa

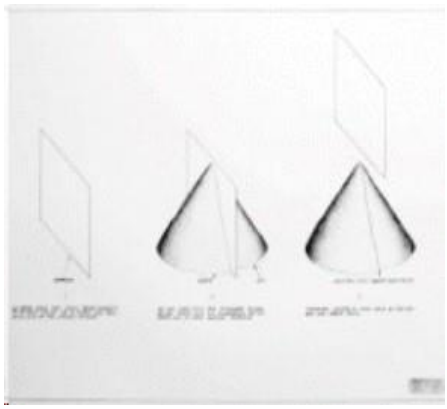




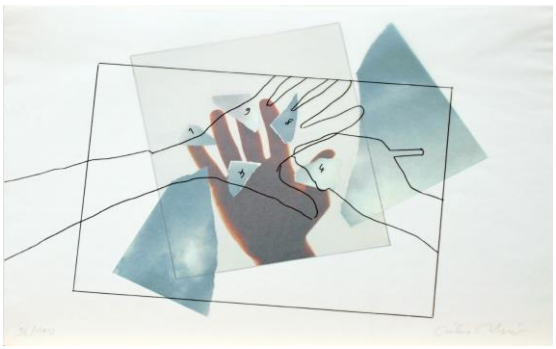
Reiner Ruthenbeck



Sol LeWitt



Markus Raetz



Jiulio Paolini

Fluxus

Alles kan kunst zijn en iedereen kan het.

George Maciunas[a]

[1]

Kenmerkend voor de jaren zestig is de tendens om de geheiligde positie van kunst en kunstenaar ('art world') ter discussie te stellen.[b] Vooral de acties ('events') van Fluxus laten via onderzoeksprojecten, publicaties en theatrale uitvoeringen van zich spreken. Kunst heeft een sociale functie, staat midden in het gewone leven[c] en moet zich onttrekken aan de commerciële en de ideologische druk die er van de geïnstitutionaliseerde kunstwereld uitgaat.[d] Bovendien wil men de wereld bevrijden van het 'Europeanisme'.[e]

[2]

In Fluxus gaat eenvoud voor complexiteit, alledaagsheid boven intellectuele diepzinnigheid, plezier boven ernst. Dit alles zonder een duidelijke kunstzinnige visie te ontwikkelen.[f] Fluxus is geen stijl en ze is nooit gebonden geweest aan een enkel medium.

[3]

De happening vormt een belangrijk onderdeel van de activiteiten van Fluxus.[g] Het gaat om een vorm van theater die zich afspeelt in het leven van alledag, zonder artistieke pretenties. Ze is van vroegmodernistische oorsprong (Futuristen/Dada[h] /Bauhaus) en leeft gedurende de jaren vijftig, onafhankelijk van elkaar, op in Japan, USA en Europa..[i]

---

[a] Bij Sam Phillips, *Moderne en hedendaagse kunst begrijpen*, z.j. blz. 96.

[b] Voor de sfeer eind jaren zestig: *MJ* 14/6 (1969) vanaf blz. 294, met o.a. Beuys ('Alle mensen zijn kunstenaar') en A. de Swaan ('Kunst is misbaar'). Zie verder J. Leering, 'De kunst in een moeilijke situatie', *MJ* 16/2 (1971), blz. 57-71. Belangrijk ook: Boezem en Peeters over de avant-garde van die tijd: ibid., blz. 80-87.

[c] Je kunt je afvragen hoe je ooit een happening als die van Beuys zou kunnen naspelen of zou kunnen vasthouden voor de toekomst. Bert Jansen, 'Over verandering als vormgevend principe'. *K&MJ* 6/5, blz. 41-45, met name blz. 41-42. Toch worden er zeker pogingen in die richting gedaan. Lynne Cooke, 'Kritische Constructies: De interpretatie van moderne beeldende kunst.*'* Ibid., blz. 53- 60.

[d] Maar toch, Beuys had zijn eigen fotograaf, zijn eigen galerie en hij bouwde zijn laatste installatie op in een institutioneel museum. Cooke ibid., blz. 57-58.

[e] 'Jenifer Smit, 'Agressie in de Fluxus-beweging', *MJ* 24/2 (1979), blz. 56.

[f] Zou dit gebeuren, dan kom je niet verder dan een informele omschrijving van kunst als geïntegreerde cultuurvorm (KGV). In dit opzicht is het een breuk met de laat-modernistische visie op kunst als een afstandelijke, vaak formalistische activiteit, zonder dat je deze tegenstelling kunt omschrijven in termen van conservatief vs progressief, zoals postmodernen graag doen (vgl. Danto, *Wat kunst is*, 2014, blz. 175).

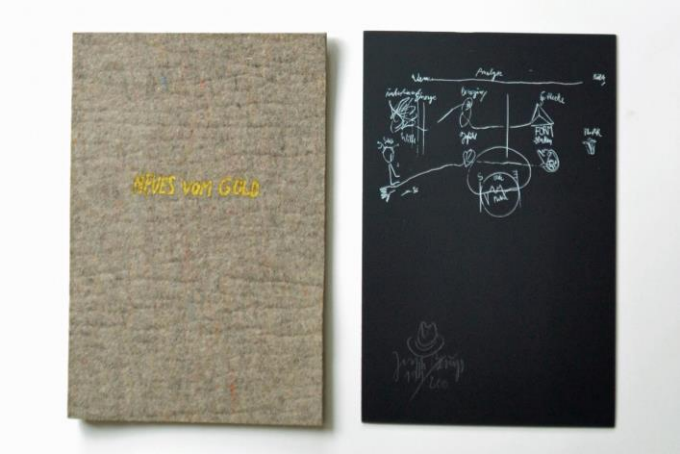
[g] Informatief is de documentatie van Regina Dippel, *MJ* 11/4 (1966), blz.104-109.

[h] Voor de dadaïstische voorstellingen: Pieron II 2004, m.n. blz. 253-254 (Zürich, Parijs). Verder: Yves-Alain Bois, 'Het publiek heeft er behoefte aan in zeldzame standen verkracht te worden. Over de dadaïstische praktijken van Francis Picabia', *MJ* 28/5 (1983), blz. 286-296. De Dada-optredens zijn op provocatie en schandalen gericht, zij missen naar buiten toe de bewogenheid die veel Fluxus-uitvoeringen kenmerkt.

[i] Gedurende de zeventiger jaren komt vervolgens het begrip performance in de mode. Het verwijst naar een meer kunstzinnige richting, waarin de kunstenaar zichzelf als medium centraal stelt en hij het publiek met zijn doordachte optreden direct betrekt bij zijn denkbeelden op psychologisch, cultureel of maatschappelijk gebied.
Bekende acteurs zijn onder meer Abramovic & Ulay. Voor de laatsten: Gijs van Tuyl. 'Alles overleven via de herinnering.*'* *MJ* 26/2 (1981), blz. 64-67. Zie verder: Frank Gribling, 'Happening fluxus, Keulen 1970', *MJ*. 15/6 (1970), blz. 288-289, 'Notities: Abramovic/Ulay's 'Relation Work''. *MJ* 23/6 (1978), blz. 286.

[4]

De *Aktionen* van Joseph Beuys zijn bijkans magisch-mystieke rituelen die dienen om het bewustzijn te scherpen en te vergroten. Het gaat om de kracht die er van zo'n demonstratie uitgaat.[a]
Ook de materialen die worden gebruikt (boter, vilt, koper), geven toe aan de positieve gevoelens die mensen aan zo'n gebeuren toekennen. Vet, was en honing zijn voor Beuys, in navolging van Rudolph Steiner, een teken van de eenheid van het volle, natuurlijke en geestelijke leven.[b] In die zin zijn vet[c] en vilt dan ook heilzaam voor lichaam en geest.[d]
Beuys' visie is holistisch, hij is steeds op zoek naar een totaliteit van tegengestelden.[e] Politiek streeft hij een nieuwe samenleving na, waarin kunstzinnige creativiteit en maatschappelijke solidariteit samengaan.[f]
Dat Beuys een groot kunstenaar in de traditionele zin is, bewijzen zijn tekeningen (en prenten), die van meet af aan indruk maken.[g]



[a] Voor een beschrijving van twee *Aktionen* waarin hazen en konijnen een hoofdrol spelen: J. Bremer, 'Joseph Beuys'. *MJ* 13/3 (1968), blz. 173.
Demonstraties konden worden begeleid door discussies, waarbij Beuys zijn standpunten via specifieke formules verduidelijkte. Zie bv de borden die werden gebruikt bij de performance (en de tentoonstelling) van *Grund*. Paul Donker Duyvis in gesprek met Joseph Beuys ('Geheimzinnige mythische wapens tegen de bureaucratie'). *MJ* 27/1 (1982), blz. 7.
Voor de goede orde: een uitstalling als GRUND is niet meer dan een maatschappelijk statement, met een kunstzinnige activiteit heeft ze niets te maken, ondanks het feit dat ze indertijd op een tentoonstelling was te zien in het Gemeentemuseum te Den Haag.

[b] Pieter Heynen, 'Joseph Beuys: "Ik ben de haas."' *MJ* 25/4, (1980), blz. 137-143, m.n. blz. 139, Camiel van Winkel, 'Jetzt brechen wir die Scheiss ab', *K&MJ* 5/2 (1993), m.n. blz. 43-44.

[c] 'Ik maak [vethoeken] om iets te laten zien van de verbinding met de primitieve chaos. Zo ontstaat de verplichting om de chaos te onderscheiden.' Bij Bremer ibid., blz. 171.

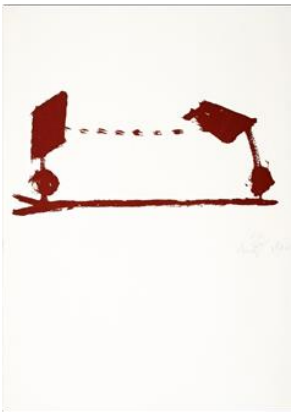
[d] Vet, was en honing zijn de basismaterialen en levensbeginselen waarmee bijen hun samenleving opbouwen. Vergelijk Donker Duyvis ibid., blz. 13, waar vilt, vet en koper psychologisch worden vertaald in termen van wil, gevoel en denken.

[e] Zie bv Ada Humer, 'Het eeuwig vrouwelijke' (Jung en Beuys), *MJ* 30/5 (1985), blz. 304-308.

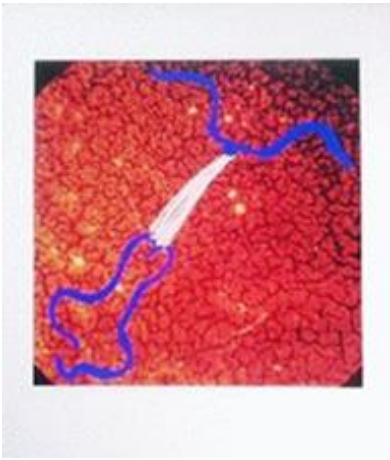
[f] Frank van de Schoor, 'Moderne kunst en maatschappelijke relevantie', *MJ* 23/1 (1978), blz. 7. Zie verder Donker Duyvis ibid., blz. 12.

[g] Piet van Daalen, De wereld van Joseph Beuys in zijn tekeningen'. *MJ* 15/3 (1970), blz. 126-129.





Joseph Beuys



Marina Abramovic



Abramovic & Ulay

[5]

Een voorbeeld van het verloop en van de inhoud van een happening vind je terug in de volgende reeks prenten. Het gaat om een optreden van *Franz Erhard Walther.*[a] Hier dus een poging om het publiek bij esthetische activiteiten te betrekken, het aan het denken te zetten en het aan te sporen om zijn nieuwe ervaringen in praktijk te brengen.[b]



Franz Erhard Walther

[a] Thomas 1972, blz. 125-128. Een interview met Walther.

[b] Frank van de Schoor, 'Franz Erhard Walther'. *MJ* 23/1 (1978), blz. 3-4.

[6]

Veel beeldende kunstenaars zijn betrokken geweest bij Fluxus-activiteiten. Van twee van de bekendste, *James Lee Byars* en *Wolf Vostell*,[a] volgt ieder een werk dat past in de sfeer van Fluxus.



James Lee Byars



Wolf Vostell

[a] Thomas 1972, blz. 184-187.

[7]



De happening wordt gedurende de sessies van het *Wiener Aktionalismus* (1962-1970) door onder meer Otto Mühl, Günter Brus[a] en Hermann Nitsch op provocatieve manier uitgevoerd. Uitwerpselen, urine, braaksel, sperma en bloed, maar ook minderjarigen en dieren (afb.) dienden als materiaal om het burgerpubliek te tarten, met name op godsdienstig en seksueel terrein.[b]

Meer is er niet aan de hand. Happenings als die van het Orgien-Mysterien-Theater zijn niets anders dan theatervoorstellingen (afb.), ze hebben niets van de magische bezetenheid van een Dionysisch Oer-Mysterie of van de overweldigende verhevenheid van de Eleusische Riten.
Het gaat om niets anders dan om (pseudo-) psychologische of psychiatrisch-therapeutische sessies, ook al spreekt iemand als Nitsch in mythische termen van offer en wederopstanding. Zelf is hij daar trouwens volkomen helder in:



De totale gevoelswereld moet in het spel worden weerspiegeld. De afdaling in het onderbewuste, in het vegetatieve, in de slaap, in de perversie, in de dood moet zo worden uitgevoerd dat de losgemaakte vreugde van de wederopstanding werkelijkheid wordt.[c]

Peter Friedl laat zich op zijn beurt nogal laatdunkend uit over dit soort gebeurtenissen:

> *Voor hermeneutici en interpretatoren is er geen plaats in de sacrale, onto-theologische ruimte die wordt gecreëerd. Zij worden door het theater, duidelijker dan gewoonlijk naar de marge van het gebeuren verbannen. Een gebeuren, dat de tendens heeft tegennatuurlijk te zijn*.'[d]

In ieder geval is het duidelijk dat je bij dit soort voorstellingen niet, zelfs niet in de meest brede zin, van een *kunstzinnige* inzet kunt spreken.[e]

[8]

Van een bijzondere orde is het werk van Arnulf Rainer. In zijn werkwijze komen performance en persoonlijke rite samen.[f] Hierin probeert hij door overschilderingen ('Übermalungen') vat te krijgen op ver-

---

[a] Voor Günther Brus: Jörg Zutter, '"De streep staat voor de snede van het hart". Günther Brus' conflict met het informele'. *MJ* 29/1 (1984), m.n. blz. 40. De invloed van Brus op de *Nieuwe Wilden* was groot (blz. 50).

[b] Joost Willink, 'Wiener Aktionismus'. *MJ* 24/2 (1979), blz. 63, Ann McCoy, 'Het bloed van de dichter. Meditatie over de rode mis', *MJ* 31/1 (1986), blz. 21-32, m.n. blz. 24 ('Het Orgien Mysterien Theater'), Peter Friedl, 'Het grote feest'. *MJ* 31/2 (1986), blz. 84-88, Maarten Doorman, *De navel van Daphne* (2016), blz. 84-90.

[c] Bij McCoy , ibid., blz. 24. Dat Thomas (1972) dit exhibitionisme in zijn boek aan zich en aan de lezer voorbij laat gaan, is niet onbegrijpelijk.

[d] Friedl, ibid., blz. 87. Dat Friedl geen ongelijk heeft, blijkt wel uit het feit dat tijdens de tentoonstelling *60/80* van De Wilde in 1982 noch aan het Weense Actionisme, noch aan Nitsch, noch aan Rainer ook maar enige aandacht wordt geschonken. Beuys van zijn kant krijgt wel alle aandacht. Dat is nu wel anders.

[e] Daarmee wordt niet gesteld dat het dionysische zelf niet als creatieve, *kunstzinnige* impuls kan dienen. De tegenstelling tussen een Apollinisch-analytische en Dionysisch-synthetische instelling speelt door de gehele kunstgeschiedenis heen juist een bepalende rol. L. Gans, 'Polariteit.' *MJ* 7/2 (1961), blz. 27-34. Verder Pieron 2004 II, blz. 348-353 ('Analyse contra synthese').

[f] Rainer trad in Wenen op met 'Selbstbemalungen' en 'Selbstdarstellungen'. Leo Delfgauw, 'Arnulf Rainer in het Haags Museum', *K&MJ* 1/6 (1990), blz. 44.

gankelijkheid en dood. Deze worden niet gezien als een negatief verschijnsel,[a] zijn werk is juist een streven naar volmaaktheid en onvergankelijkheid. Een tocht naar een volkomen zwijgen dat wordt getoond door het inktzwarte zwart dat de oude beelden doet verdwijnen.[b]

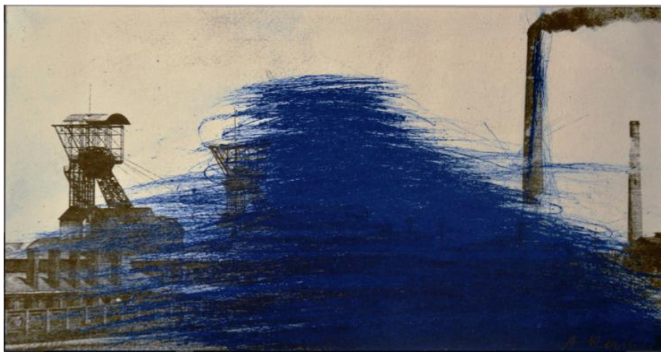
> *Met behulp van de schilderkunst dit soort wereld verlaten, zijn beschaving, zijn schilderkunst blootleggen door zichzelf, zonder erin betrokken te raken, blootleggen als vervanging voor de ontoereikende en verloren gegane metafysische binding [in het Zijn waarvan handeling noch roeping, noch bewijzen noch kunsten bestaan].*

Rainers werk is contemplatief van aard:

> *Das gebet der Ruhe, die passive, gedankenleere Anbetung bedeutet in der Malerei Verschwiegenheit, Langsamkeit und Abtötung samt der Dunkelheit des Geiste und des Verzichts auf eine Ausdruckungshaltung*.[c]

Hier komen rite en kunstzinnige activiteit samen.





---

[a]

> *'Het liefst werk ik aan de "Ubermalung einer Übermalung" Hoe meer het beeld overwoekerd is, des te moeilijker is iedere stap naar volledige geslotenheid.'*

Bij Rein Houkes, 'Beelden vol overweldigend zwijgen', *MJ* 31/1 (1986), blz. 100.

[b] In zijn werk gaat het om 'die schrittweisen Umnachtung beziehungsweise Ertränkung des Bildes.' Delfgauw ibid., blz. 43.

[c] Houkes ibid., blz. 103.

Arte Povera

[1]



De jaren zestig worden voor een belangrijk deel beheerst door *arte povera*, een vorm van kunstzinnigheid die met nadruk afstand neemt van alles wat vanaf oude tijden als kunstzinnig wordt gedefinieerd. *Arm* heet deze kunstvorm omdat de materialen, als die al worden gebruikt, van de meest triviale, ruwe en zelfs vergankelijke soort zijn.[a]

'*De dingen zijn niet dood'* schrijft Brandt Corstius in verband met het werk van Pistoletto (afb.). *'Er beweegt iets of er is de suggestie van beweging. Oude vodden, stoom, water, blokken zeep om het even: je kunt er iets van maken, je kunt ervan alles mee doen. Daar ligt een stuk vrijheid.''*[b]

En indien er al sprake is van een inhoud, dan gaat het om de weergave van alledaagse, kleine emoties die maar van weinig betekenis zijn *(Pier Paoli Calzolari)* of over onbeduidende en onopvallende gebeurtenissen, die zo traag verlopen dat ze aan de aandacht ontsnappen, zoals processen in de natuur.

[2]



Germano Celant geeft in1969 een doorslaggevende omschrijving van *arte povera*, een term die hij trouwens zelf lanceerde:

Arte Povera expresses an approach to art which is basically anticommercial, precarious, banal and antiformal, concerned primarily with the physical qualities of the medium and the mutability of the materials. Its importance lies in the artists' engagement with actual materials and with total reality and their attempt to interpret that reality in a way which, although hard to understand, is subtle, cerebral, elusive, private, intense.[b]

De afbeelding met de iglo van Mario Merz biedt een goed voorbeeld van deze ideeënwereld.[c]

---

[a] De installatie (1967) in Tate (1974) illustreert de kunstzinnige positie van Pistoletto bij uitstek: de Helleense godin (als toonbeeld van ideële schoonheid en van klassieke kunst) wordt in deze tijd geconfronteerd met een hoop vodden. Terug naar de aardse armoedigheid en vuilheid! Maar let wel, deze hoop vodden heeft een enorme esthetische kracht, een werkelijke voddenhoop ziet er heel wat troostelozer uit! De gegeven uitstalling is dan ook -naar kleur en vorm- buitengewoon geraffineerd van opzet. Het witte kleed van de godin tegenover het kleurige gewaad van de alledaagse armoede waar de voddenhoop naar verwijst.

[b] Wikipedia/Arte povera.

[c] Het werk van Mario Merz stond opgesteld op een tentoonstelling in Villa Panza te Varese met de sprekende titel *Arte povera: energia e metamorfosi dei materiali.* De iglo hier niet als vaste woonplaats, maar als tijdelijke ruimte, die past bij het bestaan van de nomade. Ze behoedt tegen de leegte en tegen de wind en wordt daarmee het symbool voor de bescherming die de nomade-kunstenaar nodig heeft tegen de druk die er op hem van buiten wordt opgelegd.
Tegelijkertijd is de iglo '*teken en droom, twee onbestendige polen, waarbij expressie en verstand in elkaar overvloeien en samensmelten*.' Germano Celant, 'Mario Merz, beeld van een nomade.' *MJ* 25/4 (1980), blz. 156-158, citaat blz. 158.

[3]

Arte povera is ook het werk van *Jannis Kounellis*. Alleen het gebruik van het materiaal maakt dit al duidelijk. Zo zijn er lood, krantenpapier, touw, takjes, aarde, een vlam, het roetspoor, staalplaten, dieren, een bedspiraal, een herenjas, brokken afgietsel van klassieke beelden, zakken met kolen, schaaltjes met gemalen koffie, glaasjes gevuld met sterke drank. Dit alles vaak ingebed binnen rituele voostellingen[a] die hij graag vergelijkt met Griekse tragedies, maar dan gekoppeld aan de mythisch-archaïsche ondertoon ervan.[b]

En dit met de dood in het centrum van zijn wereldbeschouwing. Hij gebruikt dan ook het liefst de (rouw)- kleur zwart, die hij stelt tegenover/naast het vuur als teken van (de kortstondigheid, de chaos en het verval van) het leven[c] en daarmee als een vorm van straf.[d]

Kunst ligt dus niet zozeer besloten in een tastbaar, esthetisch-kunstzinnig voorwerp, maar wordt vereenzelvigd met de creatieve handeling zelf of ligt vast in een idee dat eraan ten grondslag ligt.[e] In dit laatste geval gaat het dus om conceptualistische invalshoek.

[4]

In Nederland wordt *Marinus Boezem,* samen met Ger van Elk, beschouwd als een van de eerste arte povera-kunstenaars,[f] dit gecombineerd met een ontwikkeling in de richting van de conceptuele kunst. Zo stuurde hij eens duizend mensen een weerkaart en windschaal gekoppeld aan de weersvoorspelling.[g] Hij wilde hen bewust maken van iets dat wat voor hen vanzelfsprekend is geworden: het weer in al zijn facetten.[h] Zijn belangstelling gaat in dit kader ook uit naar de werking van ruimte als context, in dit geval naar de verhouding van de driedimensionale, alledaagse ruimte van het weer met de (abstracte) weergave als kaart.[i]

---

[a] De invloed van Beuys op Kounellis is groot. Lynne Cooke, 'Jannis Kounellis', *K&MJ* 1/2-3 (1989), blz. 24.

[b] Jannis Kostoulas en Jan van Geest, 'Jannis Kounellis, een interview', *MJ* 22/3 (1977), blz. 110-114, Paul Groot, 'De grote rivier van Jannis Kounellis'. *MJ* 26/6 (1981), blz. 285-291.

[c] Hanneke de Man & Riet de Leeuw, 'Verzamelingen gipsen afgietsels'.' *MJ* 29/2 (1984), blz. 119.

[d] Paul Groot & Paul Donker Duyvis, 'Kunstenaars worden door dromen over het verleden gevoed.' *MJ* 26/6 (1981), blz. 292.

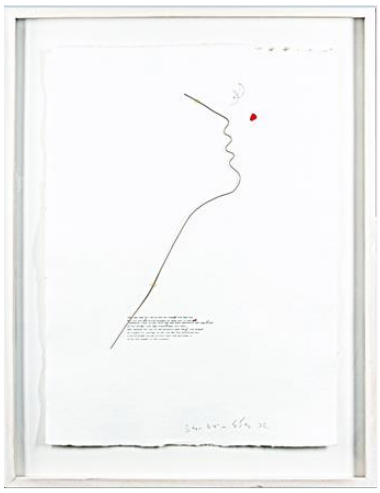
[e] Vergelijk Cooke ibid., blz. 24.

[f] Voor de relatie van beiden met tot arte povera: Ger van Elk, 'Amalfi.' *MJ* 14/1 (1969), blz. 34-37.

[g] Voor de context waarbinnen deze weerkaart kan worden geplaatst: J. Leering, 'Enkele opmerkingen over Boezem en zijn werk', *MJ* 16/3 (1971), m.n. blz. 133.

[h] Vraaggesprek Van Elk - Boezem. *MJ* 14/2 (1969), blz. 69-70. Met uitvoerige illustratie (blz. 68-69).

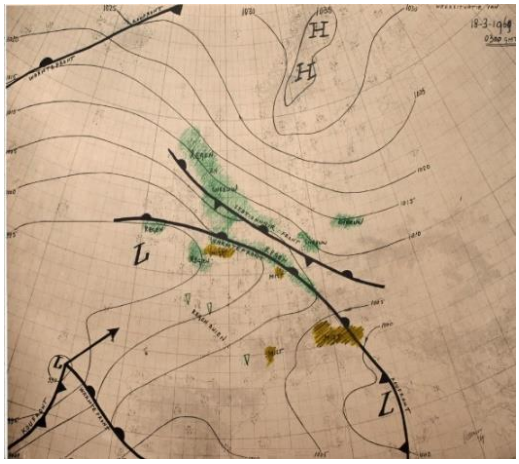
[i] Philip Peters, 'Op losse schroeven: het werk van Marinus Boezem opnieuw bekeken'. *MJ* 27/2 (1982), blz. 76.



Pier Paoli Calzolari



Jannis Kounellis



Marius Boezem

Process Art[a]

[1]

Creatief is het proces van verzamelen, uitzoeken, ziften en ordenen, niet van het vervaardigen van een kunstzinnig eindproduct. Kunst is een kwestie van actie. Deze gaat gepaard met een gerichte houding en motivatie en valt samen met gebruik van gewone, alledaagse materialen. Een houding die ook ten grondslag ligt aan de Arte Povera.

[2]



Voor *Serra* is met name het creatieve proces zelf cruciaal, dit is intuïtief van aard, iedere vorm van constructivisme met zijn nadruk op vorm en orde wijst hij af.[b] Ervaring en gevoeligheid, geen rationele overwegingen gaan aan het creatieve proces vooraf.[c]
Serra werkt met (zeer) zware materialen die hij tot ruimte omvormt door de delen naast tegen en/of op elkaar te plaatsen (afb.).[d] Dit in samenhang met hun omgeving. De uitstraling van de werken is die van gewichtloosheid en evenwicht.[e]
In zijn werk staat de lijn of de insnede/'cut' centraal. Lijnen zoals in zijn tekeningen en grafiek, ervaar je aan de ene kant als abstract, aan de andere kant zijn ze sterk fysiek aanwezig.[f]

[3]

Er is binnen de Process Art veel aandacht voor het menselijk lichaam, voor de natuur *(Mario Merz)*, voor natuurlijke en organische processen zoals groei en verrotting. Zo worden materialen door de kunstenaar blootgesteld aan natuurlijke krachten als weer en temperatuur (zie boven de palmen van Kiefer).

[4]

Ook het toeval speelt een rol, met name in het proces van overgangen en veranderingen.[g] Zo gaat *Herman de Vries* bij zijn werkwijze *('random objectivation')* uit van een aantal regels die bepalen waar bepaalde objecten in een vlak worden geplaatst. Dit gebeurt aan de hand van een geëigende statistische methode.[h]

---

[a] Ook wel als *postminimalisme* omschreven. Hoewel, ook Richard Tuttle past binnen deze stroming, terwijl je hem toch niet tot een aanhanger van Process Art zult willen rekenen.

[b] Het constructivisme legt juist nadruk op een mechanische, niet op subjectieve wijze van produceren en op een directe nadruk op het materiaal dat de vorm dicteert. Zie onder meer Elias 2011, blz. 24.

[c] Rini Dippel, 'Richard Serra', *MJ* 21/4 (1976), blz.163. Zie ook C.H. van Winkel, 'Serra's in Nederland. Een inventarisatie', *K&MJ* 2/2 (1990), blz. 34-44.

[d] Dit beeld staat in Londen.

[e] Laszlo Glozer, 1981, blz. 314.

[f] Thomas 1972, blz. 113-115. Voor Serra's visie (ook op de vernietiging van *Tilted Arc)* zijn Yale-lezing van januari 1990 .*K&MJ* 1/6 (1990), blz. 23-33.

[g] Voor de plaats van het toeval binnen de kunst(geschiedenis): Hoos de Roos, 'Het toeval van Utrecht'. *MJ* 17/3 (1972), blz. 127-133.

[h] KvN60, blz. 148. Zie verder: *Varianten 1973/74 (Abstract-geometrische kunst in Nederland)*, naast Herman de Vries, 'Twee projecten', *MJ* 20/1 (1975), blz.15.

Gerhard von Graevenitz van zijn kant werkt met toevalligheden binnen een verfijnd spel van eenvoudige elementen als vierkantjes en kruisjes.[a]

[5]



Vertakkingen van Process Art zijn *Land Art* en *Body Art.* Bij Land Art brengen kunstenaars bv kleine veranderingen aan in het landschap en onderzoeken wat deze emotioneel teweeg brengen. Vervolgens worden de wederwaardigheden gedocumenteerd.[b]
Body Art (later: Performance Art)[c] wordt uitgevoerd door kunstenaars als *Nauman* (afb.),[d] *Oppenheimer*, Weiner, *Rainer*.[e]
Het lichaam wordt gezien als kunstzinnig middel om de identiteit van mensen psychisch vast te leggen, met uitersten als psychose, pijn en seksuele identiteit (‘travestie’). Ook wordt er onderzoek gedaan naar de aard van menselijke bewegingen en de expressie ervan.

Samengevat: *De Nieuwe Ikoon is de mens zelf ./. Zijn lichaam is de code tot communicatie met anderen. Het nieuwe materiaal van de kunst is de werkelijkheid en de zintuiglijk voelbare ervaring van de werkelijkheid.*[f]

---

[a] *Varianten 1973/74*.

[b] Met het gevolg dat de documentatie zelf een specifieke rol gaat spelen bij de overdracht van kunstenaar en publiek (en dus zelf zijn eigen kwaliteiten krijgt toegemeten).

[c] Trudy Zandee, ‘Kunstkritiek en de veelzijdige lijfelijkheid van Body Art’. *MJ* 21/3 (1976), blz. 97-106.

[d] Het is ondoenlijk om in het kader van deze inleiding het werk van Bruce Nauman bij benadering te classificeren en te kwalificeren. Daarvoor is het te veelzijdig en complex. Zijn oeuvre gaat in op bijkans al de problemen die het laat-modernisme aan de orde stelt en het vat op bijzonder creatieve manier de inzichten van deze periode samen. Zo is de getoonde prent de uitkomst van intens onderzoek naar de werking van informatie en waarneming.
Zie Christopher Cordes, *Bruce Nauman, Prints 1970-89.* Castelli Graphics, New York 1989, blz. 19. Verder: C.H. van Winkel, ‘Manipulaties en rotaties. Bruce Nauman in Nederlandse verzamelingen’. *K&MJ* 2/4 (1991), blz.36-48. Weinigzeggend: Hein Reedijk, ‘Bruce Nauman: kunst voor navelstaarders?’, *MJ* 18/4 (1973), blz. 154-167.

[e] Thomas 1972, blz. 48-49.

[f] Zandee ibid., blz. 99. Het citaat komt uit de catalogus voor de tentoonstelling Körpersprache/Bodylanguage, Graz 1973



Dennis Oppenheim



Arnulf Rainer



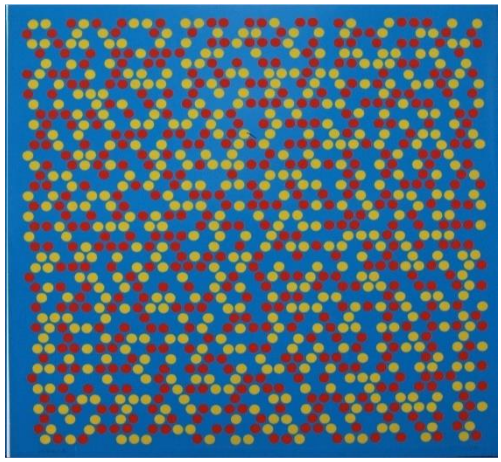
Richard Serra



Mario Merz



Bruce Nauman



Gerhard von Graevenitz

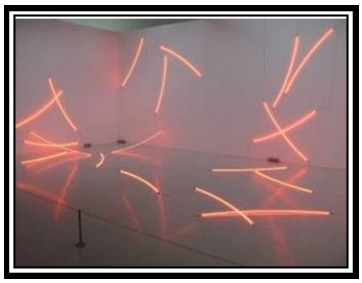


Herman de Vries

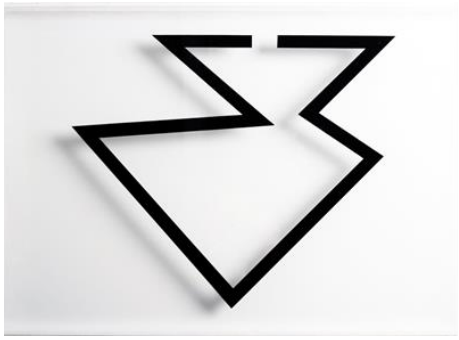
Nouvelle Tendance

[1]

Los van bovenstaande ontwikkelingen, maar vaak met eenzelfde inslag, ontwikkelt zich in begin jaren zestig de *nouvelle tendance*. Ook in deze richting neemt men afstand van het abstract expressionisme. Van grote invloed zijn Yves Klein[a] en *Lucio Fontana* met hun monochromen,[b] naast *Piero Dorazio* met zijn golvende lijnenspel.[c] Zo wordt het een gewoonte om één-kleurige werken te schilderen die zijn opgebouwd uit geometrische vormen van allerlei soort. Deze vormen zijn vaak aan elkaar gelijk, maar zo in het vlak geconstrueerd dat ze het oog in verwarring brengen.



De klassieke vastheid van het kunstwerk wordt op deze manier ondermijnd. Verder wordt binnen deze richting de anonimiteit van het kunstenaarschap benadrukt en eist men van de kunstenaar een experimenteel-wetenschappelijke instelling.[d]



Lucio Fontana



Piero Dorazio

---

[a] Pierre Restany, *Yves Klein,* New York, 1982, Paul Wember, 'Yves Klein'. *MJ* 11/1-2 (1966), blz. 14-23, Pieron 2004 II, blz. 464 ('Yves Klein').

[b] *Monochroom* heet in de dagelijkse praktijk een werk dat in één kleur is geschilderd. Toch is het exacter om op deze wijze alleen werk te omschrijven dat in zwart-wit-grijzen is gemaakt, zoals de Reinhardt, de Vasarely en de Mavignier.

[c] Dorazio is met onder meer *Turcato* en Perilli lid geweest van de Italiaanse Avant-garde beweging *Forma I*.

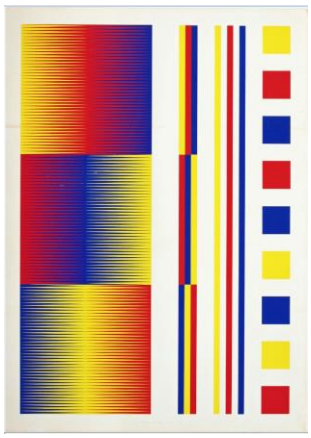
[d] KvN60, blz. 103-106.

Belangrijk onderzoek binnen deze richting werd gedaan door de *Groupe de recherche d'art visuel (GRAV*). Als voorbeeld hiervan de hierboven getoonde installatie van François Morellet.[a]

De verwantschap van de Nouvelle Tendance met de kinetische en optische kunst is duidelijk, hoewel de uitgangspunten tussen de richtingen in een aantal opzichten sterk uiteenlopen.[b, c]



Guilio Turcato



Getulia Alviani



Almir Mavignier

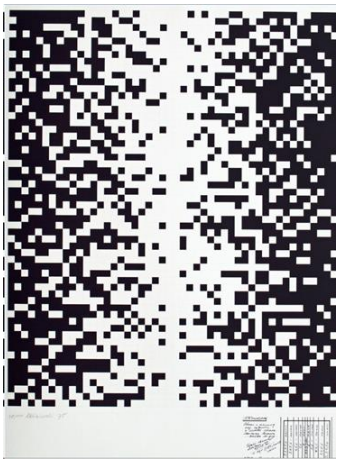
[a] Morellets *Horizontaal* komt later aan bod onder het kopje *Systematisch constructivisme.*

[b] Zo wordt Von Graevenitz in de literatuur nu eens als aanhanger van de kinetische kunst gezien, dan weer van de Op Art of van de seriële methode. Zelf beschouwt hij zich als een geometrische constructivist. *MJ* 25/4 (1980), blz. 144. Kunst is voor hem een vorm van filosofie (ibid., blz. 148).

[c] Getoond wordt werk van *Getulia Alviani, Almir Mavignier, Christian Megert* en *Ryszard Winiarski.*



Christian Megert



Ryszard Winiarski

Nul

[0]

De Nederlandse *Nul-beweging* komt voort uit de groep *De Informelen*. De leden hiervan -*Kees van Bohemen, Armando, Jan Henderikse, Henk Peeters* en *Jan Schoonhoven*- leggen de nadruk op de ruimtelijkheid en de vormeloosheid van een werk.[a]
Al snel gaat deze groep op in de Nul-beweging. Alleen Van Bohemen gaat zijn eigen weg. Zijn werk behoudt zijn vormeloosheid, maar de expressiviteit, die de Informelen afwezen, keert terug.

[1]

De Nul-beweging (1960-1965) heeft invloed ondergaan van de *Nouvelle Tendance*, ook zij staat een neutrale, objectieve visie voor. *'Nul wil betekenen een nieuwe start, eerder een idee en een klimaat dan een bepaalde stijl of vorm*.'[b]
De kunstenaar treedt terug, hij streeft verstilling na, zijn werk is vaak éénkleurig, glad, accenten worden vermeden, herhalingen zorgen ervoor dat de vormeloosheid binnen de perken wordt gehouden.[c] Het materiaal is alledaags,[d] de stijl wordt bijna anoniem.[e] Doel is de werkelijkheid te tonen zoals ze wezenlijk is, '*de werkelijke werkelijkheid van materialen, van gelocaliseerde dingen in geïsoleerde duidelijkheid.*'
Toch blijkt dat ook binnen Nul de persoonlijkheid van de kunstenaar vaak snel in zijn werken terugkeert.

[2]

Voor *Schoonhoven* zijn streepjes/arceringen in de tekening en hokjes binnen een reliëf het uitgangspunt van zijn werkwijze. Met evenwicht en harmonie als doel. Dit zonder enige accentwerking, zonder de bijgedachte aan de tegenstelling van licht en schaduw, maar wel begeleid door een toefje poëzie:

> *Zo'n tekening is niet in de eerste plaats een verzameling streepjes zonder meer. Er zit nog wat extra's bij. Dat wat je kunst noemt, een poëtische stemming of een bepaalde gevoelstoon.* [f]

Het werk vertoont een persoonlijke touch, die ernst en emotie verraadt.[g]

---

[a] Van der Blom 1997, blz. 258.

[b] Paul Hefting, 'Twee vormen van reductie: Judd en Schoonhoven', *K&MJ* 4/3 (1992), blz. 27-31, citaat blz. 27 (uit de catalogus van het Stedelijk Museum 1965).

[c] Zie verder Renate Damsch-Wiehager, *Nul. De werkelijkheid als kunst funderen*.', 1993, blz. 8:

> *Reduktion der Farbe bis zur Monochromie, Wiederholung, Serialität, Direktheit des Materials in Einsatz und Wirkungsintensität, Minimalisierung der Interventionen, Provokation, Radikale Suche nach einem neuen Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit: - dies sind wesentliche Beschreibungskriterien der "Nul"-Werke der frühen sechziger Jahre.*

[d] In die zin is zijn werk *realistisch*.

[e] '*De hand van de kunstenaar is niets anders dan een instrument, los van iedere gevoeligheid.'* Aubertin bij *Beate Reifenscheid (red.), Bernard Aubertin, Das Feuer und das Rot. Kerber Verlag, 1997, blz. 26.*

[f] Interview van Gijs van Tuyl met Schoonhoven: 'Schoonhoven over...'. *MJ* 21/2 (1976), blz. 61-63, citaat: blz. 61.

[g] Wim Beeren: *Wat steekt daar achter [het werk van Schoonhoven] niet aan ernst, lyriek, beheersing, notie van levensstromen, besef van vergankelijkheid, besef van voortgang, gebiologeerdheid door varianten, onderscheiding van beperkende patronen, behoefte aan ordening, uitingsdrang, onpretentieusheid, klare geest, laconiciteit.*

Bij Paul Hefting, 'Twee vormen van reductie: Judd en Schoonhoven'. *K&MJ* 4/3 (1992), blz. 31. Uitingsdrang, levensstromen, vergankelijkheid, voortgang?? Gelukkig geeft de rest van het citaat een beter inzicht in het werk van Schoonhoven.

[3]

Een heel andere zienswijze komt naar voren in het werk van *Henderikse*. Hij richt zich direct op de dagelijkse werkelijkheid. Aanvankelijk sorteert hij bv kurken (of munten) en zet die naast en onder elkaar tot de ruimte is gevuld. Herhaling, regelmaat en onregelmatigheid wisselen elkaar af: de voorwerpen liggen in rijen liggen, maar de vormen ervan wijken licht af en de onderlinge afstanden ertussen verschillen licht. En dat alles zet je aan tot denken. Het gaat volgens K. Schippers *'[om] een gematerialiseerd idee, dat het unieke benadrukt en dat toch aan het een niet meer waarde hecht dan aan het ander*.'[a]

[4]



Armando verlaat in 1965 de Nul-groep, zijn werk laat dan al snel meer emotioneel-expressieve kanten zien.[b] Zijn ervaringen als jongen gedurende de Tweede Wereldoorlog, maar die niet alleen, gaven hem een fatalistische, zelfs macabere kijk op de wereld, een kijk die zich maar al te vaak -en dat van het begin af aan- in zijn werk weerspiegelt, zoals blijkt uit het afgebeelde, vroege schilderij, een *peinture criminelle* (afb.).
Maakt hij vervolgens in Berlijn nog de fijnzinnig-abstracte *Studien zur Dekadenz*,[c] in zijn vlaggen ('Fahne') toont hij in alle openheid zijn romantische inslag, hoewel hij juist het 'ding-karakter', het onontkoombare van de dingen in een werk benadrukt.[d] Hij wenst eerder het existentiële karakter van de dingen uit te drukken dan zijn gevoelens en emoties te tonen.
De breuk met Nul is dan al lange tijd definitief geworden. Toch, ook bij de latere Armando staat de vorm centraal. Zo merkt hij over de lijn op dat elke millimeter ervan spanning moet hebben.[e]

[5]

Het werk van Henk Peeters wordt vaak gemaakt in zachte witten, zoals reliëfs van donzen watjes. *'Pas als het zacht is, vind ik het aangenaam. Als Amando prikkeldraad neemt, kies ik een donzen bed. Dat wegzweven vind ik heerlijk*.'[f] Maar dit toch met soms een rood-zwarte vlam als tegendruk.

---

[a] K. Schippers, 'Jan Henderikse', *MJ* 13/5 (1968), blz. 250.

[b] In feite gaat dit werk terug op zijn informele periode. Zie ook Paul Hefting, 'Gesprek met Armando', *MJ* 19/2 (1974), blz. 61. Armando: *'Dat onpersoonlijke element zocht ik door een uiterst subjectieve weergave.'*

[c] Carel Blotkamp, 'Armando's Berlijnse werk'. *MJ* 26/6 (1981), blz. 268-270.

[d] Carel Blotkamp ibid., blz. 266-273. Damsch-Wiehager 1993, blz. 40: '*De kunstenaar die geen kunstenaar meer is: een koel zakelijk oog'* (1964). En dat botst met de romantische inslag van Armando's latere werk.

[e] Paul Hefting, ibid., blz. 65.

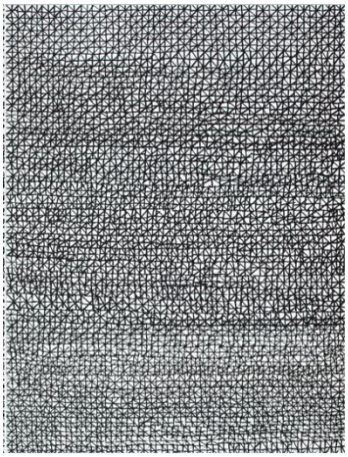
[f] Damsch-Wiehager 1993, blz. 98.



Armando



Henk Peeters



Jan Schoonhoven



Jan Henderikse



Kees van Bohemen

Zero

[1]

Het Duitse *Zero*, met *Heinz Mack*, *Otto Piene* en *Günther Uecker* als initiatiefnemers, ziet zich als een nieuw begin. Het is poëtischer dan Nul en richt zich meer op de natuur.[a] Veel onderzoek wordt gedaan naar de werking van licht en schaduw. Maar dat niet alleen. Mack:

> *Obwohl es so scheinen mag, dass ich meine Arbeit ausschliesslich dem Licht gewidmet habe, so muss ich jedoch erklären, dass es allein meine Absicht stets war und noch immer ist, Gegenstände zu machen, deren Erscheinungsweise immateriell ist; hierzu dient mir - vor allem anderen- das* ***Licht*** *und die* ***Bewegung***.[b]

Er zijn op dit punt overeenkomsten met de Op Art, die ook de instabiliteit van het beeld nastreeft en dit de suggestie van het immateriële meegeeft. In haar werkwijze heeft Zero bovendien veel geleerd van het geometrisch-constructivisme.

[2]

Pyrografie, en dan vaak gecombineerd met een éénkleurig, diep-rood,[c] kenmerkt het vroege werk van *Bernard Aubertin*. Het werd in de jaren zestig regelmatig getoond op Zero-tentoonstellingen. De invloed van Klein en Manzoni op hem is, zoals ook op andere Nul- en Zero-kunstenaars, groot.

---

[a] Armando ziet in de Duitse richting vooral de invloed van het Bauhaus, zij is meer ‘clean’ en realistisch. Nul gaat uit van het informele. Armando maakt (in die tijd) trouwens nog geen verschil tussen Nul en Zero. Paul Hefting, ‘Gesprek met Armando., *MJ* 19/2 (1974), blz. 60.

[b] Thomas 1972, blz. 76 (-78). Vergelijk ibid., blz. 79-82 (Piene), blz. 83-85 (Uecker).

[c] Gabriele Kübler:

> *Rot ist immer, war immer. Aubertin hat ganz bewusst das dynamische, lebendige, blutige, rebellische, plastische, extensive, symbolbeladen Rot gewählt.’ Maar dan één-kleurig: geen compositie, geen illustratie, geen vormcontrasten. ‘Ziel ist ein universelles Kunstwerk, ein Objekt, welches Einheit und Stille, die Erfahrung von Raum und Zeit, Immaterialität und Realität gleichermassen in sich vereint.*

In Reifenscheid 1997, blz.17-18.



Otto Piene



Günther Uecker



Heinz Mack



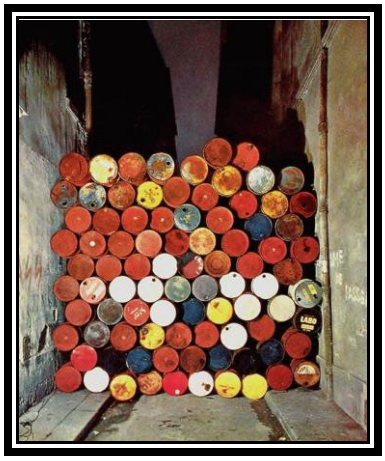
Bernard Aubertin

Nouveau Réalisme

[1]

In Europa ontstaat in de beginjaren zestig een nieuwe vorm van realisme (‘*nouveau réalisme*’), waarbij de nadruk komt te liggen op de weergave van alledaagse voorwerpen. Deze gaat vaak gepaard met lichte afwijkingen, waardoor de voorwerpen in een ander licht komen te staan.[a] Tot deze richting behoren onder meer Klein,[b] Raysse, *César*,[c] *Arman* en *Spoerri*.

[2]



Ook *Christo* behoort aanvankelijk tot deze richting, hij verzamelt allerlei alledaagse voorwerpen, stapelt ze op, bv in een steeg (afb.) of pakt ze in en stelt ze tentoon.[d]
Later gaat hij werken op vergrote schaal. Tenslotte ontstaan dan mega-projecten als *Running Fence*.[e] Hiervan verklaart hij trouwens dat zij alleen maar zijn gemaakt voor het kunstzinnige plezier. Toch heeft deze wijze van werken, lijkt het, voor hem een licht bittere bijsmaak:

Do you know that I don't have any artworks that exist? They all go away when they're finished. Only the preparatory drawings, and collages are left, giving my works an almost-legendary character. I think it takes much greater courage to create things to be gone than to create things that will remain.[f]

Een typisch laat-modernistische gedachtegang. Geen streven naar eeuwigheid, de vergankelijkheid wordt op de koop toe genomen.

---

[a] Het tienjarige bestaan van de richting in 1970 werd trouwens gevierd met grootse openbare voorstellingen in Milaan. Deelnemers waren onder meer Niki de Saint Phalle, Christo, Tinguely en Spoerri. Ad Petersen, ’Nouveau Réalisme 1960-1970.’ *MJ* 15/6 (1970), blz. 286-287. Zie verder Bert Jansen, ‘Het spannende avontuur van de werkelijkheid. Martial Raysse en het Nouveau Réalisme’. *MJ* 26/6 (1981), blz. 261-265.

[b] Zie Pierre Restany, Yves Klein. Abrams , New York, 1982, hoofdstuk VIII.

[c] Voor Spoerri kort: MJ 16/2 (1971), blz. 108-109

[d] Paul B.M. Panhuysen, ‘Christo’. MJ 11/6 (1966), blz. 156-159.

[e] Voor een korte samenvatting van het project: ‘Christo’s ingepakte kust’, MJ 14/5 (1969), blz. 250-251. Verder Thomas 1972, blz. 36-37, Jan van der Marck, ‘Het valleigordijn van Christo. Uitvoering als artistieke daad.’ MJ 18/1 (1973), blz. 2-9, Ad Petersen, ‘Christo’s ‘Running Fence.’ MJ 21/5 (1976), blz. 221-223, ibid. ‘Nog enkele aantekeningen bij Christo’s ‘Running Fence.’ MJ 21/6 (1976), blz. 274-277.

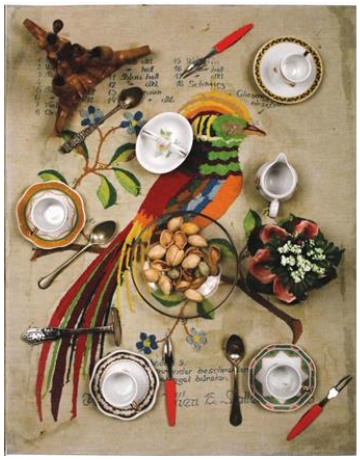
[f] Wikipedia/Christo. Toch is dit het lot van menige constructivist. Voor Kiefer is bovendien de vergankelijkheid van zijn werk vaak een ingeslepen eigenschap.



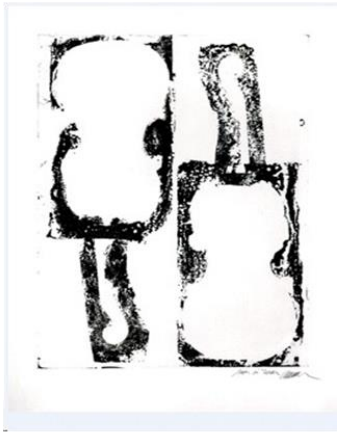
Christo



Christo



Daniel Spoerri



Arman



César

Nieuwe Figuratie

[1]



In tegenstelling tot de term *Nieuwe Realisten*, die in Nederland verwijst naar de Pop Art, slaat de naam *Nieuwe Figuratie* op een richting die eind jaren zestig, begin jaren zeventig, vooral in Vlaanderen, flink aan de weg timmert. Roger Raveel, Reinier Lucassen en Etienne Elias ontwikkelen samen met anderen een eigen beeldgebruik dat wordt toegepast op de schilderkunst in het algemeen, maar ook bij de beoordeling van het werk van elkaar. Bovendien doen zij historisch onderzoek naar wat stijl is en concentreren zich in dit verband op de tegenstelling tussen beeld en abstractie.[a] Daarnaast houden zij zich bezig met de spanning die er bestaat tussen vlak en ruimte. Specifiek voor hun werkwijze zijn de felle kleuren en de scherpe lijnvoering. De werkwijze van Lucassen is hiervan een goed voorbeeld (afb.),[b] met als kern het doel om schijnbaar willekeurige onderdelen van de werkelijkheid (toch) in een (illusionaire) samenhang te brengen.[c, d]

[2]

Raveel komt na een realistische en een meer abstracte periode in de jaren zestig tot dat wat hij een nieuwe visie noemt. Zijn beeldtaal wordt complex, het beeld zelf roept verwarring op, de samenhang ervan wordt vaak ondoorgrondelijk. De spanning tussen abstract en concreet wordt uitgebuit, omdat abstractie naar zijn mening het werkelijkheidsgehalte accentueert. In Raveels eigen woorden*: 'Door de abstractie in het werk te brengen zijn de herkenbare dingen nog sterker aanwezig.'*[e]

En dit is van groot belang omdat de schilder zich uitdrukkelijk richt op de dagelijkse werkelijkheid en op de gewone dingen zoals hij die in al hun facetten om zich heen waarneemt. Een complexe, uiteenvallende wereld, die in zijn werken wordt weerspiegeld door scherp tegenstrijdige en contrasterende elementen, een wereld waarin mensen heel vaak eenzaam en zonder houvast in het leven staan. En dat raakt de kern van Raveels werk: het tonen van de essentie van de dingen en die van het menselijke bestaan.

Ook de ruimte binnen de schilderijen biedt weinig vastheid. Via afwijkend perspectief, afsnijdingen en kleurgebruik zorgt Raveel ervoor dat het vlak wordt doorbroken en het schilderij niet wordt opgesloten in zijn lijst. Ook treft hij de toeschouwer door hem leegten en vierkanten in te trekken, later door hem letterlijk de spiegel voor te houden. Schilderij en omgeving worden één.
Raveel staat -naar eigen zeggen- sterk onder invloed van Mondriaan, niet alleen door het gebruik van kleur en structuur, maar ook door de spanning tussen horizontaal-verticaal.

---

[a] KvN70, blz. 226-227, Kunstkanaal.net

[b] Hans Sizoo, 'Signalement van Rein Lucassen', MJ 11/8 (1966), blz. 221-228.

[c] Anne Tilroe, 'Verloren paradijzen. Het geheugen als de basis van de kunst van Lucassen'. MJ 31/6 (1986), blz. 28-30.

[d] In een analyse door Hans Sizoo van een drietal schilderijen van Lucassen komt hij met name via diens Leve Marat (afb.) tot verregaande conclusies over de rol die geweld, dader en slachtoffer in het werk van Lucassen spelen. Zelfs in het bad (het paradijs!) ligt het kwade op de loer. Maar toch, in de getoonde prent is het pure lente. Zelfs het regentje is een lenteregentje. Sizoo's speculaties gaan in rook op. Hans Sizoo, 'Lucassen, afgezien van de kunst'. MJ 15/4 (1970), blz.180-185.

[e] Hans Sizoo, 'Roger Raveel.' MJ 14/1 (1969), blz. 16-23, Roland Jooris, 'Roger Raveel', blz. 393-440 (citaat blz. 396), dit in Hans de Visscher en Marianne Thys (red.), *Kijken naar schilders uit de lage landen*. 2006.



Roger Raveel



Reinier Lucassen



Etienne Elias

Andere vormen van realisme

[1]



Een eigen positie binnen het laat-modernistische realisme neemt *J.C.J. van der Heyden* in.[a] Hij analyseert de verhouding van vorm en vlak, van eenvoud en complexiteit. Vaak staat er in zijn vroege werk als concentratiepunt een kruis of poort weergegeven -soms omringd door een aantal kleinere vormen- zoals te zien is op de hierboven afgebeelde prent.
In later werk concentreert hij zich vooral op de verhouding van licht en spiegeling, en dat in samenhang met hun plaats binnen ruimte en tijd.[b]



[2]

Specifiek is het realisme van *Siet Zuyderland*.[c] Je kunt met Anneke Oele terecht van abstract realisme spreken, maar dan wel van een realisme dat in de woorden van de kunstenaar zelf kan gaan over gedroomde ruimten:

---

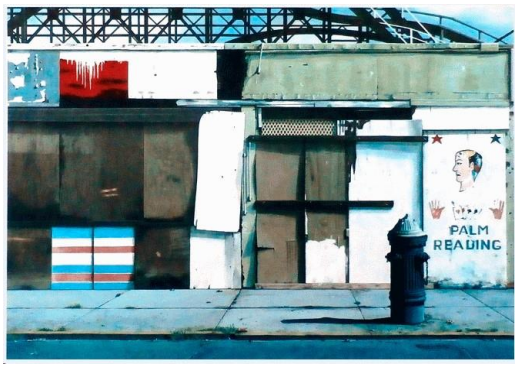
[a] Van der Blom, 1997, blz. 264. Hier wordt Zuyderland ingedeeld bij de Nieuwe Figuratie, maar dan wel in een uitzonderlijke positie.

[b] Karel Schampers, 'J.C.J. van de Heyden', *MJ* 23/1 (1978), blz. 21-22 (naar aanleiding van een tentoonstelling in het Gemeentemuseum Den Haag).

[c] Zuyderland staat onder invloed van het Amerikaanse *Fotorealisme*. Dit beweert dat je, door een schilderij de aanblik van een foto te geven, veel vertelt over de wijze waarop de werkelijkheid door mensen wordt gezien en beleefd. Zie verder Frank Rijenders, 'Udo Kultermann, *Radikaler Realismus*', *MJ* 18/2 (1973), blz. 75-80, met een kritische analyse.

> *Mei 1982. Laatst gefotografeerde toestand van een willekeurig stuk wand. Foto's van voorafgaande jaren zorgen ervoor dat ik op het half verschilferde stuk hout een mannenhoofd ontwaar. Zoals mijn kinderherinnering het patroon op het behang naast mijn bed vervormde tot kop van Old Shatterhand of van de dreigend kijkende bovenmeester. Maar het is niet de geleidelijke verdwijning van het hoofd die mij boeit, reclame voor een waarzegster die in dat donkere gat waar ik nu in staar eens de handlijnen van kermisgangers las. Het is het wisselend spel van verplaatste latten en planken. Wat gaat schuil achter deze geïmproviseerde architectuur, dit resultaat van al dit getimmer en gespijker?*[a]

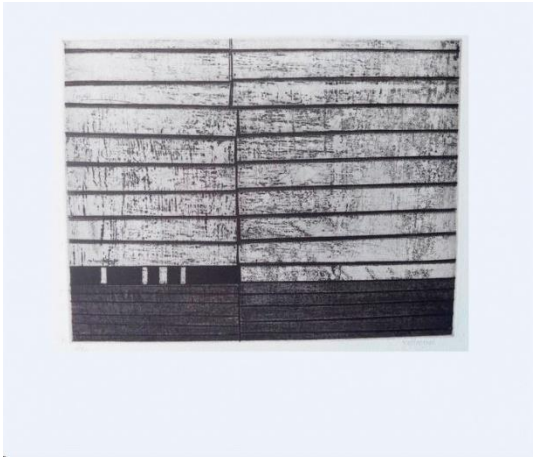
Met de prent hierna als uitkomst.[b]



[3]

Afstandelijker ('abstracter') en zakelijker is het werk van *Roger Wittevrongel*. Hij plaatst zichzelf in de traditie van een Saenredam.[c] In dit opzicht is de omschrijving van de Wikipedia/Frans bijzonder treffend :

> *Dans ces œuvres surtout, la question de la relation entre l'homme et la réalité visible est évoquée. Ici la perplexité est moins incitée par la virtuosité technique mais davantage par la question d'existence des choses.*



[a] Uit Zuyderland & Bernlef, *Gedroomde Ruimte*, met een inleiding ('Een oeuvre in cirkels') van Anneke Oele., z.j. (Internet), blz. 52.

[b] Voor het vroege werk van Zuyderland: *MJ* 16/2 (1971), blz. 73-76.

[c] Bij Frank Boenders in *Twelve European Artists* (voorwoord Edward Lucie-Smith), 1989, blz. 75.

Systematisch Constructivisme

DE VOORLOPERS

God forbid that Truth should be confined to Mathematical Demonstration.
William Blake[a]

What has reasoning to do with the Art of Painting?
William Blake[b]

De *systematisch-constructivistische richting* bestudeert, met Van Doesburg als aartsvader, de wetmatigheden binnen de beeldende kunst naar kleur, vorm en vooral naar hun wiskundige structuur.[c] Grote invloed op de systematische kunst van de zestiger jaren hebben *Richard Lohse* en *Victor Vasarely.*
Door Lohse wordt de schilderkunst teruggebracht tot een creatieve ordening van kleur als zintuiglijk-esthetisch gegeven binnen de structuur van een wiskundig netwerk.[d]
Vasarely pleit in 1955 al voor een conceptualistische kijk op de kunst: het idee komt vóór het voorwerp zelf. Hij rekent bovendien af met de gedachte dat kunstwerken uniek behoren te zijn. In zijn werk bestudeert hij vooral de visuele werking van het kunstwerk. Met een vooruitlopende blik op de Op Art.



Richard Lohse



Victor Vasarely

[a] Zie Johannes van der Wolk, 'Peter Struycken, enkele van zijn visuele structuren nader bezien'. *MJ* 17/5 (1972), blz. 204-208.

[b] Bij Hoos Blotkamp, 'Peter Struycken en de Academische traditie'. *MJ* 25/7 (1980), blz. 312.

[c] Ook omschreven als *concrete kunst*.

[d] Pieron 2004 II, blz. 465-466.

NEDERLAND

[1]

In Nederland springt vooral het werk van *Peter Struycken, Ad Dekkers* en *Dick Cassée* in het oog.

[2]

Struycken is de meest rigoureuze van de drie. Schoonheid heeft naar zijn opvatting een ideële basis in de platonische betekenis.[a] Zij wordt gekenmerkt door evenwicht, harmonie en getalsmatige verhoudingen. Deze bepalen de vorm van het kunstwerk, met de kleur als medium. Nu ligt schoonheid niet voor het oprapen, zij kan alleen tot stand komen door voortdurend te experimenteren. Met de computer als instrument.
Hij vult een raster met enige vlakjes en zet vervolgens een computerprogramma aan het werk dat voor geleidelijke en toevallige veranderingen/overgangen zorgt.[b] In de context hiervan ontwikkelt hij visuele systemen die leiden naar een visuele grammatica *'die ons helpt om de componenten van onze omgeving beter te onderscheiden en hun samenhang te doorzien.*'[c] Zijn kunstwerken zijn daarvan een uitwerking en een illustratie.

[3]

> *Art is a subjective proces of individuation, and its products are metaphoric, illogical. Art is variety, art is adventure*.[d]

Voor Dekkers heeft de lijn zelfstandige waarde: '*Ze kent geen gradaties, ze omsluit geen vorm, en ze heeft geen noemenswaardige dikte en volume.*'[e] Toch ontstaan er, wanneer je ze op papier zet, oncontroleerbare ruimtelijke effecten. Naar deze effecten wordt dan onderzoek gedaan.
In zijn werk doet Dekkers een poging om los te komen van alle onzuiverheid. Daarbij zoekt hij naar evenwicht en harmonie,[f] ook op psychologisch vlak. Maar dit wel zonder dat het creatieve proces uitloopt op een strenge, zuiver objectieve manier van werken, zoals bij Struycken.

---

[a] *'Nu moet echter een dergelijk kunstwerk niet meteen als onmenselijk, als verstandelijk of steriel worden gedoodverfd, want verlangen naar zo'n onaantastbare wetmatigheid is zeer menselijk, zag Plato daarin niet zijn ideale (beter: ideële) schoonheid?'*

Bij Hoos Blotkamp, 'Peter Struycken en de Academische traditie', *MJ* 25/7 (1980), blz. 312. Zie verder P.H. Hefting, 'Signalement van Ad Dekkers'. *MJ* 13/1 (1968), blz. 13-19, citaat: blz. 14.

[b] *Varianten 1973/74.*

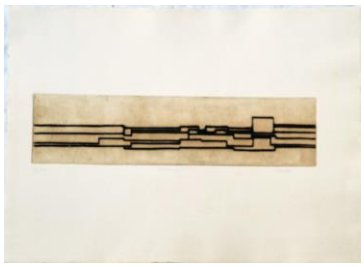
[c] Johannes van der Wolk, 'Peter Struycken, enkele van zijn visuele structuren nader bezien', *MJ* 17/5 (1972), blz. 294-208. Citaat licht aangepast.

[d] Hans Sizoo, 'Signalement van Dick Cassée', MJ 16/4 (1971), blz.186.

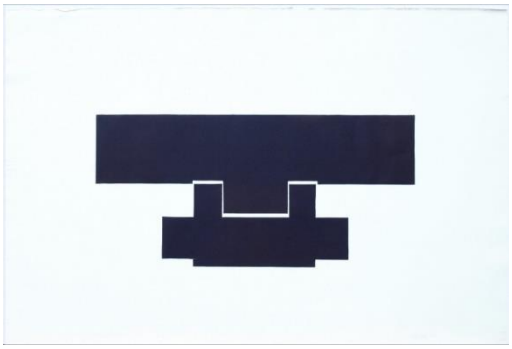
[e] Hans Koetsier liet computergestuurde tekeningen maken met de dunst mogelijke lijnen die er mogelijk zijn. Een aantal bevindt zich in de collectie. Bijkans onzichtbaar, zijn ze zeker niet af te beelden.

[f] Ad Dekkers, 'Over de lijn'. *MJ* 16/6 (1971), blz. 305-314, citaat: blz. 308. Eerder verscheen er een artikel in *MJ* 14/4 (1969), blz. 203-207) met een gesprek tussen Marinus Boezem en Ad Dekkers. Hierin een uitgebreide behandeling van Dekkers' wiskundige systeem en een (korte) uiteenzetting over het karakter van de lijn (blz. 206): '*Een lijn is zo'n groot mysterie Marinus, daar kan ik alleen al jaren mee bezig zijn.'*
In de zelfde lijn de opmerking van Van Severen, jaren tevoren*: 'Je kunt maanden denken over het neerzetten van één enkele lijn, en toch begint bij de feitelijke handeling alles opnieuw...'* www Kunstbus/Van Severen.
Ook Mangold legt bij zijn werk sterk de nadruk op de lijn als belangrijkste medium.
Het onderzoek naar de werking van de lijn heeft trouwens een lange traditie. Deze begint bij Hogarth en loopt via een symbolist als Jan Toorop naar Kandinsky en de futuristen. Evert van Uitert, 'De kunst abstract?' *MJ* 17/6 (1972), blz. 244-245.

‘ [4]



In de eerste, korte periode van zijn werkzaamheid neemt Dick Cassée het stempel als basisprincipe. Het mechanistische uitgangspunt dat deze methode kenmerkt, wordt door de kunstenaar op fijnzinnige manier gevarieerd. Hans Sizoo merkt in dit verband op dat je in de stempeldrukken gemakkelijk driedimensionale kenmerken kunt ontdekken zoals *kier* of *ruimte*.[a] Daarmee geven ze sterk de indruk dat ze objecten weergeven, hoewel het hem toch in feite om niets anders gaat dan vlakke vormen tegen een vlakke achtergrond. En daar, kun je eraan toevoegen, ligt juist hun grote kracht.
Al snel hierna richt Cassée zich op het landschap en maakt onder meer geraffineerde etsjes, met de horizontale lijn als richtsnoer. Daarmee stapelt hij een landschap, waarin een afwisseling van openheid en geslotenheid de kern vormen.[b] Met als resultaat *‘een labyrint van perspectivische en ruimtelijke onzekerheden omtrent wat voor en wat achter is, een labyrint waar je als kijker eigenlijk niet meer uitkomt*.’[c] Maar of je nu nog van systematisch-constructivistisch werk kunt spreken, is de vraag.



Dick Cassée



Ad Dekkers



Peter Struycken

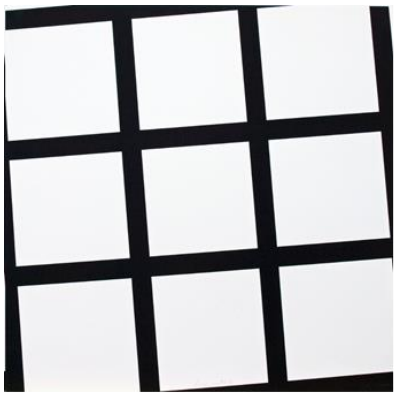
[a] Hans Sizoo, ‘Signalement van Dick Cassée’, MJ 16/4 (1971), blz.186.

[b] Varianten 1973/74.

[c] Hans Sizoo, ibid., blz.188.

ELDERS

Ook *Kuno Gonschior, Julio Le Parc en François Morellet* doen op een zuiver systematische wijze onderzoek naar de werking van het medium, bv door lichte verschuivingen in het vlak aan te brengen. Uiterste, formele eenvoud en een zorgvuldig geanalyseerd kleurgebruik vind je tenslotte al vroeg bij *Eugenio Carmi.*



François Morellet

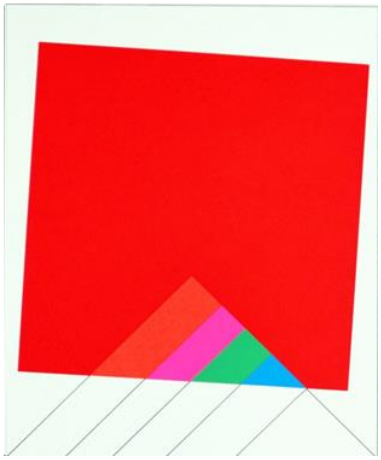


Kuno Gonschior

i



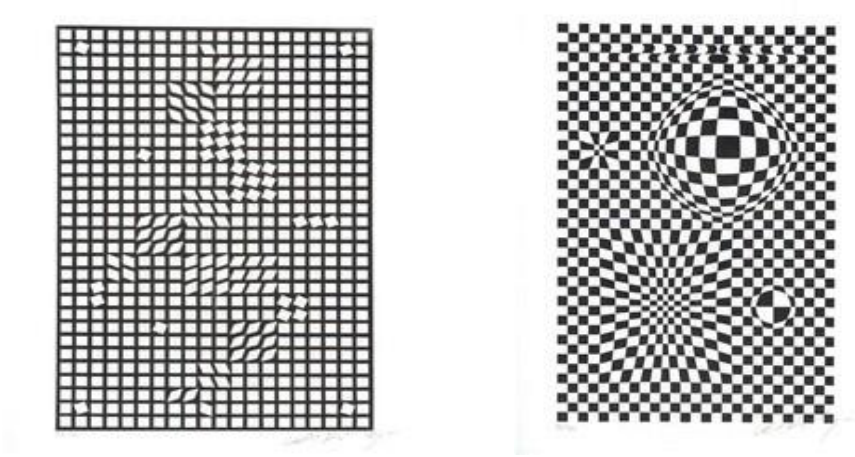
Julio LeParc



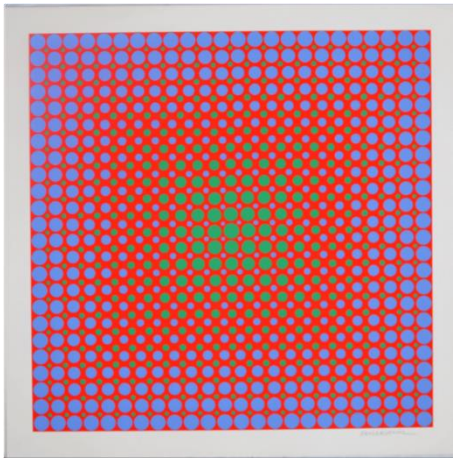
Eugenio Carmi

Op Art

Op Art, tenslotte, voert onder invloed van vooral Vasarely, het tijdsbegrip in binnen de drie-dimensionaliteit van het platte vlak. Met *Richard Anuszkiewisz* als een van de grondleggers en *Jesús Rafael Soto* als haar belangrijkste vertegenwoordiger.
De inzet van Soto is om in de ruimte van het platte vlak de illusie van beweging te creëren. In feite streeft hij daarmee een ontstoffelijking na van de vaste materie. '*Zo wordt, als je goed kijkt, de zuivere lijn ./. getransformeerd in de zuivere vibratie, het materiaal in energie.*'[a]
Op Art komt voort uit de geometrisch-abstracte kunst. Dit zie je bv in het werk van *Günther Fruhtrunk*, dat een combinatie van beide richtingen is. Soto zelf wordt trouwens naar eigen zeggen sterk beïnvloed door Mondriaan.

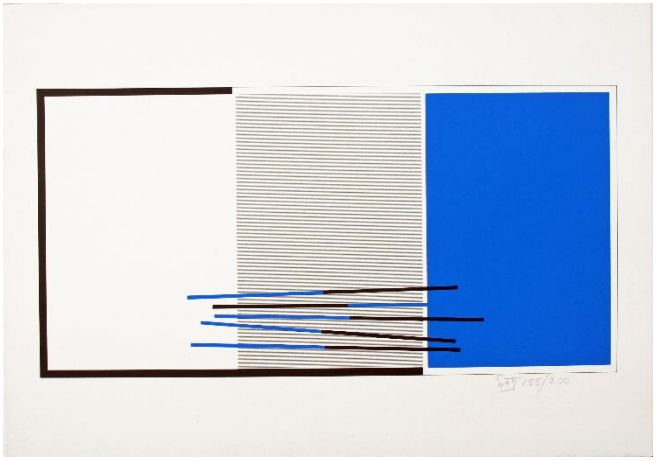


Viktor Vasarely



Richard Anuszkiewisz

[a] Guy Brett in gesprek met Jesus Rafael Soto. *MJ* 14/1 (1969), blz.10-15, citaat: blz 12.



Jésus Rafael Soto



Günther Fruhtrunk

Vier eenlingen

[0]

De zestiger jaren worden naar buiten toe vaak gedomineerd door wereldwijde activiteiten als happenings en performances, denk aan de activiteiten van Oppenheimer, Beuys, Byars en Walther.[a] Bovendien gaan veel artistieke stromingen en richtingen, zoals uit het voorafgaande duidelijk werd, de art world en daarmee ook de media beheersen. Zo ontwikkelt zich uit het hoog-modernisme langzamerhand het laat-modernisme (met trouwens vaak ook duidelijke overgangen naar het postmodernisme)
Toch zijn er veel kunstenaars die hun eigen gang gaan en zich niet storen aan al het geroezemoes om zich heen. Velen blijven (voorlopig) onbekend, anderen weten zich een eigen plaats te veroveren, sommigen binnen het laat-modernisme, zoals *Cy Twombly, Carel Visser*, *Panamarenko* en *Rob van Koningsbruggen*, anderen daarbuiten.

[1]



Het werk van Twombly is weerbarstig. De Wikepedia omschrijft het raak als '*freely scribbled, calligraphic-style graffiti paintings, on solid fields of mostly gray, tan, or off-white colors.'* In ieder geval maakt het indruk.
In dit verband wijst Barthes op het belang van Twombly's handschrift:

> *In tegenstelling tot zeer vele eigentijdse schilders toont Twombly het gebaar. De kijker wordt niet gevraagd het product te zien, te overdenken, te proeven, maar om de beweging die daartoe heeft geleid te zien, te identificeren en als het ware te genieten.*

Daarnaast legt hij de nadruk op het 'effect' van het werk:

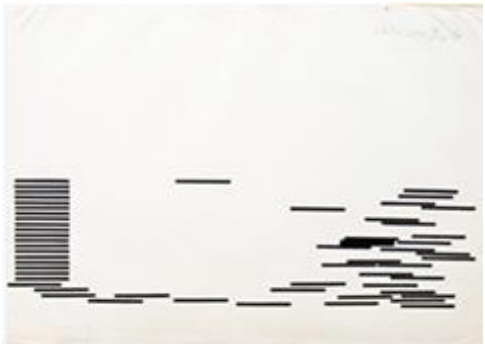
> *Wat de werken van Twombly produceren (hun telos) is heel eenvoudig -een 'effect'-. Dit woord dient hier te worden opgevat in de bij uitstek technische betekenis die het had in de Franse literaire stromingen van het einde van de negentiende eeuw, van de Parnasse tot en met het symbolisme. Het 'effect' is de algemene indruk die het gedicht oproept - een*

[a] Een overzicht bij Gosse Oosterhoff, 'Een steen van rode lava, een gouden pak en een zwarte hoed'. *MJ* 25/4 (1980), blz. 169-171.

vooral sensuele en meestal ook visuele indruk.[a]

Dit ‘effect’ kan niet worden gereduceerd tot een optelsom van details. Het is synthetisch van aard.

[2]



Eigenzinnigheid geldt eveneens voor het werk van Carel Visser. Deze heeft een imposant oeuvre opgebouwd,[b] waarbinnen ook zijn werken op papier niet genoeg naar waarde kunnen worden geschat.
Aan de basis van zijn werk liggen formele beginselen als variatie, spiegeling, symmetrie en herhaling. Een systematisch geometrisch uitgangspunt, dat je direct al terugvindt in zijn beeldhouwwerken uit de beginperiode.[c] De materialen die hij toepast zijn uiterlijk ruw, maar (later) vaak ook zacht en soepel, de oppervlakken gerond en geplooid, de onderwerpen abstract met een lichte neiging naar het concrete (afb.).[d] De kern van zijn werkwijze ligt in de verbinding van specifieke vormen, zoals die van spanrupsen, vogels, balken en wortels. Hiervan wordt in een later stadium de veranderlijkheid en losheid benadrukt door de verbindingen ertussen losjes te maken en ze bv met leer aan elkaar te koppelen.[e]
In de jaren tachtig gaat Visser veel, heel alledaagse materialen gebruiken, zijn werk laat zich dan onderbrengen onder de *arte povera*.[f]

---

[a] Roland Barthes, ‘Cy Twombly of Non multa sed multum’. *MJ* 30/5 (1985), blz. 309-320. Citaat: blz. 312. Een vervolg op het. artikel staat in *MJ* 31/1 (1986), ‘De wijsheid van de kunst’, blz. 33-41. Citaat: blz 36.

[b] Voor een overzicht: R.W.D. Oxenaar, ‘Carel Visser’, *MJ* 13/3 (1968), blz. 154-161.

[c] Thomas 1972, blz. 230.

[d] *‘Een beeld wordt ook duidelijk een ding dat uit afzonderlijke elementen bestaat, die als groep wel bij elkaar horen, maar waarbinnen allerlei variatiemogelijkheden bestaan, meer dan daarvoor het geval was.’*

Visser probeert dus in zijn werk analyse en synthese losjes te verbinden. Carel Visser in gesprek met Jan Dibbets en R.H. Fuchs. *MJ* 18/1(1973), blz. 15-18, citaat: blz 16.

[e] Dibbets en Fuchs ibid. m.n. blz 17. Zie ook *Varianten 1973/74*.

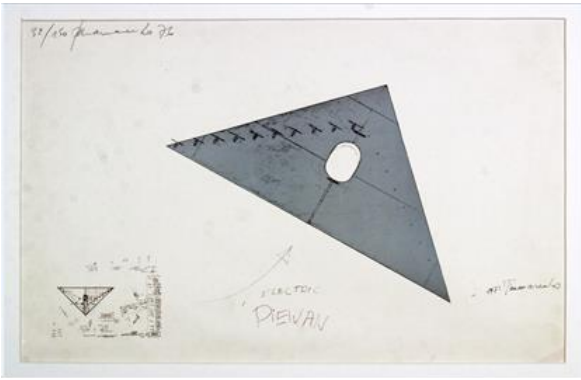
[f] KvN70, blz. 316. De verschillen met het minimalisme zijn groot: Visser gebruikt geen gladde, industriële materialen, maar ruwe, aardse stoffen als ijzer, bovendien gaat hij uit van de natuur en komt zo tot geabstraheerde vormen, de minimalisten zien alleen de abstractie, en dat los van de natuur. Maar in zijn visie op het beeld verschilt hij niet veel van bv een Morris en een Judd.



[3]



Panamarenko maakt zijn assemblages en tekent zijn projecten vol van menselijke, technische dromen en illusies, vaak verwerkelijkt in vliegtuigen en ruimteschepen.[a] Deze worden uitgevoerd naar menselijke maat en zijn naar Panamarenko's mening ook in theorie te verwerkelijken: de berekeningen kloppen, ook al zijn ze met een zakcomputertje gedaan.[b]



[a] Maar ook in auto's en gasturbines. Dit alles in een latere periode van zijn loopbaan. Voor de vroege periode: Jan Donia, 'Panamarenko: wonderkind van de werkelijkheid'. *MJ* 14/3 (1969), blz.141-144. De overeenkomsten met de werkwijze en het werk van Pieter Engels uit dezelfde tijd zijn in een aantal opzichten sprekend.

[b] MJ 20/2 (1984), blz. 122.

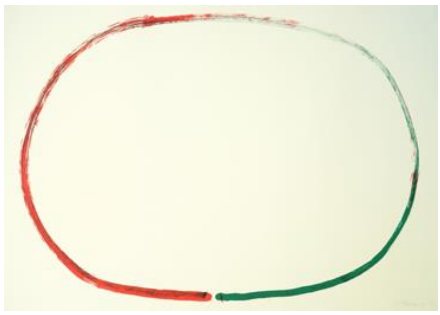
[4]



Zijn werk fungeert als toetssteen voor kwaliteit en oorspronkelijkheid.[a]

Rob van Koningsbruggen sluit voor Nederland de periode van het laat-modernisme af met zijn doordachte en kleurrijke werk. Voor hem staat het concept voorop: de structuur van het werk en het gebruik van de kleur zijn de elementaire uitgangspunten voor ieder werk. Binnen dit kader ontwikkelt hij zijn eigen kleurencirkel en bedenkt hij zijn eigen (zinnige) kleurvarianten. Kortom, zijn werkwijze is methodologisch en procedureel van aard.[b]

Daarbij is hij op zoek naar de uiterste grenzen van de schilderkunst,[c] gekoppeld aan de diepgewortelde gedachte dat kunst de menselijke handeling te buiten gaat. Een typisch laat-modernistisch gedachte. In die zin blijft zijn werk experimenteel, vindingrijk en speels.[d] Carel Blotkamp: *'Zijn werk komt tot stand bij de gratie van zijn vermogen tot verwondering: het benijdenswaardige vermogen om de dingen telkens weer als nieuw te ervaren*.'[e]



[a] Carel Blotkamp, 'Het schilderij dat zichzelf schildert', MJ 31/6 (1986), blz. 87-91, motto: blz. 87

[b] Carel Blotkamp, 'Twee Schilders: Toon Verhoef en Rob van Koningsbruggen', MJ 24/2 (1979), blz. 78.

[c] Hans de Jager en Carel Blotkamp, Rob van Koningsbruggen. Ludion, Amsterdam/Gent, 2002, blz. 13.

[d] Het breiwerk (afb.) gaat terug op zijn vroege periode. Het laat zich binnen geen enkele richting of stroming onderbrengen, hoewel dat soms wel gebeurt. Zie bv Tito Cruis, 'Signalement van Rob van Koningsbruggen' MJ 16/4 (1971), blz. 205-206.

[e] Blotkamp ibid., blz. 91.

STURTEVANT

Commentaren, gebruiksvoorwerpen, toe-eigening van kopieën, auteurschap, praten over de dood, oorspronkelijkheid, ... die zijn voor 'helden', hotdog-jongens, en kauwgumkauwers.

Herhalingen, aanhalingen, omkeringen, tegenstellingen, totaliteiten, totale structuren, oorsprongen, oorspronkelijkheid, kans, verschijnselen, troop, troop-van-tropen, intentie, betekenis.[a]



Ten slotte nog het fenomeen *Elaine Sturtevant*. Zij kopieert de werken van veel kustenaars, vaak nog voordat dezen enige bekendheid hebben gekregen.[b] In haar ogen zorgen haar kopieën ervoor dat het oorspronkelijke werk hernieuwde aandacht krijgt.[c]
Maar toch, Sturtevant doet veel meer, haar werk is een onderstreping van de kunstzinnige principes van het laat-modernisme, maar tegelijkertijd een ironische ondervraging of zelfs ontkenning ervan. Daarmee tekent zij het einde van een periode, het laat-modernisme gaat aan zijn eigen grootheid ten gronde.[d]

Elizabeth Lamm verwoordt de verwarring rond haar werk op de volgende manier:

> *Sturtevant makes copies of art works, but she is no copyist. She appropriates, but is not an Appropriationist. She was a renegade female artist, but not a feminist. What is this artist sine qua non all about? Is she illustrating Baudrillard's sense of the simulacrum, or denuding Deleuze's thinking on difference and repetition? Is she challenging or upholding the aura of the artwork in an age of reproduction?*
> *Perhaps a Proustian sense of memory, of 'seeing again', lies behind it all. Or perhaps Sturtevant is working against the empiricists, eliminating the possibility of 'seeing' altogether. After all, it would seem that the crooked stick of humanity has never quite gone beyond the idea that 'seeing is believing.*[e]

.
.

---

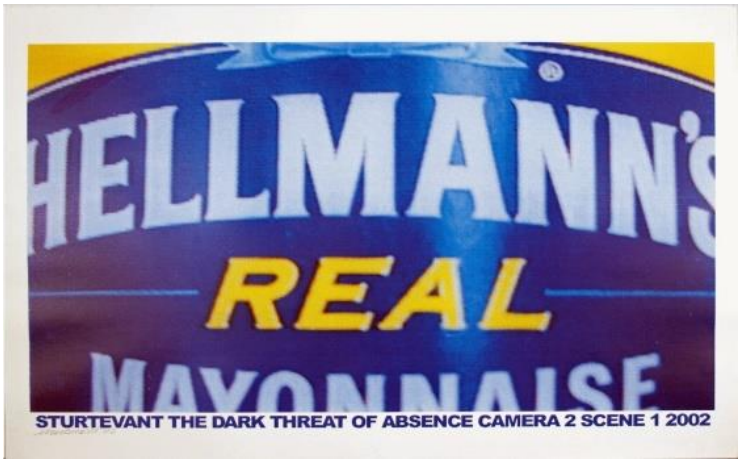
[a] MJ 2-3/34 (1989), blz. 111 & 116.

[b] Haar opvatting weerspiegelt de laconieke uitspraak eertijds van een conservator van het Princessehof in Leeuwarden, Asselbergs, dat hoe meer kopieën (en vervalsingen) er van bepaalde werken bestaan, hoe belangrijker de authentieke werken zelf zullen blijken te zijn.

[c] KvN70, blz. 298.

[d] DC's Thursday, February 4, 2010 (op Internet). In 2011 wint Elaine Sturtevant de 'Venice Biennale's Lifetime Achievement Award.'

[e] Elisabeth Lamm, Sturtevant, 'As Brave as a Blizzard'. Art Review, November 2004/Internet 2012.



Elaine Sturtevant

Peroratie. Het hedendaagse museum

> Ik hou erg van musea, hoe stiller, hoe sacraler, hoe fijner, dat inspireert me. Het geeft mij een besef van intensiteit.
>
> Armando[a]

En zo eindigt midden jaren zeventig van de vorige eeuw een van de meest spannende en kleurrijke perioden uit de geschiedenis van de westerse beeldende kunst. Abstractie voert de boventoon, ondanks de inbreng van de Pop Art, een stroming waarvan veel aanhangers zich trouwens al snel los maken van de directe, alledaagse werkelijkheid.
Nooit heeft men -in de breedte gezien- zo sterk afstand genomen van inhoud en boodschap dan gedurende de laat-modernistische periode. Nooit heeft men ook beter kunnen zien wat uiteindelijk de grondslagen inhouden van de westerse, beeldende code.
En juist deze koele distantie en zuivere abstractie worden in de jaren erna beschouwd als de vijand bij uitstek van kunst en kunstenaar. Beeldende kunst moet volgens hedendaagse opvattingen direct aanspreken, emoties oproepen en midden in het leven staan, ze is een omvattende belevenis, gevoed door de media.
Kunst is niet een afgezonderd gebied van stilte en inzicht, van openbaring en diepe verwondering, maar het terrein van directe, terloopse consumptie. Zo werken in het nieuwe museum kunst, mode en star-architects hand in hand samen.[b] Status, glamour en sterrendom.[c]
In deze ambiance is het vertonen van een collectie zestiger jaren avant-garde ondenkbaar. Een museum voor kunst kan nu eenmaal, zoals Esche[d] en Goldstein stellen, niets anders zijn dan '*een domein van experiment, rust en geduld, waarvan een bezoek een ontdekkingstocht is die inspanning vergt en aan het denken zet.*'[e] Een museum is geen ritueel themapark maar een ruimte die zo is ingericht dat je er kunstzinnige werken in een bepaalde samenhang kunt (terug)zien.[f]

Maar toch laat Chris Dercon binnen dezelfde context een heel ander geluid horen.[g] Het museum wordt in zijn ogen een publieke ruimte waarin de bezoekers worden aangespoord om te participeren in allerlei soorten sociale, artistieke en speelse activiteiten. Een uitgangspunt dat is geënt op de ideologie die rond de eeuwwisseling zijn beslag krijgt.[h]

---

[a] Paul Hefting, 'Gesprek met Armando', MJ 19/2 (1974), blz. 66.

[b] GA 136.9, 01-03-2012, blz. 40.

[c] Volgens Danto (1997, blz. 17) wordt kunst in deze tijd gekenmerkt door zijn veelzijdigheid:

> *Contemporary art is too pluralistic in intention and realization to allow itself to be captured along a single dimension, and indeed an argument can be made that enough of it is incompatible with the constraints of the museum ./..*

Maar dit is alleen juist als je het onderscheid tussen art pur en kunst als geïntegreerde (culturele) vorm niet wilt maken.

[d] Zie aan de andere kant Charles Esche, 'Trust: de ervaring van "wederzijds vertrouwen"', K&MJ 6/5 (1995), blz. 46-50, met een bredere opvatting over wat een tentoonstellingsruimte behoort te zijn.

[e] GA 136. 9, 01-03-2012, blz. 39.

[f] De vraag naar de inrichting van het moderne museum komt scherp naar voren in Rudi Fuchs' 'Boven Khabarovsk.' K&MJ 6 (1994-95), blz. 45-50, met een nadere beschouwing van de verschillen op dit punt tussen minimalisme en arte povera: de pure werken van Judd in een zuivere, witte en verstilde ruimte vs een kunst die ontstaat uit de modder (blz. 49), een kunst die de pure ruimten alleen maar kan besmeuren

[g] GA 136. 9, 01-03-12, blz. 42-45.

[h] Huub Mous:

> *Het museum heeft ongemerkt een nieuw ideologisch concept gekregen. Van instrument in dienst van de burgerlijke 'Bildung' is het tegenwoordig een middel tot verantwoord vermaak geworden in dienst van de economie. Dat eigentijdse museum heeft zich genesteld in de belevingscultuur die gedomineerd wordt door aansprekende tentoonstellingsconcepten waarvan het rendement gemeten wordt op basis van bezoekcijfers, een wereld die tegenwoordig zo fraai wordt aangeduid met het woord 'leisure'. In dat discours zijn inhoudelijke en kunsthistorische argumenten vaak niet primair van belang.*

In '*De Kleur van Friesland. Beeldende kunst na 1945'*, 2008, blz. 239.

Nu is dit op zichzelf geen probleem als je dan maar een strikte scheiding maakt tussen een museum (voor moderne kunst) en dat wat je een *theatrum* zou kunnen noemen.[a] Bij een rondgang door Tate Modern in Londen of door zijn dependance in Liverpool kom je dan niet in de schizofrene situatie terecht dat je niet meer weet waar je bent: je waant je in een cultureel niemandsland.[b, c]

Belangrijk in dit verband is trouwens de vraag of de kwesties die Dercon aan de orde stelt, niet eerder aan de theaterkunsten moet worden voorgelegd, zoals dat ook gebeurde gedurende het vroeg- en laat-modernisme.[d] Deze scheiding maakt dat je een onderscheid staande houdt tussen beeldende en uit-beeldende kunst(en). De beeldende kunstenaar zal zich snel terugtrekken in het specifiek kunstzinnige domein, de uitbeeldende en uitvoerende kunstenaar zal als visionair, revolutionair of mystiek denker zijn ideeën op artistieke wijze voluit kunnen uitdragen.[e] Kunst is voor hem een geïntegreerde vorm van cultuur.[f]

---

[a] Een belangrijke ontwikkeling is de opkomst van de kunsthal, een tentoonstellingsruimte waar snel kan worden gerouleerd en waar aan de wensen van het grote publiek en van de (internationale) kunsthandel kan worden voldaan.
Zie verder Lex ter Braak, 'Het versnelde ronddolen'. K&MJ 6/1 (1995), blz. 48-56, met als conclusie:

> *Voor snelheid is de afwezigheid van obstakels vereist, maar ook de afwezigheid van de materie (Paul Virilio). Het is een reëel gevaar dat de kunst in de snelheid van de wisselingen verloren gaat. Het zou de taak van het museum kunnen zijn dat te voorkomen.*

Voor velen een achterhaalde zaak. In een digitaal ingerichte en consumptieve samenleving voelt de oude mens zich niet meer thuis. Een nieuwe mens komt op. Deze vindt zijn weg op het Internet, snel, speels, zonder enige behoefte aan ernst. '

> *Het leven kent geen diepten, het is juist oppervlakkig en met name spectaculair, dit gedefinieerd in termen van verleidelijkheid en virtuositeit, behaagzucht en kitsch.*

Aldus een samenvatting van de uitdagende gedachtewereld van Alessandro Baricco, de profeet van de Nieuwe Tijd. Alle Pieron, *Tussen kaf en koren* (2016), blz. 165-171.

[b] Zo was er een aantal jaren geleden een zalenreeks van Tate Liverpool geheimzinnig donker (en blauwig) verlicht, blijkbaar met de bedoeling om de (meester-) werken die er -maar dat zonder enige historische of thematische samenhang- hingen en stonden, eens in een ander daglicht te plaatsen.
Zie ook Marga van Mechelen, 'Van de geschiedenis los. Drie museale verkenningen.' MJ 2/4 (1991), blz. 1-8, gevolgd door een reactie van Hans Janssen, 'Van de kunstwerken los.' Ibid., blz. 9-13.

[c] Over het museum uitvoerig Danto 1997, blz. 146-147, blz. 175-189.

Voor de problemen rond het (kunst- en) museumbeleid: MJ 11/9-10 (1966), blz. 303–311, ibid. 14/4 (1969). blz. 189-197, ibid. 14/6 (1969), blz. 281-291, ibid. 15/2 (1970), blz. 39-41, ibid. 15/4 (1970) bijlage, ibid. 16/1 (1971), ibid. 18/3 (1973), blz. 109-113, ibid. 21/4 (1976), blz. 171-178, ibid. 21/5 (1976), blz. 196-212, ibid. 22/1 (1977), blz.1-8, ibid. 23/6 (1978), blz. 253-258, ibid. 24/5 (1979), blz. 217-220, ibid. 25/1 (1980), blz. 21-22, ibid. 25/3 (1980), ibid. 25/6 (1980), blz. 233-237, ibid. 26/4 (1981), blz. 168-170, ibid. 27/3 (1982), blz. 48-52, K&MJ 1/5 (1990), blz. 1-6, ibid. 1/6 (1990), blz. 21-22, ibid. 2/1 (1990), blz. 1-8, ibid. 2/3 (1990), blz. 1-12, ibid. 6/2 (1991), blz.1-6, ibid. 4/2 (1992), blz. 1-8, ibid. 5/3 (1993), ibid. 5/4 (1994), ibid. 6/5 (1995), blz. 46-47.

[d] Thomas 1972, blz. 7-17.

[e] Voor een samenvattende kijk op deze tweedeling: Pieron, Tussen kaf en koren (2016), blz. 211-214 ('Stilte en inkeer. Art pur') en ibid., blz. 215-217 ('Dulce et utile'), dit laatste met zijn nadruk op het morele effect van een kunstwerk.

[f] Dat dit tot uiterst precaire situaties kan leiden, toont Maarten Doorman (2016), blz. 113- 145 ('Het moeizame huwelijk van kunst en politiek'). Een hoofdstuk waar je bepaald niet vrolijk van wordt.

DE OMMEKEER. HET POSTMODERNISME

Jan Hoet gelooft in vrienden. Hij beweert dat hij kiest voor het individu dat een essentie uitspreekt. ./. De kunst echter heeft nooit genoeg aan geloof en liefde. Onze wereld heeft behoefte aan scherpe ogen en een kil chirurgisch mes: ogen die onderscheid kunnen maken tussen een onschuldig geloof en een geloof dat voortdurend theoretische verbanden legt en een mes dat op zeer professionele wijze snijdt en onderscheid maakt tussen zieke en gezonde lichaamsdelen.

Chaim Maor[a]

[1]

Het revolutionaire élan dat de avant-gardes tonen, duurt maar kort. Al aan het einde van de zestiger jaren komt het postmodernisme op en beheerst vanaf midden jaren zeventig langzamerhand met zijn eclecticisme en zijn kunstzinnige onvermogen het artistieke toneel.[b] De scheiding valt kort na de tentoonstellingen in 1969 aan de Cornell Universiteit en in het Stedelijk. Daarna begint een nieuw tijdperk en eindigen de revolutionaire en vaak provocerende impulsen die de voorafgaande decennia de toon zetten.[c] Er volgt in de termen van Baudrillard een implosie en met haar een hyperrealiteit, een nevelige wereld zonder enige vastheid en waar fascinatie het enige richtsnoer is.[d]

[2]

De scheiding is radicaal. Het is niet mogelijk om, zoals De Wilde met de tentoonstelling *'60'80* eens wenste aan te tonen, de jaren zestig en laat-zeventig onder één noemer te brengen. De verschillen in *attitudes, concepten* en *images* zijn onoverbrugbaar.[e]
Het werk van een Schnabel en een Clemente is binnen de ideeënwereld van de jaren zestig ondenkbaar.[f]

---

[a] Uitspraak naar aanleiding van de selectie die Hoet maakte voor de Documenta van Kassel 1992. Zie verder Donald Kuspit, 'De geest van zakelijkheid, de zaak van de geest: het Post-Moderne dilemma van het museum.' *K&MJ* 4/4 (1993), met name blz. 2-3.

[b] Met als voornaamste doel om hogere en lagere cultuur te verenigen (Willem Elias, blz. 27, bij Benoy en Van Schoor, *Historische avant-garde*, 2011). Waarden vervagen.
Maar dat kan ook een opluchting zijn, zoals bij Schwitters: '*Het gelukkigste moment van mijn leven was toen ik ontdekte dat niets er werkelijk toe doet.'* Hij introduceerde het begrip Merz en daarmee een nieuwe stijl van denken, die ook in sommige postmodernistische uitingen herkenbaar is. Lambert Wiesing, 'Stijl in filosofie en kunst', *K&MJ* 3/1 (1991), blz.40-48, citaat blz. 40.

[c] Behalve dan binnen de Nederlandse punk- en kraakbeweging waar midden jaren zeventig nieuwe initiatieven van zelfwerkzaamheid ontstaan. Deze leiden tot een grootsteedse tegencultuur, waar ook de aloude mimetische schilderkunst gedijt, maar dan gekoppeld aan rauwheid en sentiment, weg van minimalisme en conceptualisme. Abstractie wijkt voor decoratie, distantie voor een overgave aan de directe werkelijkheid van het beeld. *Groene Amsterdammer*, Speciale editie *God save the Queen*, jrg 136, maart 2112, m.n. blz. 10-15, blz. 40-45.

[d] Pieron 2004 IV, blz. 1150-1153. Zeer instructief is Dan Friedman, *Radical Modernism*, 1994.

[e] Zonder enige argumentatie laat Gijs van Tuyl de scheiding als vanzelfsprekend na de jaren tachtig vallen, hoewel zijn artikel dezelfde impact zou hebben gehad als hij de scheiding tussen de jaren zestig, begin zeventig én de jaren tachtig had gelegd. 60/80, blz. 50.
Ook Beeren ('Op losse schroeven P.M.', 60/80, blz. 54) legt de scheiding op de verkeerde plaats. Het verhaal van Antje van Graevenitz, tenslotte, gaat in feite over de jaren zestig met een uitloper naar Abramovic aan het einde van de jaren zeventig. *60/80*, blz. 56-66.

[f] Een catalogus van het Groninger Museum, waarin de aanwinsten1978-1982 worden getoond, laat zien dat de getoonde werken, op die van een vijftal gevestigde namen na (Sol LeWitt, Arnulf Rainer, Andy Warhol, Carel Visser en Herman de Vries) een sterk aangezet expressionisme laten zien. De directe acceptatie van dit soort werk door de culturele elites spreekt al voor zich, de opkomst van de nieuwe generatie schilders wordt als een bevrijding beschouwd van het juk van de avant-gardes.
Op zijn beurt geeft Stuart Morgan aan dat er juist op de terminologie van de jaren tachtig heel veel is aan te merken. Dit aan de hand van een open, maar ook tendentieuze analyse van die tijd, een analyse die gespeend blijkt te zijn van iedere kunstzinnige diepgang.
Belangrijk daarnaast is zijn aandacht voor de Nieuwe Zakelijkheid (einde jaren zeventig) met Laurie Anderson, Robert Longo en Robert Mapplethorpe als belangrijke vertegenwoordigers. Stuart Morgan, 'Internationale tijden. Een eigenzinnige visie op de terminologie van de jaren tachtig'. *K&MJ* 1/5 (1990), blz. 7-15.

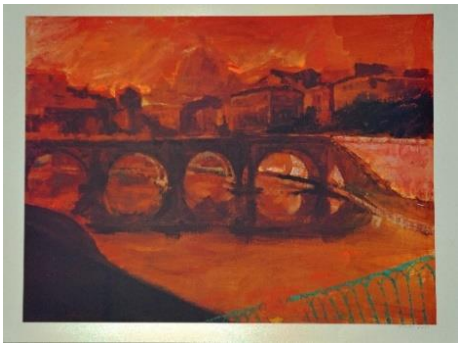


Arthur Schnabel

[3]

Erger nog, er komt een sfeer van gezapigheid te hangen.

> *De schilders Baselitz en Markus Lüpertz zwakken dit onbehagen (in de irrationaliteit van de wereld om ons heen) af door een gemoedelijkheid voor kijkers [te creëren] die zichzelf wel-iswaar graag kietelen, maar die zich niet uit evenwicht willen laten brengen'.*[a]



Hugo Attardi



Markus Lüpertz

Het is juist deze behaagzucht die maakt dat er geen sprake van kan zijn dat je schilders als Chia of Paladino als avantgarde beschouwt.[b] Stelt Keith Haring niet dat je naast Stella Chia wel kunt vergeten?[c] Nee, er ontstaat in het beste geval een soort van maniërisme en dat betekent de antipode van een avant-garde.

---

[a] Marlis Grüterlich, 'Natuurlijke gevoelens voor kunstmatige werelden'. *MJ* 26/5 (1981), blz. 220-234. Baselitz en Lüpertz (afb.) wordt door Grüterlich gebrek aan inspiratie verweten, hun werk is leeg, dit (juist) ondanks hun virtuositeit (blz. 231). En Richter, die heeft altijd tegen de van sentiment druipende schilderkunst geschilderd (blz. 232).
Zo is het. Kijk ook maar eens naar het werk van Hugo Attardi (afb.).

[b] Benjamin H.D. Buchloh, 'Vormen van autoriteit, tekenen van regressie. Notities bij de terugkeer van de voorstelling in de Europese schilderkunst'. MJ 28/4 (1983), blz. 201-223, gevolgd door een discussie over Buchloh's (boude) stellingen met o.a. Aleid Ottevange, en dat onder de titel 'Een heel afschuwelijke tekst. Het enige wat me ervan bijblijft zijn de citaten van Picabia.' Ibid., blz. 224-235. Tenslotte nog een scherpe reactie van Din Pieters in MJ 28/6 (1983), blz. 383-384.

[c] Paul Donker Duyvis, Gesprek met Keith Haring ('Elk station is mijn galerie'). MJ 27/3 (1982), blz. 144.

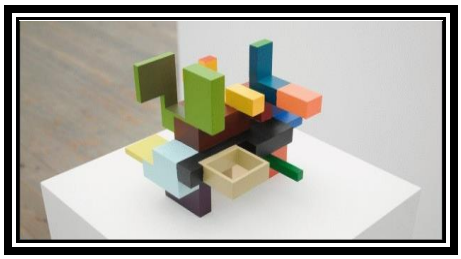


Sandro Chia

[4]

Het hoogtepunt van deze nieuwe (postmodernistische) tendensen valt, zo stelt ook Klaus Honnef vast, in de jaren tachtig. Met een duidelijke plaatsbepaling: het postmodernisme betekent een overwinning op de doctrinaire machtspositie van de avant-garde kunst.[a]
Dit dan wel met als gevolg een veelheid aan imitaties, deze uitgevoerd in het avant-gardistische idioom. Zo bv Damien Hirst in zijn *Waste* (afb. links)[b] en Krijn de Koning (afb. rechts).[c]





Maar dit niet alleen. Zo is volgens Huub Mous *'in de jaren tachtig de beeldende kunst ten prooi gevallen aan een algeheel proces van domesticatie.*'[d] Met Fuchs en Hoet als baanbrekende organisatoren van een nieuwe, knusse huiskamerkunst.[e] Het wordt dan begrijpelijk dat Fuchs vanuit deze visie veel van het werk uit deze periode, zoals dat van De Koning, o zo geduldig kan blijven beschrijven.

---

[a] Vergelijk Klaus Honnef, Kunst der Gegenwart (Taschen, Keulen, 1988), blz. 227, Yves-Alain Bois, 'De tact van Robert Ryman.' MJ 26/6 (1981), blz. 281.

[b] Zo wil Fuchs niet inzien dat een werk als *Waste* van Damien Hirst niets anders is dan een zestigerjaren cliché. *GA* 136/39, 2709-12, blz. 49. Het werk uit 1994 is een wel heel gemakkelijke en goedkope verwijzing naar en zeker geen aanvulling op de installatie van Pistoletto (die op zijn beurt verwijst naar de *arte povera).* Pijnlijk is het ook dat Hirst zich in zijn eigen zucht naar aandacht en geld durft te beroepen op een kritisch adagium over de kunstmarkt, waarvan hijzelf een centraal onderdeel is: 'Klootzakken [zijn het] die rotzooi aan sukkels verkopen.' *Het Parool* 27-04-16, blz. 20.

[c] Het werk van De Koning is niets anders dan een uitgeholde en kinderlijke versie van een combinatie van *minimalisme* en *conceptual art*. Wat Fuchs niet wil inzien. Rudi Fuchs, *Kijken*. Ludion, 2011, blz. 84-86.

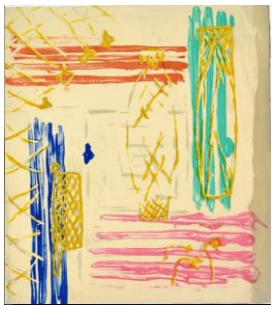
[d] Huub Mous, 'Homeward bound. De domesticatie van de kunst in de jaren tachtig'. *K&MJ* 7/1-3 (1996), blz. 45-54, citaat blz. 53.

[e] Huub Mous, ibid., blz. 51.

[5]



Ook de nieuwe schilderkunstige periode met *Birza*, (afb. rechts), Verhoef, Van der Hoek en Andriesse als midcult-coryfeeën is historisch van weinig of geen belang, hun werk maakt geen blijvende indruk, van creatieve vernieuwing is geen sprake, zeker niet als je ziet dat er bij iemand als *Peter Klashorst* (afb. links) naast een vaak verlekkerde, maar ook op sensatie gerichte inhoud, een hieraan gekoppelde, bedenkelijke vorm van handelsgeest opkomt.[a]



[6]



Na de jaren tachtig wordt het allemaal nog veel erger.[b] Tot op vandaag overheersen sentatiezucht (Atkinson), kneuterigheid (Honert, Jakobsen, Rehberger), kinderlijkheid (Morin), oppervlakkige imitatie (Cecely Brown, Davenport, Döbell, Hirst), eclecticisme (Hume, Fries), banaliteit (Majerus), voyeurisme (Fischl, Araki, Rurrin), kitsch in postmodernistische trant (Scholte, Koons, de Chapman-brothers, Deborssarsky & Vinoradov, McCarthy) en realisme in een traditionele, vaak onvoorstelbaar oudbakken stijl.[c, d]
Dat een maatschappelijke statement, zoals de gouden wc van Alberto Cattelan (afb.), niets anders is dan een zoetsappige poging om de kunst nog enig sociaal aanzien te geven,[e] is duidelijk: een statement moge het misschien zijn, van kunst is geen sprake. Het geval hoort niet in een museum, maar in een markthal thuis. Pas daar zou het zijn uitwerking hebben.

[7]

Frappant, maar niet verwonderlijk voor deze periode is het ook dat de scheiding tussen grafisch ontwerp en kunstwerk nogal eens wegvalt.[f]

---

[a] Zelfs de titel van de afgebeelde prent (‘Selfportrait ...’) doet ietwat gekunsteld aan en is zeker niet ironisch bedoeld.

[b] Hoe het allemaal afloopt, kun je lezen in V. Breuvarts prestigieuze *Vitamin P*, *New Perspectives in Painting*, 2002 en in B. Riemschneider en U. Grosenick (red.), *Art at the Turn of the Millenium*, 1999. Hoe buitengewoon schrijnend de situatie in feite is, kun je bekijken en lezen in *Das Begleitbuch* bij de Documenta 13 (2012) te Kassel.

[c] De namen zijn redelijk willekeurig gekozen en kunnen met vele andere worden aangevuld.

[d] Vervreemdend en zelfs bizar is de opleving van een volstrekt banale en stereotiepe vorm van landschapskunst rond 1990 in Engeland (waar anders, vraag je je af?): Andrew Wilson, ‘”Gods Akker”: Hedendaagse Britse landschapschilderkunst’. *K&MJ* 2/6 (1991), blz. 18-28.
In dit nummer staat trouwens een tweede artikel dat wijst op de veranderingen in de (opvattingen over de) schilderkunst, maar nu meer in algemene zin en dan beperkt tot Nederland. Met een al even triviaal resultaat. Tineke Reijnders, ‘In de verte huilt een hond’. *K&MJ* 2/6 (1991), blz. 29-38. Slaapverwekkend en weinig verheffend is de situatie in Nederland blijkbaar ook meer in het algemeen, zoals blijkt uit het derde artikel: Din Peters, ‘Nederlandse kunst in de jaren negentig: tussen saai en anders’. *K&MJ* 2/6 (1991), blz. 58-64. Jonathan Jones, ‘Dit is precies wat er mis is met de kunstwereld’. *Het Parool* 27-04-16, blz. 20.

[e] Jonathan Jones, (ibid.), blz. 20

[f] Zie bv Friedman 1994.

DE NADAGEN. ENIGE TEKENS VAN LEVEN

Inleiding

Uit de periode na 1975 (‘De nadagen’) werd voor de verzameling onder meer werk aangekocht van Rob Scholte en Marlene Dumas, die beiden samen vanaf de jaren tachtig te boek staan als de ‘onaantastbare grootheden in de wereld van de Nederlandse schilderkunst.’[a] Hun werk staat naast dat van *Keith Haring, A.R. Penck, René Daniëls, Christopher Wool, Anne Feddema, Anton Rolink, Suzanne Hartmans* en *Anna Bonheur.*

Haring & Penck

[0]

Graffiti zijn een creatie van de grote stad en behoren in sommige gevallen tot een conventionele vorm van straatkunst. Dit tot ze in het werk van bijvoorbeeld *Keith Haring* en *A.R. Penck* een specifiek beeldende en artistieke kracht krijgen.
Hun werk vormt een overgang van laat-modernisme naar postmodernisme. Niet voor niets wordt Haring soms -maar ten onrechte- beschouwd als een uitloper van de Pop Art met Warhol als het grote voorbeeld en wordt het werk van Penck nogal eens -maar ten onrechte- ondergebracht bij dat van de *Nieuwe Wilden*.[b]

[1]

Voor het werk van Penck geldt dat het vaak de sfeer van de grafitti ademt.[c]

> *Well, we had done something similar to that ten years ago in the East in the seventies. The only thing was, we didn't have spray cans. We wrote, therefore, on the walls with simple chalk like they have in schools. I think it's important, but I'm not a graffiti artist because I come from a different background. I went there and I can leave again. It's a different thing. But the idea or the discovery of this form of expression was around at that time, of "art brut" or whatever else there was.’* [d]



Anders dan Haring staat Penck in een typisch doordachte, schilderkunstige traditie. In dit opzicht is de kritiek van Haring op hem illustratief en niet onbegrijpelijk: *Wat me een beetje irriteert bij hem is dat het er allemaal zo echt als kunst uitziet, er hangt een ouderwetse sfeer overheen, misschien ook een te sterke filosofie, ik mis een directe relatie met het leven in Oost- of West-Duitsland.’*[e]

---

[a] A. van der Blom cs, *Nederlandse Schilderkunst*, Atrium, Alphen aan de Rijn, 1997, blz. 285.

[b] Penck stond al vanaf 1970 vanuit Oost-Duitsland in contact met de avant-gardes in West-Europa.

[c] Hij staat er dan ook niet vreemd tegenover, ook al omdat in de DDR graffiti volstrekt taboe zijn.

[d] Interview met Klaus Ottmann, Journal of contemporary art, November, 1985./Internet

[e] Paul Donker Duyvis, ‘Gesprek met Keith Haring (‘Elk station is mijn galerie’)’. MJ 27/3 (1982), blz. 143.

[2]



Haring zelf staat, zoals de popkunstenaars, midden in het hypermoderne grotestadsleven,[a] maar zijn visie is kritischer en harder.[b] Hoewel ook zijn figuren anoniem zijn, zijn ze daarnaast ontmenselijkt en geven zij zich over aan driften als sex[c] en agressie.[d]
Hij is daarnaast een geëngageerd kunstenaar en keert zich in zijn werk welbewust tegen de technologie, tegen de computermaatschappij, tegen de neutronenbom, tegen kerk en politiek. Ook in dat opzicht verschilt hij van de popkunstenaars van wie het werk zelfs geen impliciete boodschap verbergt.
In kunstzinnig opzicht is zijn boodschap gericht tegen de elites met hun overleefde ideeën van schoonheid. Zijn keuze voor beeldtaal komt voort uit zijn wens om duidelijk te kunnen communiceren en te informeren. Met wel een restrictie:

> *Ik geef geen eenduidige boodschap, maar zet vooral vraagtekens bij bepaalde situaties naast de advertenties ernaast [in de openbare ruimte, zoals in de ondergrondse].*[e]

Haring greep daarbij in de kern terug op de tekeningen uit zijn kindertijd. Zo te tekenen gaf hem een gevoel van vrijheid.[f]



A.R. Penck



Keith Haring

---

[a] In zijn geval is er uitdrukkelijke sprake van een geïntegreerde vorm van beeldende kunst.

[b] 'Mijn tekeningen zijn een reactie op ./. *minimal* en *concept*, en op overrationalisatie in het algemeen, zoals bij Andy Warhol die zegt een machine te willen zijn.' Bij Donker Duyvis, ibid., blz. 143.

[c] Haring had hiv en stierf aan de gevolgen van aids. Zijn aandacht voor homo-sex speelde aan het einde van zijn leven dan ook een belangrijke rol. Wikipedia.

[d] Domeniek Ruyters, 'Keith Haring /Jef Koons, de jongste opvolgers van Andy Warhol.' *K&MJ* 4/3 (1992), blz. 44-50.

[e] Donker Duyvis, ibid., blz. 142.

[f] Donker Duyvis, ibid., blz. 141.

Scholte & Dumas

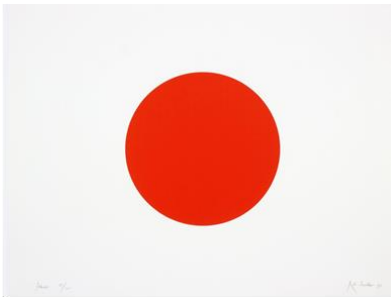
[1]

Rob Scholte is een postmodernistische acteur pur sang. In zijn werk verkondigt hij met luide stem zijn visie op het postmoderne leven: zonder enige vastheid, eclectisch, oppervlakkig, destructief, reproductief, chaotisch en parodies.

> *Met mijn nulgraad wijs ik op de schilderijen die ik nu maak. ./. Ik vond ze waardeloos. Ik weet niet wat ik er van moet vinden. Ik weet niet waar ik gezocht heb voor mijn beelden, ik weet niet aan wie ik mijn schilderijen het liefst zou laten zien. Aan wie ik ze het liefst verkoop of wat ik wil horen als mensen reageren. Dat is mijn nulgraad, mijn richting is nul*.[a]

Maar toch, wat is er traditioneler (en knulliger) dan menselijke jaloezie en beeldender en ironischer dan een Japanse vlag als kunstzinnig, laat-modernistisch icoon?[b]





[2]

Marlene Dumas valt in tijden van kunstzinnige ontreddering en deconstructie terug op een aantal laat-modernistische en expressieve principes. Inhoudelijk concentreert ze zich op de '*lege allene mensen'*, die in al hun eenzaamheid niet in staat zijn om relaties aan te gaan.[c] Haar werk is, ondanks de emotionele, vaak seksuele lading, koud en afstandelijk, dikwijls somber en navrant. Nadruk ligt op het kunst-

---

[a] Rob Scholte, 'De Nulgraad.' *MJ* 27/7 (1982), blz. 320-323, citaat: blz. 320.

[b] Jasper Johns vroeg zich eens af of zijn schilderij met de titel *Flag* nu een vlag of een schilderij is (Orton *MJ* 19/1 (1974), blz. 15). Een vraag die bij de prent van Scholte nog meer impact krijgt, gezien de directe gelijkenis tussen beide. Het antwoord van Prieto op deze vraag lijkt cryptisch, maar toch afdoende te zijn:

> *Ik ben van mening dat een kunstwerk niets anders is dan een bijzondere soort uitvinding. Een uitvinding is geen voorwerp, maar een concept, ofwel een specifieke identiteit, die de uitvinder noodzakelijk acht voor een voorwerp om doeltreffend te zijn als middel om een bepaald doel te bereiken*.

Luis J. Prieto, 'De mythe van het origineel.' *K&MJ* 1/2-3 (1989), blz. 39.

[c] Ingrid Schaffner, 'Erotische vertoningen van innerlijke verwarring'. *K&MJ* 3/6 (1992), blz. 26-35, zie ook ibid., blz. 8.



zinnige medium met een neiging naar abstractie.[a] Haar visie en werkwijze staan in alle opzichten in scherp contrast met die van Scholte.[b]



Marlene Dumas

[a] Evelyn Beer, 'Marlene Dumas in museum Overholland.' *K&MJ* 1/6 (1990), blz. 41.

[b] Versus Evelyn Beer, ibid., blz. 48.

DANIËLS & WOOL

[1]



René Daniëls doet onderzoek naar de verhouding tussen medium (rechte en kromme lijn), taal, beeld en betekenis.[a] Daarmee neemt hij afstand van het laat-modernistische minimalisme. Een inzet die gepaard gaat met een speelse, sterk associërende kijk op de kunst, naast een ironiserende, kritisch-reflectieve benadering ervan.
Kleur en ruimte vormen de kern van zijn werkwijze,[b] maar dan op een afstandelijke manier: *'[H]et beeld is nevenschikkend geordend, de relatie tussen voor- en achtergrond is niet ruimtelijk en verhalend, maar vlak en picturaal*.'[c]
Daniëls werk is er een bewijs voor dat de schilderkunst nog steeds nieuwe, experimentele mogelijkheden bezit en dat zij niet aan de postmodernistische multimedia-hype ten onder hoeft te gaan.[d]

[2]



Ook in het werk van *Christopher Wool* leeft het laat-modernisme voort.

> *The power of Wool's work is entrenched in its laborintensive emphasis both on the act of painting and on painting's constituent elements. In Wool's pieces we are perpetually returned to an analysis of form, line, color, frame, and frontal composition. The result of this approach is a sharp emphasis on the surface of the work as a site of information and interpretation, and a commensurate focus on the practice of image-making. Wool's ambition is to incorporate into the work a sustained consciousness of art-making's activity*.[e]

Op de achtergrond spelen op zijn beurt conceptuele opvattingen mee.

---

[a] Van der Blom, 1997, blz. 273. Ook bij Dumas staat trouwens het onderzoek naar de verhouding van de laatste drie aspecten centraal. Nederlandse Wikipedia.

[b] www. Kunstkanaal.

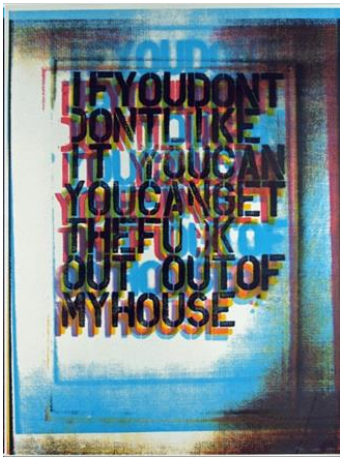
[c] Bert Jansen, 'Schrijven over René Daniëls'. In Marente Bloemheuvel (red.), *René Daniëls*, Van Abbemuseum, Eindhoven e.a., 1998, blz. 115.

[d] Zie ook Jan van Adrichem en Martijn van Nieuwenhuyzen, 'Van idee veranderen zo vaak je van hemd verandert'. *MJ* 28/1 (1981), blz. 36-38 over de wat vage denkbeelden van de jonge Daniëls. Verder nog: Bart Cassiman, 'Alzumeazume of La Muse Amusée'. *K&MJ* 35/5 (1990) , blz. 23-27.

[e] Madeleine Grynsztejn, 'Unfinished business'. In Ann Goldstein, *Christopher Wool*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998, blz. 265.



Rene Daniëls



Christopher Wool

De druk van het conventionalisme

[1]

Conventionalisme bedreigt vaak hedendaagse kunstenaars die zich aanvankelijk nog probeerden los te maken van de geijkte, eigentijdse (postmodernistische) tendensen.
Het werk van *Anne Feddema* was oorspronkelijk experimenteel, veelbelovend en vaak zelfs flonkerend, met het hoogtepunt rond het jaar 1992. Zelf beschouwt hij deze periode trouwens eerder als onbesuisd en wild.[a]



Na een tijd van artistieke onzekerheid volgt er dan -voorafgegaan door een voluit romantisch intermezzo- een meer realistische periode, waarin alle nadruk komt te liggen op de vorm en de kleur-aspecten van het kunstwerk.
Deze ontwikkeling leidt uiteindelijk tot een definitieve doorbraak, zoals blijkt uit zijn laatste werken, waarin de kunstenaar zich richt op de pure inhoud ervan. De natuur wordt minutieus geobserveerd en op een impressionistische, maar vooral ook ambachtelijke wijze weergegeven. *'Terug naar de basis, gewoon kijken. De natuur als leermeester van de kunst. Kleuren mengen, letten op tonaliteit, voor- en achtergrond, licht en donker.'*[b]
Dit gekoppeld nogal eaan de kleine verhalen die zich rond de kunstenaar in de vertrouwde en knusse ambiance van zijn tuin afspelen. Een huiselijke, bezonken en verstilde wereld, vaak knap en mooi weergegeven, maar nu niet bepaald enerverend.[c]

[2]

Anton Rolink valt terug op een strenge vorm van minimalisme. Voorkom dat lijn, kleur, ruimte en vorm, zo gauw je ze op het doek zet, inhoudelijke en esthetisch-expressieve associaties oproepen, laat alleen hun eigen, specifieke kracht spreken. Of deze weg doodloopt, moet blijken: het avontuur roept, een doorbraak naar de werkelijkheid dreigt met conventionalisme of zelfs postmodernisme als resultaat.

[3]

Suzanne Hartmans maakt werk waaruit een constructivistisch verlangen blijkt naar zuivere vorm en orde, naar afstand en rust in een wereld van mediageweld. Zelfs aan de lichtste vormen van afwijking, zoals de *nouvelle tendance* die vraagt, wordt, althans in de getoonde werkjes, niet toegegeven. Conventionalisme in pure vorm.[d]

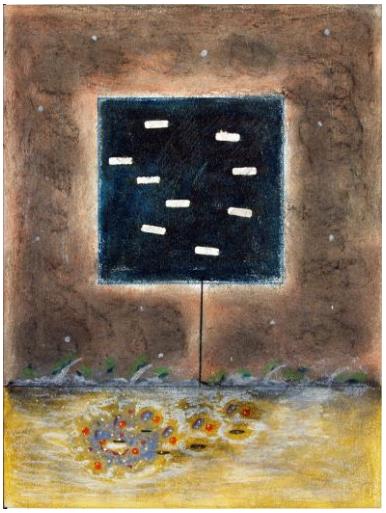
---

[a] Tijdschrift van Museum Belvédère, 10 (2011), blz. 19.

[b] Bij Gitte Brugman, Muzikale droomtuinen van Anne Feddema. Leeuwarder Courant, 10 februari 2016.

[c] Dit werk ligt in de lijn van het werk van een Michael Podulke en daarmee ook in de lijn van Galerie Mokum, een kunsthandel die al in de jaren zestig van de vorige eeuw een dam probeerde op te werpen tegen de dominerende abstracte richtingen. [Dit alles met vele intriges en slimmigheden. Zie hiervoor met name de (nogal wrevelige) publicaties van Fred van der Wal op internet.]

[d] Zie verder: Margo Slomp, *Suzanne Hartmans,* Verwegen, Veghel, 2004.

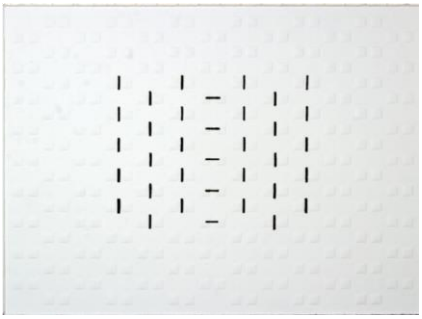


Anne Feddema



Anton Rolink

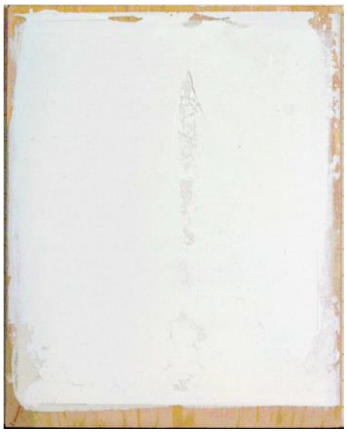




Suzanne Hartmans

ANNA BONHEUR

Recalcitrant, maar ook speels is het werk van *Anna Bonheur.* Het daagt zelfs het minimalisme uit door in het extreme het materiaal en media als vlak, lijn, kleur te testen en te ondermijnen. De vormgeving nadert het niets, maar zonder -en dat is verrassend- haar kracht te verliezen. - *À la Bonheur: Perfect zerstörte Kunst ist Hohe Kunst.*[a]







[a] August en Petra Stein, geciteerd uit *Anna Bonheur*, *Lactatio*. Galerie Rainer Klimczak, Viersen, 2009, blz. 16.

NAWOORD. DE DIGITALE WERELD

[1]

Voor klassieke, beeldende kunsten als de tekening en de grafische kunsten lijkt er een einde te komen aan hun baanbrekende activiteiten op kunstzinnig gebied. Zij zullen gaan behoren tot het historische en museale terrein. Nieuwe vormen van creativiteit zullen zich vooral ontwikkelen op het internet met zijn eigen materiaal en medium. Het statische beeld wordt vervangen door de dynamiek van een onderlinge inwerking van beeld, geluid, ruimte en tijd binnen het vaste scherm van de computer.[a] Een complexe en esthetische wereld vol beeldende verhalen. Met de cinema en de videoclip als voorlopers en de videogame als een nieuw, kunstzinnig terrein van onderzoek.[b]

Een eerste radicale aanzet tot deze verandering ligt al in de opkomst van foto en zeefdruk. In beide ontbreekt in sterke mate de persoonlijke toets, zoals de penseelstreek, de lijnvoering of de verfijning van het kleurgebruik.

De beeldende kunst voelde deze ontwikkeling direct aan en ging haar eigen weg. Vooral het modernisme laat met de nadruk op *art pur* zien waar het naar zijn mening in de kunst in wezen om gaat.[c] Maar ook deze wijze van werken stuit op de grenzen van haar mogelijkheden.

Tenslotte zet het laat-modernisme nog eenmaal de puntjes op de i en laat het zien waar de grenzen tussen esthetica en kunstzinnigheid liggen. Een weg terug is er niet, zoals het postmodernisme toont.[d] Dit komt niet verder dan vermoeiende clichés. Wat ook geldt voor alle neo-activiteiten zoals die van de *Nieuwe Wilden*.

[2]

De laatmoderne wereld wordt beheerst door ICT, haar esthetische activiteiten spelen zich vaak af op het internet. Vooral beeldende kunstenaars richten zich meer en meer op dit medium. Dat betekent een heel andere instelling.[e] Het toetsenbord reageert nu eenmaal anders dan de hand van de kunstenaar. Toch heb je als hedendaagse kunstenaar hetzelfde doel voor ogen hebben als je voorgangers: de creatieve verwerking van materiaal en medium tot een inhoud, gekoppeld aan een visie.[f]

Wel ligt het voor de hand dat kunst in deze context in de eerste plaats wordt gezien als een geïntegreerde culturele activiteit waarin artisticiteit en amusement, hoge en lage cultuur samen gaan.[g] Maar dat geldt ook al lange tijd voor foto en film. Zonder dat dit betekent dat de kunst als een specifieke, culturele vorm verloren zal gaan. Kunstenaars zullen altijd vanuit diep gewortelde normen hun ambacht blijven uitoefenen, ook in tijden dat een voluit esthetische cultuur het heft in handen neemt. Dit volgens oeroude tradities.

---

[a] De computer wordt al in de beginperiode op kunstzinnige wijze gebruikt door bv Peter Struycken en François Morellet.

[b] Zie Ruben van Eeuwijk, 'Pathologic' (eerste versie december 2016) voor de artistieke mogelijkheden.

[c] Pieron 2004 IV, blz. 1055-1059 ('De autonomie van de kunst. Art pur').

[d] Het is in dit verband verstandig om een onderscheid te maken tussen de termen postmodern (Pieron 2004 IV, blz. 1142) en postmodernistisch (ibid, blz. 1175), waarbij de vraag aan de orde komt waar de grenzen liggen tussen de laatmoderne en de postmoderne periode. Als die er al zijn.

[e] Voor een inleiding: Wolf Lieser, 'Digital Art'. Ullmann/Tandem, 2009. Vernieuwing, blijkt ook hier, ligt in een grotere technische vaardigheid die in eerste instantie alleen maar een esthetische uitwerking heeft.

[f] Over de essentie van vorm, onderwerp en inhoud -en hun onderlinge verhouding- wordt al heel lang geredekaveld. Zie de discussie tussen Beeren, Oxenaar, Gans en De Jongh MJ 7/10 (1962), blz. 225-232. Deze discussie wordt vervolgd in ibid. 8/2 (1962), blz. 28-33 (Knuttel, Van Gogh, De Sablonière, van Schagen).

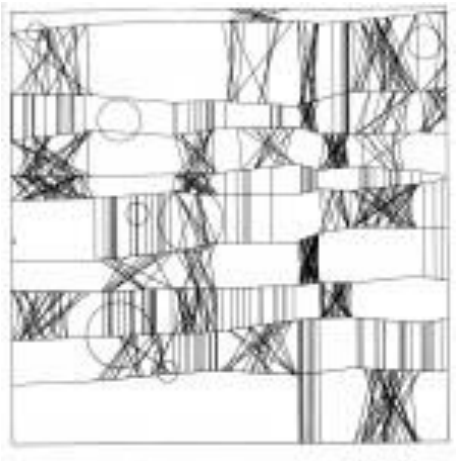
[g] Van belang in dit verband is de discussie tussen Leering en Baljeu over de door Leerling geformuleerde tegenstelling tussen twee modellen: parallelliteit en identificatie (als inzet van de kunst). 'Reactie' en 'Antwoord': MJ 16/4 (1971), blz. 209-214.

[3]

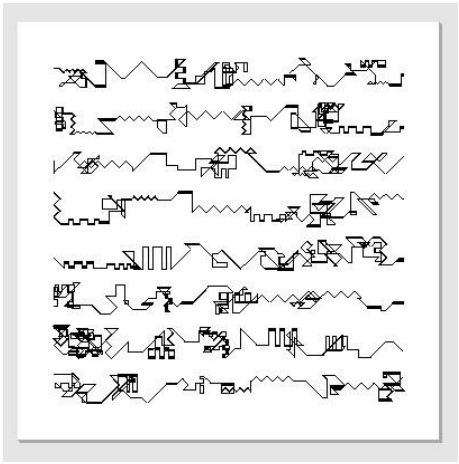
Toch betekent de digitale revolutie een uiterste beperking van de artistieke mogelijkheden op alle gebieden. De analoge verfijning ontbreekt. Bij prenten kunnen geometrisch-constructieve werken zeker een kunstzinnige impact hebben, zoals niet alleen het werk van Stuycken laat zien, maar ook dat van Frieder Nake (1965) of Manfred Mohr (1969).[a]



Peter Struycken



Frieder Nake



Manfred Mohr

Maar verder gaan de mogelijkheden niet. Producten blijven in het esthetische zweven. Je mist de aanslag van de pianist, de streek van het penseel, de licht-weemoedige blik van de actrice. De wereld van computer en robot blijft, zeker voorlopig, radicaal gescheiden van de menselijke.

[a] De resultaten van de eerste periode waren teleurstellend: je ziet eigenlijk niet meer dan uitgebreide versies en vernieuwde inkledingen van de aloude videoclip zonder enige kritische doordenking van materiaal en medium. Zo bv het werk van Pinar en Viola (internet). Een groot aantal voorbeelden van digitale kunst vind je op www.digitalekunstendesign.nl/. Vergelijk nog: Thomas 1972, blz. 231- 234 (Gerry Schum).

[4]

Dit betekent niet dat er geen artistieke mogelijkheden meer zijn, maar ze zijn beperkt. Belangwekkend is het in dit verband bv dat er direct aan het begin van de digitale omwenteling al meta-onderzoek wordt gedaan naar de werking en toepassing van het digitale materiaal waaruit het (kunstzinnige) medium bestaat.[a] Zo bestudeert Rosa Menkman de verstoringen in het digitale medium aan de hand van het begrip *glitch*:

> *Technisch gezien is een glitch het beste te omschrijven als een onbedoelde en onverklaarbare consequentie van een verstoring binnen één of meer digitale informatiestromen. Een glitch is dus de verstoring van een verwachte ontwikkeling binnen een digitale technologie. Als glitch-kunstenaar neem je dit technisch falen op de koop toe, het brengt je naar een meer conceptueel, sociaal inzicht. Je speelt als het ware met het verwachtingspatroon van de kijker. Je kan mensen bewust maken van hoe zij verwachten dat een technologie zich moet gedragen en ze leren om op een andere manier naar media te kijken.*[b]

Het verstoringselement is voor een kunstenaar van groot belang, omdat hij altijd op zoek is naar (kleine) afwijkingen in materiaal en medium. Volgens Menkman geeft dit soort onderzoek kunstenaars meer macht over hun werk. In dit opzicht heeft de nieuwe stroming veel geleerd van het modernisme.[c] Maar of een inzet als deze de digitale kunst kan redden is zeer de vraag.

[5]

Al met al een somber beeld: wat blijft zijn een museale en een conventionele kunstvormen. Wat komt is onzeker, maar stemt niet hoopvol.

---

[a] *Shining on my throat*, internet. Verder*: Xilitla.beyondresolution.info*, internet en *Rafaël Roozandaal websites*, *Vernucular of file Formats* (Internet).

[b] 'Opgesloten in een vierkant.' Interview door Roos van der Lint met Rosa Menkman. Bijlage GA. *Moti. Born Digital*, 05-12-2014, blz.11. Verder van groot belang: Rosa Menkmans 'Glitch' (Internet).

[c] Het modernisme legt alle nadruk op het *poète pour le poète.* Ook het werk van Menkman is in de eerste plaats bestemd voor deskundigen. Zie verder Pieron, Een glimlach lang, 2014, blz. 360 ('Literaire stijl').

TERUG NAAR HET BEGIN
een bondige analyse tot slot

Inleiding

De oorsprong van de verzameling *Ooteboe* ligt in het plezier dat je van huis uit meekreeg om musea te bezoeken en er met aandacht rond te kijken, dat of het nu om een Vermeer, een Appel of een Lichtenstein ging. De sfeer van een museum werd je heilig. Van het kopen van een kunstwerk was aanvankelijk geen sprake, ook thuis niet. Daar waren het de tijden niet naar. Maar met *Prent 190* kwam daar verandering in, een verzameling aanleggen ligt plotseling binnen je bereik, ook financieel.
Toch begin je achteraf te twijfelen. Een aantal prenten thuis ophangen is toch genoeg. Je vraagt je, zeker als buitenstaander, af of het verzamelen van kunstwerken niet te pretentieus is, omdat je jezelf blijkbaar benoemt tot een deskundige bij uitstek. Bovendien kan het verzamelen zelf een aantal vreemde, obsessieve trekjes aan het licht brengen. Daarom deze analyse, en dan niet zozeer uit zelfrechtvaardiging als wel uit nieuwsgierigheid.

Esthetica en kunst

[1]

Mensen proberen, als ze tenminste niet door godsdienstige en (para-)spirituele wanen zijn begoocheld of door armoede, oorlog en/of ziekten worden geteisterd, hun leven zo plezierig mogelijk in te richten. Mooie, lekkere, spannende en afwisselende omstandigheden geven het alledaagse bestaan hun glans, of het nu om een maaltijd, een tv-serie, een vakantie, een wandeling, een interieur of een tuinfeest gaat. Het leven heeft gelukkig zo zijn esthetische kanten.

[2]

Nu gaat iets dat je veel ziet en mooi vindt of iets dat je vaak eet en lekker vindt, op den duur vervelen. Je hebt afwisseling nodig. Dat betekent dat je creatief moet zijn, maar vooral ook dat je ervaring en kennis van zaken hebt.
Zo komen er, breder gezien, in een groep of samenleving deskundigen naar voren die met kennis van zaken en op ambachtelijke wijze het leven voor velen gevarieerder en daarmee aangenamer maken.

[3]

Maar dat is niet alles. Ambachtelijkheid of niet, de een zal lekkerder koken, spannender verhalen vertellen of mooiere sieraden maken. Er ontstaat, zeker in breder opgebouwde samenlevingen, een onderscheid tussen de meester en de overige vaklieden. De meester is een kunstenaar, hij streeft het ambacht voorbij.
Een meester krijgt in de loop van de tijd leerlingen en zo ontstaat er langzamerhand een school/een kaste/een gilde van creatieve specialisten (‘kunstenaars’) die de kijk op een specifiek, esthetisch gebied binnen een samenleving bepaalt. Er komt een code tot stand waarin kunstzinnige veronderstellingen en inzichten zijn verwerkt. Zo’n code werkt, zoals in het oude Egypte, vaak voor lange tijd door. Kunst is dan grotendeels sterk conventioneel van aard.

[4]

Binnen en buiten het kunstzinnige circuit om wordt er op zijn beurt onderzoek gedaan naar de plaats die kunst binnen een samenleving inneemt en naar de uiteindelijke grondslagen waarop kunst berust. Fundamenteel zijn de uiteenzettingen in India over de wiskundige vooronderstellingen die de kunst sturen. In het Westen hebben vooral Plato en Aristoteles specifieke, wijsgerige vragen aan de orde gesteld rond het wezen van de kunst. Kunst wordt een gebied waarover wordt nagedacht en getheoretiseerd.

[5]

In het Westen volgt er op dit punt een eeuwenlange discussie die via ME, Renaissance en Romantiek leidt naar de modernistische periode, een periode waarin de plaats van de kunst tot in zijn fundamenten wordt ontleed. En dat met Kant als de bepalende factor. In diens esthetica wordt de kunst gereduceerd tot zijn vorm en wordt het individu als redelijk wezen uiteindelijk degene die in zijn oordeel de kunst vastlegt.

[6]

Dit alles betekent dat je kunst binnen een cultuur een specifieke status kunt toekennen, waarover je een zelfstandig oordeel kunt vellen. Dit op grond van je kennis van de codes, de analyses hiervan, en dat gekoppeld aan een veelheid aan ervaringen.

De plaats van kunst

[1]

Een kunstenaar werkt in de eerste plaats om in leven te blijven. Hij verschilt daarin niet van de ambachtsman die die in de decoratieve sfeer werkt of voor ontspanning zorgt. Ook zijn werk speelt binnen een groep of samenleving in de eerste plaats een esthetische rol. Je verfraait paleizen, tempels, kerken en vult ze met muziek. Pas in de moderne tijd wordt -en dit onder invloed van de Romantiek- erkend dat een kunstwerk een aparte plaats inneemt met een geheel eigen impact en allure.

[2]

Maar juist deze kijk wordt door het eigentijdse postmodernisme ondermijnd: kunst is louter decoratief en esthetisch van aard, zij is niet een autonoom, vergeestelijkt gebied, zoals een kapitalistisch-burgerlijke elite het zich het graag denkt (Concertgebouw, Rijks, Stedelijk, maar niet de kunsthal).
Deze kritiek moge vanuit filosofisch en maatschappelijk oogpunt niet geheel benevens de waarheid liggen, het gaat te ver en het is historisch bovendien niet waar te maken dat kunst zou opgaan in het loutere plezier van alledag.

Verzamelen



[0]

Het postmodernistische standpunt houdt indirect ook in dat het opbouwen van een collectie moderne grafiek niet uitkomt boven het aanleggen van een collectie pop-LP's (of postzegels).

[1]

Het is mogelijk om roze biggetjes te verzamelen door ze willekeurig bijeen te brengen zonder dat het je in feite veel uitmaakt uit welk materiaal ze bestaan en zonder dat je het van belang acht waar en wanneer ze zijn gemaakt. In dat opzicht is er een cruciaal verschil met het verzamelen van pop-LP's. Dit eist kennis van zaken, een doelgericht plan (je moet keuzes maken) en een redelijk budget. Het laatste is nodig wil je tenminste een enigszins samenhangend en onderbouwd geheel kunnen opzetten. En dat betekent dat je ook op zeldzame en dus prijzige exemplaren kunt stuiten.

[2]

Het is in dit verband opmerkelijk dat je de LP's niet nodig hebt om de muziek te beluisteren, dat kan ook via cd's. En de oude (ruis-) opnamen zijn vaak op Youtube te horen. Je verzamelt dus blijkbaar om het verzamelen zelf. Je hebt er plezier in om de muziek nog eens op oude wijze te horen, om de hoezen te zien, ze te ordenen en de LP's aan te vullen. Je bent blij met (en trots op) je bezit en laat het graag aan anderen, die ook geïnteresseerd zijn, zien (en horen).
Dit alles geldt ook voor het verzamelen van prenten en tekeningen, maar dan wel met één essentieel onderscheid: je kunt niet buiten het origineel. Ieder schilderij en iedere prent heeft kwaliteiten die niet kunnen worden gereproduceerd, zoals je in alle duidelijkheid zult ontdekken bij de getoonde werken van een Ecchevarra, Wesselman en Cassée.
[Aan de andere kant is het de vraag of het verschil met opgenomen muziek echt zo wezenlijk is: bij muziek geldt immers dat alleen het persoonlijke optreden van artiest of groep authentiek is, iedere opname doet daar veel aan af.]

[3]

Je kunt een aantal kunstwerken kopen buiten wat er al thuis of op de zaak aan de muur hangt omdat je wel eens wilt wisselen. Een gezond standpunt. Anders wordt het al als je probeert al de gekochte werken ook in je huis een plaatsje te geven of ze -uit het gezicht- in kasten opbergt. Je slaat dan blijkbaar aan het verzamelen. Gezond? Dat hangt er vanaf. Vooral omdat de gedachte aan bezit en investering een rol (kunnen gaan) spelen. Kunst biedt in dat opzicht status. Snobisme dreigt, vooral omdat de bezitter dan vaak pretenties blijkt te hebben die alleen in kwantiteiten (van aantal en geld) zijn uit te drukken.
Maar toch, de meeste verzamelaars zijn met inzet gericht op het object van hun collectie en zullen deze een gezicht willen geven. Dit niet zonder dat ook bij hen nogal eens een aantal specifieke, een tikje meewarige trekjes boven komt.

LIJST VAN KUNSTENAARS

Abram, Ronald
Abramovic, Marina
Abramovic, Marina & Ulay
Adami, Valerio
Albacete, Alfonso
Albers, Josef
Albrecht, Joachim
Alechinsky, Pierre
Alkema, Wobbe
Alma, Peter
Allen, Richard
Allsop, Douglas
Alviani, Getulia
Amen, Woody van
Amstel, Gretha Leijden van
Andrea, Pat
Andriessen, Cees
Antes, Horst
Anuszkiewicz, Richard
Appel, Karel
Arakawa, Shusaku
Arcangelo, Allan d'
Arman
Armando
Arp, Hans
Artschwager, Richard Ernst
Attardi, Ugo
Aubertin, Bernard

Baj, Enrico
Balart, Waldo
Baljeu, Joost
Balka, Miroslaw
Ballagh, Robert
Balle, Mogens
Bartels, Hermann
Bastiaans, Christian
Bazaine, François
Beaudin, André
Bechtold, Erwin
Bellmer, Hans
Benjamin, Anthony
Berg, Siep van den
Berlingeri, Cesare
Berner, Bernd
Berrocal, Miguel
Berserik, Herman
Bertrand, Gaston
Beuys, Joseph
Bezemer, Jan
Bierenbroodspot, Gerti
Bijl, Guillaume
Bill, Max
Billgren, Ola
Birza, Rob
Bissière, Roger

Bitran, Albert
Bitzan, Ion
Bleeker, Sies
Boezem, Mannus
Boer, Loe de
Bogart, Bram
Bohemen, Kees van
Bonheur, Anna
Bonies, Bob
Boursat, Sophie
Brands, Eugène
Bregman, Boele
Broers, Edmee
Brood, Herman
Brown, James
Brug, Jan ten
Bruna, Dick
Brusca, Jack
Brusse, Mark
Buchholz, Wolff
Bushnell, Kenneth
Buisman, Sjoerd
Buren, Daniel
Buurman, Kees
Buytendijk, Anton
Byars, James Lee

Calderara, Antonio
Cals, Joseph
Calzolari, Pier Paoli
Capogrossi, Guiseppe
Cardena, Michel
Carmassi, Arturo
Carmi, Eugenio
Cassée, Dick
Castro, Lourdes
Caulfield, Patrick
César
Chadwick, Lynn Russell
Chailloux, Roger
Chillida, Eduardo
Christo
Citroen, Paul
Claisse, Geneviève
Claus, Hugo
Claus, Luc
Clavé, Antoni
Coignard, James
Constant
Cormenzana, Enric
Corneille
Coumans, Hans
Cremer, Jan

Daamen, Theo
Daan, Karin
Dahmen, Karl Fred
Daniëls, René
Darboven, Hanne

Defesche, Pieter
Dekkers, Ad
Delahaut, Jo
Del Pezzo, Lucio
Den Ouden, Willem
De Poli, Fabio
Derain, Andre
Diamond, Jessica
Dibbets, Jan
Dick, Axel
Diederen, Jef
Dieteren, André
Dine, Jim
Dobkowski, Jan
Domela Nieuwenhuis, Cesar
Dorazio, Piero
Doucet, Jacques
Droungas, Achille
Dubbick, Franz
Dubuffet, Jean
Duchateau, Hugo
Dülmen, Gerd van
Dumas, Marlene
Durham, Jimmie

Echevarria, Gloria
Edwards, Jeffery
Eerenbeemt, Leonard van den
Elias, Etienne
Eyk, van Ria
Elk, Ger van
Elk, Maria van
Engelman, Martin
Engels, Pieter
Ernst, Max
Estève, Maurice
Fagardo, Pep

Fahlström, Oyvind
Farlan
Feddema, Anne
Fetting, Rainer
Flavin, Dan
Flor, Eduard
Fontana, Lucio
Franse, Kees
Johnny Friedlaender
Friedman, Ken
Freijmuth, Alphons
Freiles, Antonio
Fruhtrunk, Günther
Fun, Hon Chi Fu

Gaag, Lotti van der
Gardy-Artigas, Juan
Gaul, Winfried
Geest, van Arie
Geiger, Rupprecht
General Idea

Gerrits, Ger
Gilbert, Helen
Gögös, Ferenc
Goetz, Henri Bernard
Gonschior, Kuno
Graevenitz, Gerhardt von
Grasel, Friedrich
Groot, de, Els
Gubbels, Klaas
Gudmundsson, Sigurdur
Guinovart, Josep

Hakse, Jerre
Hamilton, Richard
Haring, Keith
Hartman, Suzan
Hartung, Hans
Hasegawa, Soichi
Hayter, Stanley William
Heel, Jan van
Helman, Robert
Hendrix, Jan
Hendrikse, jan
Henneman, Jeroen
Hepworth, Barbara
Hermandez, Mariano
Heusden, Wout van
Heyboer, Anton
Heyden, J.C.J. van der
Heyrman, Hugo
Hilaire, Camille
Hilgemann, Edwerdt
Hillenius, Jaap
Hoeydonck, Paul van
Hofman, Jan
Holstein, Pieter
Holt, Friso ten
Holtzer, Jenny
Holweck, Oskar
Honneger, Gottfried
Hoogstad, Jan
Horvath, Pal
House, Gordon
Hughes, Patrick
Huismans, Sipke
Huitema, Anne
Humair, Daniel
Hussem, Willem

Imi Knoebel
Indiana, Robert
Ipoustéguy, Jean
Iwami, Reika

Jacobson, Egill
Janssen, Edwin
Johns, Jasper
Jones, Allen
Jong, Jacqueline de

Jorn, Asger
Judd, Donald

Kaap, Gerard van der
Kalinowsky, Horst Egon
Karanovic, Bosko
Kelder, Toon
Kelly, Ellsworth
Ket, Dick
Kitaj, Ronald B.
Klashorst, Peter
Knowles, Christopher
Koetsier, Hans
Koningsbruggen, Rob van
Kop, David van de
Kortekaas
Korteweg, Neeltje
Kounellis, Jannis
Kracht, Yvonne
Kramer, Paul
Kruiningen, Harry van
Kuik, Dirkje
Kuipers, Abe
Kuyk, Harry van

Laing, Gerald
Lam, Wilfred
Lapicque, Charles
Lataster, Ger
Leer, André van
Leinardi, Ermanne
Le Moal, Jean
Le Roy, Guillaume
Lenk, Thomas
Leviant, Isia
Le Parc, Julio
LeWitt, Sol
Lianben, Lao (Tan)
Liberman, Alexander
Lichtenstein, Roy
Liena, Antoni
Lindler, Richard
Lismonde, Jules
Lixenberg, Cyril
Lodeizen, Frank
Lohse, Richard
Loker, John
Longo, Robert
Lucassen, Reinier
Lucebert
Lüpertz, Marcus
Luz, Arturo Rogerio

Maarseveen, van Henc
Mack, Heinz
Maet, Marc
Maglione, Milvia
Malsen, Willem van
Manessier, Alfred

Mensinga, Jan
Mangold, Robert
Mara, Pol
Marten, Jon
Martin, Kenneth
Masereel, Frans
Masson, André
Masurovsky, Gregory
Matta, Roberto
Mavignier, Almir
Maxera, Oscar
Meckseper, Friedrich
Mediai, Mario
Megert, Christian
Meirowski, Katja
Melle
Merz, Albert
Merz, Mario
Messagier, Jean
Mesterou, Maria
Meurice, Jean-Michel
Michaux, Henri
Middleton, Sam
Minaux, André
Miodrag Dordevic
Miotte, Jean
Miró, Joan
Moesman, Joop
Möhring, Hilde
Monory, Jacques
Montyn, Jan
Morellet, François
Morgan, Cole
Morisson, Philipe
Moretti Raymond
Morris, Robert
Mortensen, Richard
Mosley. Tom
Motz, Wim
Munster, Jan van
Music, Zoran

Nanninga, Jan
Naumann, Bruce
Neumann, Juul
Neuy, Heinrich
Nevelson, Louise
Niemeyer, Jo
Niermeijer, Theo
Noland Kenneth
Nolte ,Titus
Noordhoek, Wim
Novosad, Karel
Nusberg, Lev

Oepts, Wim
Oey, Tjeng Sit
Oldenburg, Claes Thure
Olitski, Jules

Oosterkerk, Ko
Opatowski, Michel
Oppenheim, Dennis
Ouborg, Piet

Panamarenko
Patella, Luca Maria
Paolini, Giulio
Paolozzi, Eduardo
Pedersen, Carl-Henning
Peeter. Zoltin
Peeters, Ruudt
Peters, Henk
Pemmelaar, Lode
Penck, A.R.
Peruzzo, Osvaldo
Pfahler, Georg Karl
Phillips, Peter
Phillips, Tom
Piene, Otto
Pignon, Edouard
Pistoletto, Michelangelo
Piza, Arthur Luiz
Plaat, Henri
Ploeg, Maarten
Podulke, Michael Pohl, Uli
Pohl, Sieghard
Poliakoff, Serge
Porter, Liane
Postma, Hannes
Prangenberg, Norbert
Prantl, Karl
Pijuan, Hernandez

Quinte, Lothar

Radice, Mario
Raetz, Markus
Rafols-Casamada, Alberto
Rainer, Arnulf
Rajlich, Ferenc
Ramos, Mel
Rauschenberg, Robert
Raveel, Roger
Ray, Man
Reichert, Josua
Reinhardt, Ad
Reinhold, Nono
Reynal, Jean-Claude
Richter, Hans
Rivers, Larry
Rogge, Cornelius
Röling, Martha
Rolink, Anton
Romijn, Gust
Rooskens, Anton
Roothaan, Steef
Roovers, Piet
Rosenquist, James

Rossi, Aldo
Roth, Dieter
Ruoff, Fritz
Ruscha, Edward
Ruthenbeck, Reiner
Ryman, Robert

Sandback, Frederick Laus
Sanders, Harry A.
Sandig, Armin
Santen, van Christa
Santomaso, Guiseppe
Satoru, Sato
Sarthou, Maurice Elie
Saunier, Hector
Saura, Antonio
Schmaltz, Karl Ludwig
Scholte, Rob
Schoonhoven, Jan
Schrader, H.D.
Schumacher, Hugo
Schumacher, Wim
Schwarz, Reiner
Segovia, Andres
Segui, Antonio
Serra, Richard
Seuphor, Michel
Severen, Dan van
Shikawa, Shizukoyo
Sierhuis, Jan
Signovert, Jean
Silvain, Christian
Singier, Gustave
Skiczuk, Stanco
Slot, Johan van ‘t
Snoeck, Jan
Soulages, Pierre
Soemprunsuk, Chavalit
Soest, Pierre van
Soto, Jésus Rafael
Spalatin, Marko
Spermon, Kees
Spoerri, Daniel
Starczewski, Antoni
Stazevski, Henryk
Stella, Frank
Stockmans, Piet
Strijbosch, Wim
Struycken, Peter
Stuart, Bell Lary
Stuivenberg, Piet van
Sturtevant, Elain
Sugaï, Kumi
Sykora, Zdenek

Tabuchi, Yasse
Tajiri. Shinkichi
Takehare, Michio
Talamini, Antonia

Tal Coat, Pierre
Tapies, Antoni
Teister, Alain
Terzic, Mario
Theys, Ivan
Tilson, Joe
Tobey, Mark
Topor, Roland
Tuinen, Jan van
Turcato, Guilio
Tuttle, Richard
Tuzina, Günther
Twombly, Cy

Uecker, Günther

Vandenbranden, Guy
Vasarely, Victor
Vautier, Ben
Veen, Trudy van der
Velde, Bram van
Veldhoen, Aat
Velickovic, Vladimir
Verdijk, Gerard
Verheyen, Jef
Verhoog, Aat
Verrips, Tirza
Verstockt, Mark
Vet, Henk van der
Viera da Silva, Marie-Helena
Vijlbrief, Ernst
Vincent, Sonja
Vinkenoog, Simon
Visch, Henk
Visser, Carel
Voeten, Emile
Volten, André
Vos, Peter
Voss, Jan
Vossen, Andre van der
Vostell, Wolf
Vries, Auke de
Vries, Herman de

Waart, Guido de
Wagenaar, Jaap
Walta, Josum
Walther, Franz Erhard
Warhol, Andy
Weiner, Lawrence
Wesley, John
Wesselman, Tom
Westerik, Co
Wiegers, Jan
Wilding, Ludwig
Willink, Truus
Wiley, William T.
Winiarski, Ryszard
Winkelman, Gijs

Wint, Rudi van de
Winters, Robin
Wittevrongel, Roger
Wolvecamp, Theo
Wool, Christopher

Ybanez, Miguel
Yvaral, Jean Pierre
Yoshikawa, Shizuko

Zadkine, Ossip
Zangs, Herbert
Zee, Jan van der
Zekveld, Jacob
Zimmerman, H.H.
Zuyderland, Siet