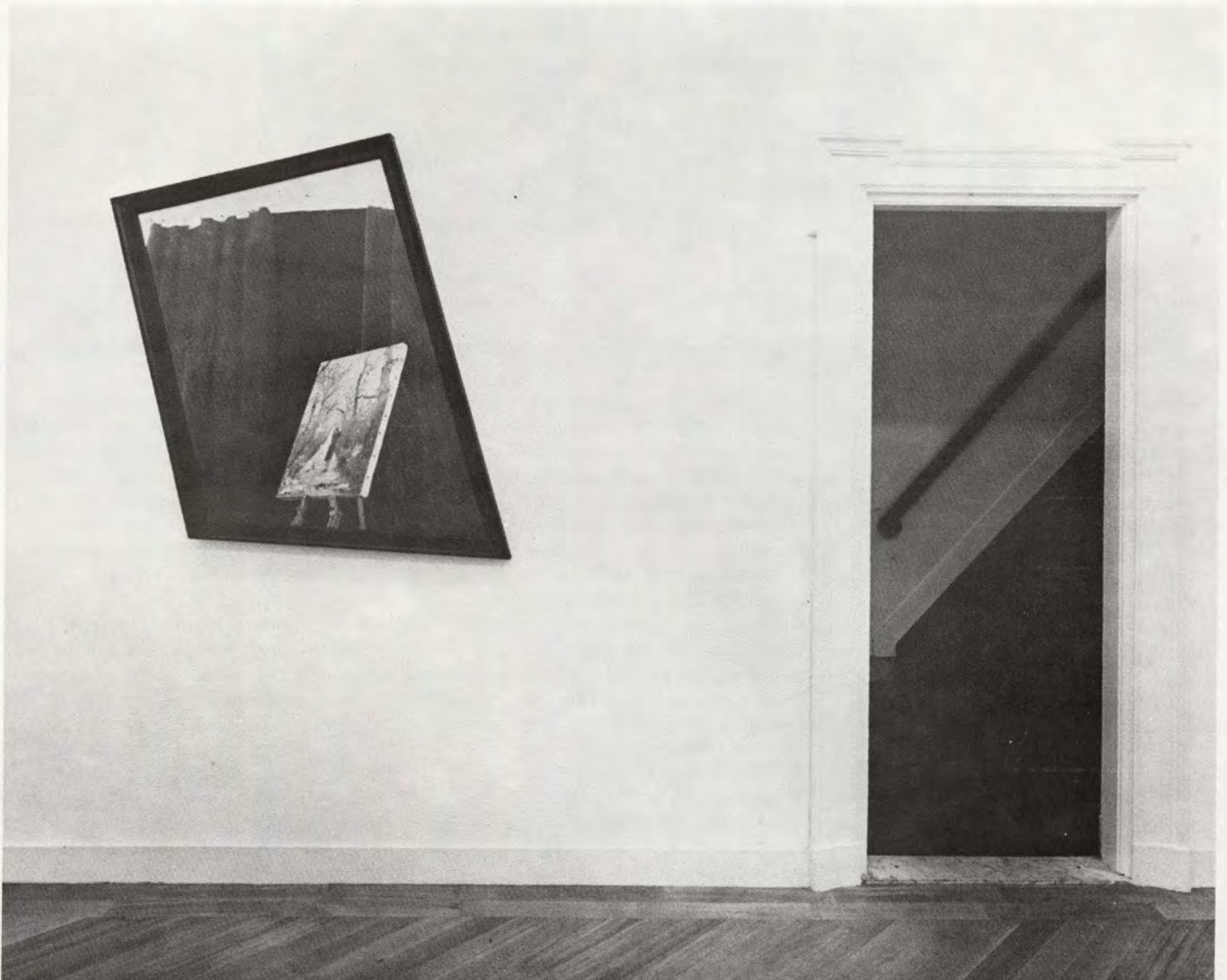


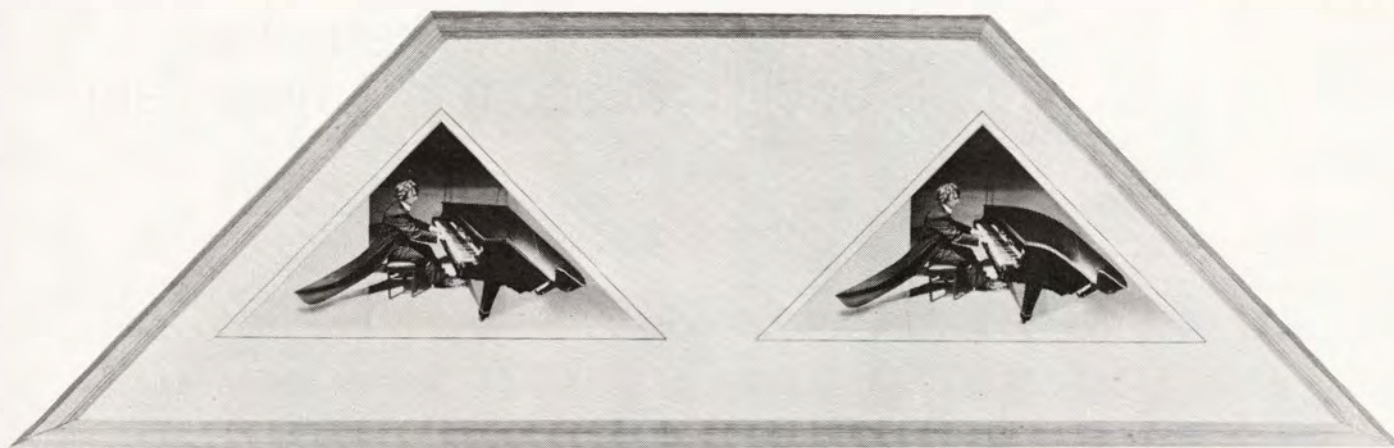
Ger van Elk en zijn keuze het Stedelijk Museum in Amsterdam

The Adieu, 1974, kleurenfoto, gouache en inkt, 132 x 84 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Een stuk parketvloer in de was gezet en glanzend opgewreven; sculpturen van gestolde klodders poly-urethaanschuim; een cactus ingezeept met *Old Spice* en geschoren; een muur aan de onderkant afgebiesd met fluweel en franje; een stilleven met vis, van Paul Klee, in het echt nagmaakt en toen opgegeten; een echt houten schuttinkje van waarachter de kunstenaar, op film, plotseling opduikt; getruceerde foto's die het deftige protocol

van de diplomatie laten zien; de verstilde esthetiek van een stilleven van Giorgio Morandi getoetst aan de werkelijkheid; de vorm van de pianist aan zijn vleugel onderworpen aan de driehoekige vorm van de afbeelding; vanuit een rubberbootje de rimpels van een meertje gladstrijken - sinds het begin van de jaren zestig heeft Ger van Elk kunstwerken gemaakt die er niet om liegen, en die steeds verschillend van karakter zijn. Is Kunst het kiezen en





C'est moi qui fait la musique, 1973, geretoucheerde kleurenfoto, 60 x 120 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

C'est moi qui fait la musique, 1973, Voorstudie, geretoucheerde zwart/wit foto's, 32 x 104 cm, Stedelijk Museum Amsterdam.

ontwikkelen van een methode van vormgeving, afgebakend door specifieke principes die de handelingen van de kunstenaar regelen, - of is Kunst per definitie ondoorgrondelijk: de zichtbare maar geheimzinnige uitkomst van een strict persoonlijke Verbeelding? Het één noch het ander, zou ik zeggen. De kunstenaar, echter, kan met zulke theoretische nuanceringen en slagen-om-de-arm niet zo veel aanvangen; hij moet toch *ergens* beginnen, en waar hij begint kan nauwelijks ter discussie staan. Als Van Elk vindt dat hij zich niet hoeft op te houden met het probleem van *vormgeving* (zoals dat sinds Cézanne of toch minstens sinds Mondrian een zelfstandig probleem in de kunst is geworden), dan is dat zijn zaak - voor ons om aan te nemen. Hij begint bij een *onderwerp*. Hij ziet, bijvoorbeeld, een stilleven van Morandi, verfijnd opgezet en in zachte pastelkleuren uitgevoerd, en stelt zich voor hoe de schilder andere voorwerpen die ook op de tafel stonden

niet 'mooi' genoeg vond, - en de 'werkelijkheid' opzij schoof om plaats te maken voor de 'kunst'. Wat hij daarbij aan vormgeving uitdenkt, is direct aan dat onderwerp gekoppeld. De vormgeving is er om helder vorm te geven aan een moment van Verbeelding, - zoals de typografie er in de eerste plaats is om het lezen van een tekst te vergemakkelijken.

Van Elk is geïnteresseerd in persoonlijke verbeelding; subtiliteiten in de vormgeving zijn slechts van belang voor zover ze de directe presentatie van de verbeelding betreffen. In zijn keuze van tien kunstwerken uit de verzameling van het Stedelijk Museum, Amsterdam, en in de manier waarop hij over die keuze praat, vinden we die interesse terug, op een discrete manier. Van Elk is een beeldend kunstenaar, maar heeft ook een sterk bewustzijn voor historische, artistieke tradities; vroeger heeft hij nog enige tijd kunstgeschiedenis gestudeerd, en ook van de orde van een wetenschappelijke aanpak

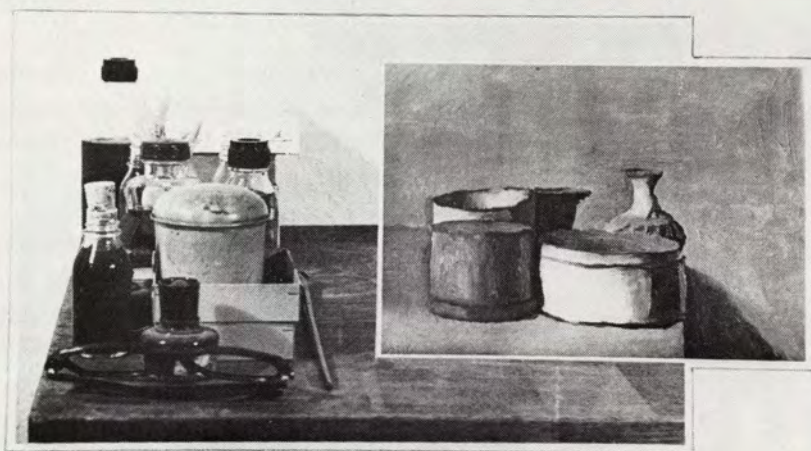
The well shaven cactus, 1969-1971, kleurenfoto's, karton, 70,5 x 60,5 cm, privé collectie

The reality of G. Morandi III, 1972, privé collectie.

The symmetry of diplomacy I, 1971, gere-toucheerde kleurenfoto's, karton, 62,5 x 62,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

vindt men iets in zijn commentaren terug. Sommige van de gekozen kunstenaars zijn goede vrienden; ook dat blijft niet verborgen in wat hij zegt. Dat maakt zijn toelichting erg levend; er is een directheid van ervaring die bij de afstandelijke kunsthistoricus dikwijls ontbreekt. Natuurlijk, als de kunsthistoricus het over kunst heeft, dan weet hij ook waarover hij spreekt. De kunstenaar weet echter *op een andere manier* van kunst. Hij staat dicht bij de producent; en hij staat ook dicht bij zichzelf. 'De kwaliteit die ik eraan wil toevoegen is de kwaliteit van de abstractie, van het volstrekt oncontroleerbare, de kwaliteit van het mystieke. Wat me uiteindelijk interesseert is dat het ding, desnoods op volstrekt romantische gronden, een prachtig ding is'. - Bij zo'n opvatting, over zijn eigen werk, staat Van Elk, ook in deze keuze, toch het dichtst.

R.H. Fuchs



Van Elk 1972 The Reality of G. Morandi III



1953-1955

olieverf op doek, 25,5 x 35,5 cm.

Giorgio Morandi, Bologna 1890-1964.

Schilderde aanvankelijk evenals de Chirico en Carrà in een stijl die 'metafysische schilderkunst' wordt genoemd, waar een sfeer van vervreemding werd opgeroepen door voorwerpen scherp omlijnd en vaak met sterke slagschaduwen weer te geven. In zijn latere stillevens schilderde Morandi steeds zachtere contouren en beperkte hij zijn kleurenschema tot steeds gedemptere bruinen en grijzen.

Literatuur

L. Vitali, *Giorgio Morandi, pittore*, Milaan, 1964. (ook Duitse tekst).

Giorgio Morandi

Stilleven

Wanneer men zich verdiept in het werk van de latere Morandi, komt men tot de conclusie dat hij zich voortdurend en streng heeft geconcentreerd op het maken van zeer bewust gearrangeerde stillevens op tafels. Steeds op een zelfde manier, zij het met wisselende glazen en potjes, en met variaties in de schaduwpartijen.

Voor mijn gevoel maakt het ook niet zo veel uit welk schilderij men uit die latere periode voor zich ziet. De gevoelsexpressie is steeds synoniem.

Ik vind het heel mooi als iemand zich zo wil vervolmaken in gevoelsuitdrukking, op een thema dat hij zich door ervaring steeds meer schijnt toe te eigenen. Dit zijn geen stillevens meer, maar nog duidelijker 'portretten' van een sfeer.

Ik vraag mij steeds af... probeert hij te onderzoeken hoever hij hierin kan gaan? Hij lijkt mij niet een absolute vorm of schoonheid te zoeken. Het onbereikbare daarvan is denk ik het echte onderwerp.

Zelf heb ik een werk gemaakt over de mentaliteit van de schilder Morandi, het 'abstracte' element van zijn kunst, door een portret van Morandi's realiteit te maken.

Toen ik steeds weer die uitsnede uit zijn atelier-situatie zag, die tafelrand met potjes enz., ben ik verder gaan fantaseren, heb de tafel afgebouwd, en op die manier verder gekeken over de rand van zijn stillevens in zijn atelier.

Zo ontstond mijn *Realiteit van G. Morandi*.¹

1. Ger van Elk *About the reality of Giorgio Morandi*: zie afbeelding bij de inleiding.





1963

olieverf op doek, 203,5 x 178,5 cm.

Willem de Kooning, Rotterdam, 1904. Bezocht kunstacademies in Brussel, Antwerpen en Rotterdam, vertrok in 1926 naar de Verenigde Staten, waar hij bevriend raakte met A. Gorky. Maakte in de dertiger jaren zowel figuratief als abstract werk. Werd na de tweede wereldoorlog de vernieuwer van de Amerikaanse schilderkunst (abstract expressionisme). Werkte in de vijftiger jaren aan series groteske vrouwenfiguren, met woeste lijnen en borstelstreken. Keert na een abstracte periode in de jaren zestig weer tot het vrouwen thema terug. (Het hiernaast afgebeelde schilderij is al eerder besproken in Openbaar kunstbezit Nederland 1968 (12e jaargang) p. 23 door Mr. E. de Wilde).

1. *Abstract expressionisme*. Verzamelnaam voor het werk van Amerikaanse schilders als Gorky, De Kooning en Pollock, die sinds de veertiger jaren emotioneel geladen abstract werk maakten. Karakteristiek: grote schaal, meest abstract, losse schilderachtige borstelstreken en sterke kleurcontrasten.

2. *Pollock*, Wyoming, USA, 1912-1956. Vooral bekend om zijn 'drip-paintings' waarbij hij schijnbaar toevallige patronen liet ontstaan door sterk verdunde verf over plat op de grond gelegde doeken te laten druipen.

Willem de Kooning

Rosy-fingered dawn at Louse Point

Ik vind dit werk in de eerste plaats mooi, omdat het verrukkelijk is om naar te kijken en ten tweede omdat ik het gevoel heb dat het zeer goed gelukt is. Lang niet alle schilderijen van De Kooning kunnen zo lyrisch geïnterpreteerd worden, bieden de mogelijkheid voor eigen projecties. Het is jammer als hij gaat neigen naar figuratie en er delen in een schilderij zijn, die zo dwingend aan andere dingen doen denken.

Het is heel intensief geschilderd, de verfbehandeling is zeer beheerst. Het lijkt alsof De Kooning die intensiteit in andere werken via een directe expressie trachtte te bereiken. Maar dat is een heel ander verhaal: in een echt abstract-expressionistisch¹ schilderij gaat het ook voor een deel om de handeling, die 'verfknoeiërij' wordt er met opzet als een formeel element ingebracht, om de geestelijke intensiteit die erachter zit te laten zien. Maar er is dan niet altijd sprake van een wonderschoon werk in traditionele zin. Dat vind ik van dit schilderij wèl, het is klassiek. Als ik naar de compositie kijk, heeft het iets heel landschappelijks: ik kan er diagonalen en horizonten in denken, het heeft voor mij bijna de rust van een Van Goyen-landschap.

Het lijkt mij dat hij met vijf borstels, die in vijf verschillende potten verf gedoopt zijn, op een heel kalme manier over het doek geverfd heeft. Maar met dat verklaren van verfbehandeling is het oppassen. Ik kan wel zeggen: 'hoe meer kwaststreken, en hoe meer verfspetten, des te woester is het schilderij', maar dat hoeft natuurlijk helemaal niet zo te zijn. Ik kan mij voorstellen, dat je een uiterst saai en rustig schilderij maakt, dat uit duizenden verfspatten en lijntjes bestaat, zoals bijvoorbeeld bij Pollock²: dat zijn bepaald geen woeste schilderijen, daar ontstaat een patroon.

De kleur in dit schilderij is opvallend essentieel. Bij de eerste aanschouwing, jaren geleden, gaf ik het schilderij nog een extra kwaliteit: de voor die tijd opzienbarende 'verboden' kleurstelling. Die was brutaal, en verbonden met een andere kracht in de kunst: 'het ontraditionele', manifest in de combinatie van dat rose met dat geel en dat groen. Ik vond die durf prachtig.

Witte driehoek met zwarte kromme

1972

olieverf op doek, 254 x 254 cm.

Ellsworth Kelly, Newsburgh, N.Y. 1923.
Belangrijkste vertegenwoordiger van de 'hard edge', stroming in de abstracte schilderkunst van na de tweede wereldoorlog, waar de vorm, en dus de 'edge' (rand) ontstaat door kleuren met dezelfde toonwaarde scherp tegen elkaar te plaatsen. Kelly werkte voornamelijk met felle kleuren, maar ook in zwart-wit. Gebruikte ook 'shaped canvas' (in geometrische vormen gesneden doeken) waardoor illusionistische effecten kunnen ontstaan.

Literatuur

E. C. Goossen, *Ellsworth Kelly*, Museum of Modern Art, New York, 1973;

J. Coplans, *Ellsworth Kelly*, New York, 1972.

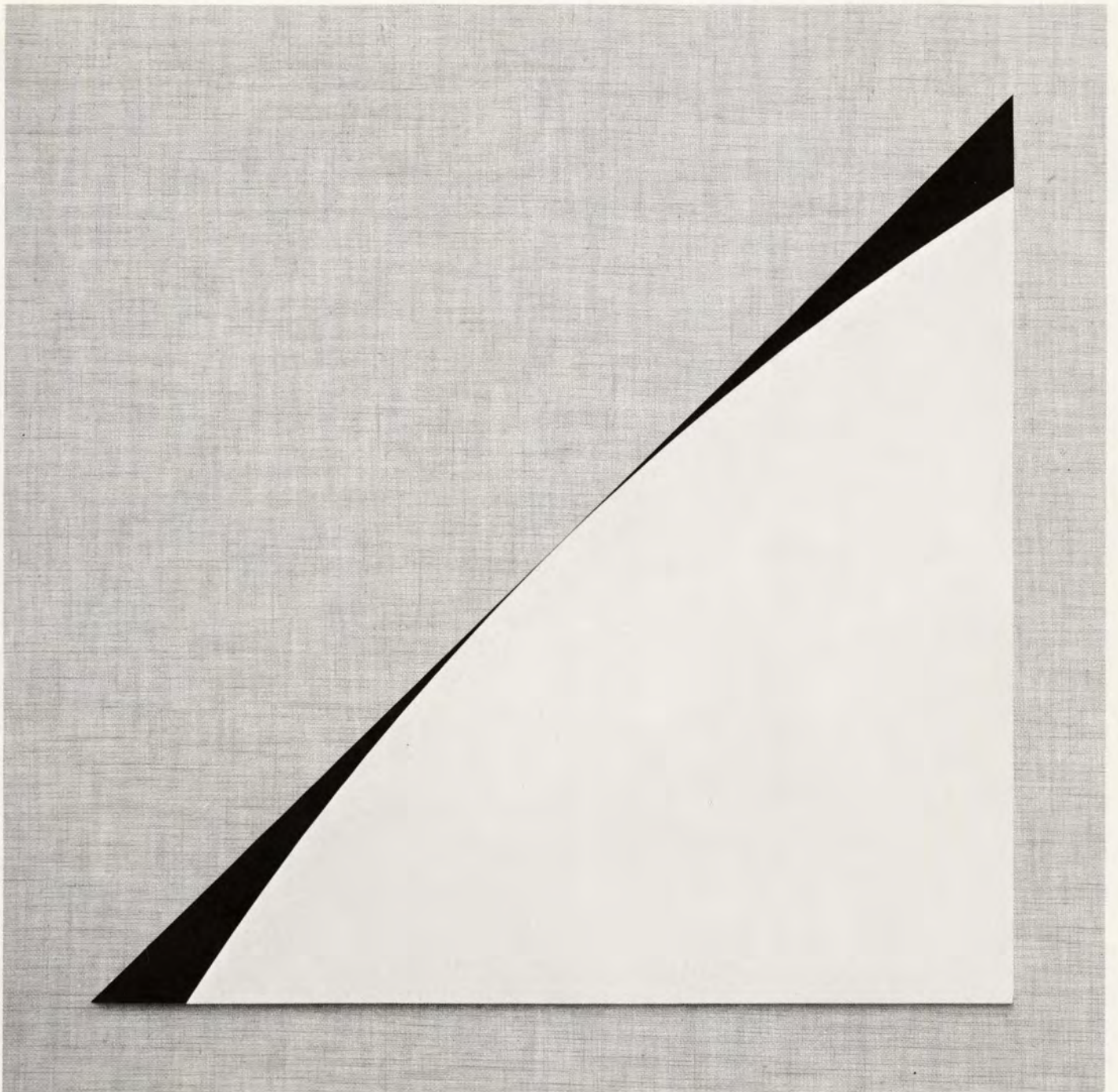
Ellsworth Kelly

White triangle with black curve

Dit schilderij is op het eerste gezicht totaal het tegenovergestelde van dat van Willem de Kooning, maar ze hebben toch met elkaar te maken. Het gaat ook hier weer over verhoudingen. Weliswaar is er hier geen sprake van kleur, en is het vlak, zonder enige emotionele penseelstreek geschilderd, maar de gebeurtenis in beide schilderijen komt wel degelijk overeen: het is een op dezelfde wijze, zij het met een andere techniek, oproepen van spanningen en emoties door abstracte informatie. We zien hier een witte driehoek met een zwarte curve erin. Eigenlijk moet men zeggen: een witte curve, want de curve wordt gemaakt door het wit op het zwart. Dat wit is een deel van een grote cirkel, die zich in een zwart vierkant bevindt. Het is als het ware een hapje uit een cirkel dat desondanks een heleboel informatie over de totale grootte van die cirkel geeft. Dat is ook het onderwerp: het is niet anders dan als een abstract schilderij te interpreteren.

De kwaliteit van het schilderij bestaat uit het idee. En het aardige van dat idee is, dat hier met heel weinig middelen heel veel wordt verteld over dat wat niet zichtbaar is. Een schilderij van een witte cirkel op een zwart vierkant, zou visueel een geweldig saai resultaat opleveren, omdat dat een informatie is, die iedereen wel honderdduizend keer gezien heeft. De kracht van dit schilderij zit juist in het feit dat delen worden uitgesloten; het totaal wordt slechts gesuggereerd. Daardoor krijgt het spanning en is het ook een fantasierijk schilderij.

Ik vind eigenlijk al die nieuwere Kelly's zo mooi, omdat ze zo simpel zijn en tegelijkertijd een grote mogelijkheid tot verbeelding geven. Voor mij intensificeert het de abstracte vormbeleving.





Suikerglazuur

1964

olieverf op doek, 168 x 168 cm.

James Rosenquist, Grand Forks, USA
1933.

Schilderde aanvankelijk reclameborden. Deze reclamebeelden gebruikt hij sinds omstreeks 1960 ook in zijn schilderijen. Dit zijn meest 'geschilderde collages' van sterk vergrote delen. Thema's zijn vaak de produkten van onze industriële samenleving, als autocarrosserieën, vliegtuigen. Maakte ook assemblages en sculpturen met neon en plastic.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *James Rosenquist*, Whitney Museum of Art, New-York, 1972.

1. *Hyperrealisme*. Hoofdzakelijk Europese stroming, waarbij vaak op ware grootte objecten of personen (of uitsneden daarvan) zeer exact worden weergegeven. Er wordt ook veel naar foto's en dia's gewerkt, zoals bij het *fotografisch realisme*, een zeer verwante stroming in de Verenigde Staten. Bij beide staat de 'waarheid' van de visueel waarneembare werkelijkheid centraal.

James Rosenquist

Frosting

Er zijn mensen, die dit schilderij duidelijk 'dualistisch' vinden, door zijn sterke vergroting van een realistisch detail, de pot met geklopte room. Natuurlijk, hoe sterker men iets uitvergroot, hoe abstracter of onherkenbaarder wordt de vorm. Maar ik geloof er niets van, dat dat Rosenquists bedoeling zou zijn geweest. Integendeel. De spatel speelt een heel duidelijke rol in het schilderij, het suggereert de beweging van kloppen, van schoonkrabben, en is ook heel duidelijk als zodanig herkenbaar. Het benadrukt ook de volheid en dimensie van de room.

Het onderwerp is heel duidelijk 'Pop' - erg ordinaar, alledaags en zijn rijkheid overluid propagerend. Het heldere blauw adverteert het schilderij voor een kunstbeschouwer per fiets.

Het schilderij is niet erg fraai geschilderd, het heeft geen 'mooie huid'. De techniek van schilderen is wel helemaal gelijk aan het onderwerp. Snel en handig en traditioneel oppervlakkig. De benadering van een reclame-illustrator. De enige wijze voor het onderwerp, vind ik. Voor mijn gevoel is hij ook duidelijk een voorloper van het hyperrealisme¹ van bijvoorbeeld Richard Estes: plastisch en illustratief, zonder persoonlijke stellingname (voor zover dat eigenlijk mogelijk is).

1964

assemblage: olieverf, plastic, neon/doek,
130 x 95,5 cm.

Martial Raysse, Golfe Juan, Frankrijk,
1936. Mede-oprichter van de 'Nouveau
Réalisme'-groep, stroming verwant aan
de Pop art, waar op onpersoonlijke wijze
bestaande beelden uit de consumptie-
maatschappij verwerkt worden. Bij Raysse
zijn dit vaak afbeeldingen van fotomo-
dellen, die hij door gebruik van fluores-
cerende verf en neon een nog kunstma-
tiger aanblik geeft. Werkt veel met foto's,
plastic en verfspuit.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *Martial Raysse*,
Amsterdam, Stedelijk Museum, 1965;
catalogus tentoonstelling *Martial Raysse*,
Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 1967.

Martial Raysse

Spring morning

Ik kan me voorstellen dat het grote groene oppervlak moet verwijzen naar een gazon en dat die plastic rand met blaadjes een 'border', een symbolische afgrenzing van een grasveld moet verbeelden. Die neonbuis fungeert als een ridiculiserend element in het geheel, onderstreept het kunstmatige karakter. Het is ook een satire (Raysse is een Franse Pop-kunstenaar), een satire op de 'moderne, heldere en frisse kijk op het leven' van de zestiger jaren.

Ik heb ook eens iets dergelijks gemaakt: *A well polished floor-sculpture* (een goed geboende vloer-sculptuur). Dat was een in het extreme doortrekken van die schoonheidsmaniakkenmaatschappij. In Nederland bestaan toch ook dames die ochtenden en ochtenden lang op een stukje glas staan te boenen zodat het helderder dan helder wordt ?

Ik geloof dat dit een heel realistisch schilderij is. In Los Angeles, in Californië, heb ik dergelijke tuinen gezien, die een perfect gemaaid graslandje hebben, waar werkelijk plastic planten in de tuin staan en het dak bovendien met een randje neon wordt verlicht of de muren met rose lampjes worden beschenen. Raysse is een tijd in Amerika geweest, maar in Nice, waar hij woont, komt deze opvatting van de natuur ook voor.

Afgezien van het onderwerp, vind ik het ook heel mooi door de eenvoud van compositie: ik heb van elk onderdeel het gevoel dat het volstrekt doeltreffend is, er is niets teveel en niets te weinig. Dat neonbuisje onderstreept het kunstmatige karakter van het geheel, maar bij een zuiver formele analyse van het schilderij blijkt dat felle groene lijntje perfect die missende driehoek te compenseren en het schilderij weer in evenwicht te brengen.

Ik vind dat een werk zo simpel als dit een grote ruimte tot interpretatie laat. Als iemand in een kunstwerk teveel gaat schoolmeesteren, mij precies vertelt hoe dat kunstwerk in elkaar zit, houdt het voor mij op een kunstwerk te zijn. Dan is het een bericht in codes.





1970

zwart-wit foto, potlood, papier, 58 x 39 cm.

Richard Long, Bristol 1945.

Studeerde beeldhouwkunst aan St.-Martin's School of Art, Londen. Richtte zich al gauw op de natuur en gebruikte voor zijn sculpturen gras, dat hij in geometrische patronen sneed. 'Markeert' de natuur door tekens te plaatsen op zijn lange wandeltochten. Series foto's leggen getuigenis af van een pure en stille landschapsbeleving.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *Richard Long*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1974 (zonder tekst);

R.H. Fuchs, *Memories of Passing, a note on Richard Long*, Studio nr 187, p. 172 april 1974.

Richard Long

Zigzag/Städtisches museum München-Gladbach

Dit is een kunstwerk van Richard Long. Long is een Engelse 'land-art'-kunstenaar, dat wil zeggen dat hij werken maakt met substanties van aarde, variërend van groeisel als gras (waar hij vroeger sculpturen mee maakte) tot het met leem over een stuk vloer lopen. Het lopen op zichzelf, als fenomeen, evenzeer als het fietsen en het buitenleven, zijn elementen die in de kunst van Richard Long voorkomen. Zo heeft hij een aantal kunstwerken gemaakt die gingen over fietstochten, waarbij de gefietste tracé's op de kaart werden aangegeven en een grote imaginair sculptuur zichtbaar maakten.

In dit werk wordt een figuur gelopen over de langwerpige vloer van een zaal in het museum van München-Gladbach. Om het zichtbaar te maken heeft hij gebruik gemaakt van leem, dat zo'n beetje vochtig onder je voeten blijft zitten. Ik begrijp niet direct waarom hij een zigzag gekozen heeft, maar ik kan mij voorstellen dat ik dat zelf ook gedaan zou hebben: zo'n langwerpige zaal geeft eerder aanleiding tot een zigzag dan tot een cirkel. Het werkt heel sterk perspectivisch op de foto: je ziet dat er een pad op je af komt en een van je weggaat.

Ik vind dit werk in de eerste plaats zeer poëtisch en heel veel aanleiding geven tot bezinning op de vorm en op de omgeving waar men zich in bevindt. Het is duidelijk een sculptuur: het heeft een drie-dimensionale vorm, misschien minimaal, maar er is met plastisch materiaal gewerkt. Het is een uiterste manier om een sculptuur te maken. En het maakt niets uit of dit nu het kunstwerk is of de registratie daarvan: het kunstwerk zoals het daar was, was de monumentale uitvoering, dit is de schets. Meestal maak je een schets om te zien hoe iets gaat worden, in dit geval is er sprake van een soort 'andersom-schets'.

Hij geeft in zijn werken een eigen visie op zijn handelingen als wandelaar, als beeldhouwer en daar kun je in een museum heel adequaat getuigenis van afleggen. Hij beschouwt zichzelf echt als een beeldhouwer en dat vind ik ook heel duidelijk. De vraag of hij kunstenaar is, of wat hij maakt kunst is, interesseert hem waarschijnlijk niet zoveel.

1972

kleurenfoto's, potlood, papier, 65 x 65 cm.

Jan Dibbets, Weert, 1941.

Opleiding tekenen M.O. aan kunstacademie in Tilburg. Schilderde en gaf tekenles tot 1967. In dat jaar volgde hij lessen aan de St. Martin's School of Art en vestigde zich in Amsterdam. Sinds die tijd maakt hij fotowerken en dia- en filmprojecten, waarin hij zich met de spanning tussen waarnemen en weten bezig houdt. Zijn werk wordt wel tot de conceptuele kunst gerekend, hoewel het meer draait om het uiteindelijk beeld dat de foto's opleveren, dan om een registratie van een idee of ingreep.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *Jan Dibbets*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1972/73.

1. *Manzoni*, Piero Soncino 1933 - Milaan 1963.

Was even belangrijk als schrijver, spreker, stimulerende kracht en organisator als beeldend kunstenaar. Bekend zijn de 'achromes' (witte schilderijen van allerlei soorten materiaal) waar het vooral ging om vrijheid en onbegrensheid. Daarvan getuigen ook zijn 'eindeloze lijnen' in verzegelde dozen. Wordt beschouwd als voorloper van de conceptuele kunst.

Jan Dibbets

Universe/World's platform

Dit werk van Dibbets heb ik uitgekozen omdat het voor mij een van de raarste concepties bevat van eigenzinnige hantering van de werkelijkheid.

Het zijn een aantal kleurenfoto's die in een boog zijn geplakt en samen een panorama vormen van een Flevoland-polder, een drooggelegd gebied dat de aarde in zijn puurste vorm vertoont. Een heel elementaire vorm, heel Hollands, - maar ook een stukje natuurkunde-les.

Wat mij zelf echt boeit, is het idee dat de aarde op z'n kop staat in de compositie en als het ware boven onze hoofden zweeft.

Misschien interpreteer ik dit werk geheel onjuist, maar dat vind ik mijn vrijheid. Zo staan er op de tekening vele gradenverdelingen waar ik niets van snap (wellicht is dit het andere deel van de natuurkunde-les).

Dit werk van Dibbets staat voor mij in relatie tot *De sokkel van de wereld* (of de aarde als kunst) van de Italiaan Manzoni¹. Hij maakt een foto van een klassieke marmeren sokkel met inscriptie die in het land staat.

Doordat de sokkel omgekeerd is geplaatst (de tekst staat op z'n kop), lijkt zij de aarde te dragen: de aarde op een sokkel als kunst.

Een ander werk van Dibbets heeft ook iets wonderlijks door een soortgelijke kleine ingreep. Ik bedoel *Dutch Mountain*: een benadrukken van een essentieel Hollands beeld, het platte landschap. Een serie kleurenfoto's van Hollandse weiden wordt tot een groot panorama aan elkaar geplakt. Elke foto is onder een steeds schuiner wordende hoek genomen, waardoor bij het aan elkaar plakken de horizonlijn een golfbeweging gaat maken en aldus een Hollandse 'berg' ontstaat.

Je kunt de kunstwerken van Dibbets met hun dwingend theoretische kant op verschillende wijze bekijken. Op klassieke wijze, lettend op de esthetische kwaliteiten, in de traditie van de Hollandse landschapskunst, of modern-theoretisch en dan maar kijken of de informatie klopt. Voor mij hoeft de informatie niet te kloppen, er blijft genoeg eigenzinnige opvatting en verbeelding over.



Plan 1/2000 10/72
 von 1000/1000 10/72/1000/1000



1969

acrylverf op doek, 200 x 160 cm.

Reinier Lucassen, Amsterdam 1934.
Schildert aanvankelijk abstract. Begint na 1964 figuratieve elementen te gebruiken. Dit zijn meest bestaande beelden die hij o.a. ontleent aan de kunstgeschiedenis of de wereld van het stripverhaal, waardoor in zijn werk tegelijkertijd meerdere stijlen en motieven voorkomen. Werkte samen met Raveel, Elias en De Keyser in 1966/67 aan de beschildering van de keldergangen van kasteel Beervelde.

Literatuur

R. Jooris en H. Sizoo, *Reinier Lucassen*, Gent, 1969;
catalogus tentoonstelling *Lucassen, schilderijen in iedere gewenste stijl*, Haarlem, Groningen, Antwerpen, 1973.

Reinier Lucassen

Het verder binnendringen in de zevende cirkel

Dit schilderij van Lucassen is een combinatie van een aantal typisch surrealistische voorwerpen en vormen, die door surrealistische schilders bij herhaling werden gebruikt. In de titel is dat ook duidelijk: *het verder binnendringen in de zevende cirkel* heeft iets van de magie en het mystieke dat het surrealisme altijd heeft gehad. 'Het licht', zoals die kandelaar, heeft te maken met vergankelijkheid en met de droomwereld. Je ziet ook een dikke rose spierbundel, waarvan ik mij voorstel dat het een oogspier is en waar de adertjes met blauw geschilderd zijn, midden op die steen liggen. Zo'n enkel oog is een heel formeel surrealistisch element: met de rode gesprongen adertjes en de iris als centrum, doet het mij sterk denken aan een klok, zoals Dali gebruikt als tijdssymbool. Er zit een Magritte-achtig element in de manier waarop de stenen geschilderd zijn en in de plant die daar doorheen groeit: een heel weke vorm die door zijn anti-natuur gaat.

Het schilderij is een commentaar, waarvan de inhoud is: het uitproberen van de mogelijkheid om met een aantal afgekauwde symbolen een nieuw schilderij te maken met een eigen identiteit. Het gebruik van het ongeprepareerde canvas als achtergrond accentueert de slechts uit enkele elementen opgebouwde compositie en stelt bovendien de leegte voor. Vooral door die rustige, simpele compositie vind ik dit een mooi schilderij.

Het is heel intensief geschilderd, daarmee bedoel ik geconcentreerd, met aandacht. Weliswaar enigszins schematisch, maar dat moet je ook doen als je duidelijk wilt maken waar je het over hebt. Als je zegt: dit schilderij gaat over de formele aspecten van het surrealisme, kun je natuurlijk niet al te realistisch gaan werken, want dan wordt het te aanvaardbaar en ziet het er al gauw uit als een echt surrealistisch schilderij. Het surrealisme wordt hier door hem geciteerd, net zo goed als het fenomeen Donald Duck door hem in beeld gebracht, geciteerd wordt.

Mijn naam als ware hij geschreven op het oppervlak van de maan

1968
neonbuizen, 30 x 549 x 7 cm.

Bruce Nauman, Fort Wayne, Indiana, USA
1941.

Aanvankelijk werkzaam als schilder, maar kreeg bekendheid door drie-dimensionaal werk dat verwantschap heeft met conceptuele kunst. Het werk vertoont veelal autobiografische aspecten, terwijl het vaak een visueel commentaar is op kunst in het algemeen. Het werk is van een grote verscheidenheid naar vorm en inhoud. Gebruikt alle soorten materialen en maakt films.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *Bruce Nauman*,
Van Abbemuseum Eindhoven, 1973

1. *Dadaïsme*. Internationale beweging van protest en satire, tussen 1916 en 1923, gericht tegen de normen en clichés op het gebied van cultuur en kunst. In zijn waardering van het niet-rationele en het toevallige was het dadaïsme een bron voor het surrealisme.

2. *Conceptuele kunst*. Kunstrichting sinds circa 1966, waarbij de idee belangrijker is dan de materiële uitvoering daarvan. Deze ideeën hebben meestal betrekking op het begrip 'kunst'.

3. *Land art*. Zie hiervoor de tekst over Richard Long.

Bruce Nauman

My first name as though it were written on the surface of the moon

Ik vind dit een heel mooi kunstwerk door z'n onderwerp: het gebruiken van de maan als beeldmateriaal. Het is bijna een gedicht. Eigenlijk haalt hij een stukje maan naar de aarde. Het neon heeft hetzelfde vibrerende licht dat de volle maan heeft: een zo briljant licht, dat men er nauwelijks zijn ogen op kan fixeren, dat het lijkt alsof alles trilt en verschuift. Een naam, op de maan geschreven, zou ook niet goed te zien zijn. Wel scherp, maar dubbel, zoals die b's en c's hier over elkaar heen schuiven. Vooral de onderwerpen van Bruce Naumans werken vind ik zo boeiend. Het heeft verwantschap met dada¹, met Duchamp. Nauman heeft trouwens een tentoonstelling gemaakt in de Castelli-galerie in New-York, die een ode aan Duchamp was. Hij heeft eens een kunstwerk gemaakt dat heet: *A device to hold a box a straight angle*, een werktuig om een doos onder een hoek van negentig graden neer te zetten. De doos zelf is niet zichtbaar, je ziet alleen een stukje hout, waar een rechte hoek uit is gezaagd. Visueel heeft dat ook te maken met 'vorm en tegen-vorm'. Hij heeft ook een afdruk gemaakt in neon, van de plaatsen waar zijn ribben zitten: een afdruk van zijn lichaam als sculpturaal materiaal. Zijn werk is 'autobiografisch' te noemen: hij gebruikt zijn lichaam als uitgangspunt voor het maken van een kunstwerk. Dat is heel duidelijk het geval in *Selfportrait as a fountain*, een foto waarop hij niets anders doet dan keurig een straaltje water uit zijn mond spuwen. En een film-pje waarin hij langdurig viool speelt, lopend in een ruimte. Hij wordt wel in de categorie 'concept'² of 'land-art'³ geplaatst, maar hij is te individueel om daar in te passen. Hij is uniek, omdat hij heel realistische elementen uit de werkelijkheid kan halen, die anderen zelden opvallen.





fotowerk in 16 delen

Kerstmis 1971

zwart-wit foto's, iedere foto 30 x 38 cm.

Gilbert en George, S. Martino d'Abbia, Italië 1943 en Devon, Engeland, 1942. Werkzaam in Londen. Beide opgeleid aan St. Martin's School of Art aldaar. Presenteren zichzelf sinds omstreeks 1968 als levende sculpturen. Brengen verslag uit van hun werk/zijn in series foto's, schilderijen en tekeningen, die inhoudelijk één voortdurend commentaar zijn op opvattingen over beeldhouwkunst.

Literatuur

C. Blotkamp, 'Gilbert & George, on Cooperation, on Tradition', in *Album Amicorum J.C. van Gelder*, Den Haag, 1973, p. 42; catalogus tentoonstelling *The Paintings with Us in Nature*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1971.

Gilbert & George

16 part photo-piece

Dit is een beeldhouwwerk bestaande uit zestien foto's waar op vijf daarvan Gilbert en George tussen de mossige sparren wandelen. Je hebt het gevoel in een door de jaren overwoekerd bos te zijn terechtgekomen. Het is een heel opzettelijk romantische omgeving: de Prachtige Natuur. Gilbert en George poseren als twee zondagse wandelaars, conform aan het beeld van de typische ingetogen Engelsman. Ze zijn het 'Gilbert & George-sculpture': in beige tweed pakken met een streepje als uit de vijftiger jaren.

Ze noemen zich opzettelijk beeldhouwers, omdat ze vinden dat zij zelf kunst zijn: ze gebruiken de drie-dimensionaliteit van hun lichamen voor hun kunst. In hun vroegere 'sculptures' hebben ze hun gezichten met bronstinten beschilderd en zijn een hele middag als beeldhouwwerk, doodstil, gaan poseren. Ze noemen zich ook 'the living sculptures'. Ze zijn opzettelijk gestyleerd, om duidelijk te maken dat zij 'als beelden' willen zijn.

Het onderwerp is vrij simpel: ze visualiseren hun poëtische gevoelens, hun eigen verhouding ten opzichte van de natuur in dit geval. Ze zijn uit op een romantisch-decadente kwaliteit, maar met ironie. Een ironie, die ze als een serieus en belangrijk onderdeel van het kunstwerk beschouwen: het bewustzijn is van groot belang.

Ik geloof, dat ze expres formeel willen zijn in de symbolen die ze gebruiken bij hun expressie. Dat zie je ook in het soort foto's: die onscheppe kwaliteit gebruiken ze bewust om er een alledaagsheid aan te geven. Hun firmanaam is *Art for All*, 'Kunst voor Allen'. Ze drukken hun foto's zelf af, maken zelf de lijstjes, dat wil zeggen: ze plakken er een randje plakband omheen. Het is een volkomen 'home made'-produkt, er komt geen vakman aan te pas.

Dit werk is een reportage van een gevoel. Het heeft voor mij allerlei kwaliteiten: ik vind het mooi, ik vind het leuk, maar ik vind vooral dat het geen intellectuele aspecten heeft. Daar moeten zij ook niets van hebben, ze houden niet van bedachte kunst, ze houden alleen van spontane kunst. Dit is ook niet ingewikkeld: men hoeft zich niet af te vragen waarom het juist zestien foto's zijn, het hadden er net zo goed veertien of achttien kunnen zijn.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *Ger van Elk*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1973; met interview met Van Elk door Ron Kaal, en teksten van Jean Leering en R.H. Fuchs; Wim A.L. Beeren, 'De verschrikkelijk goede kunst van G. van Elk', *Museumjournaal* 18/1, 1973, pp. 19-26; Catalogus tentoonstelling *Ger van Elk*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1974; met tekst van R.H. Fuchs en vele afbeeldingen.

Biografie

1941 geboren in Amsterdam 9 maart
1959-61 opleiding aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs in Amsterdam.
1961-62 Sticht samen met Wim T. Schippers de A-dynamische groep; schrijft het 'A-dynamische Manifest', in *Vrij Nederland* 30/12/61.
1961-63 Studeert kunstgeschiedenis aan het 'Immaculate Heart College' in Los Angeles.
1965-66 Studeert kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit van Groningen.
1967 Weer terug in Amsterdam, waar hij met Jan Dibbets en Reinier Lucassen het Internationaal Instituut voor de Heropvoeding van kunstenaars opricht.
1972-73 Geeft les aan de Ateliers '63 in Haarlem.

Behalve de op de voorgaande bladzijden gereproduceerde werken, zullen op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam (die van 23 februari tot en met 13 april gehouden wordt) ook nog werken te zien zijn van Pierre Bonnard, Bart van der Leek, Ed Ruscha, Carel Visser, Ad Dekkers en Alphons Freymuth. Dit laatste werk werd op verzoek van Ger van Elk nog op deze pagina afgebeeld, daar hij in een van de radio-uitzendingen een gesprek met Freymuth hoopt te hebben.

Alphons Freymuth, *Badkamer*, 1973, ets, aquatint en witte gouache, 43 x 33,3 cm

