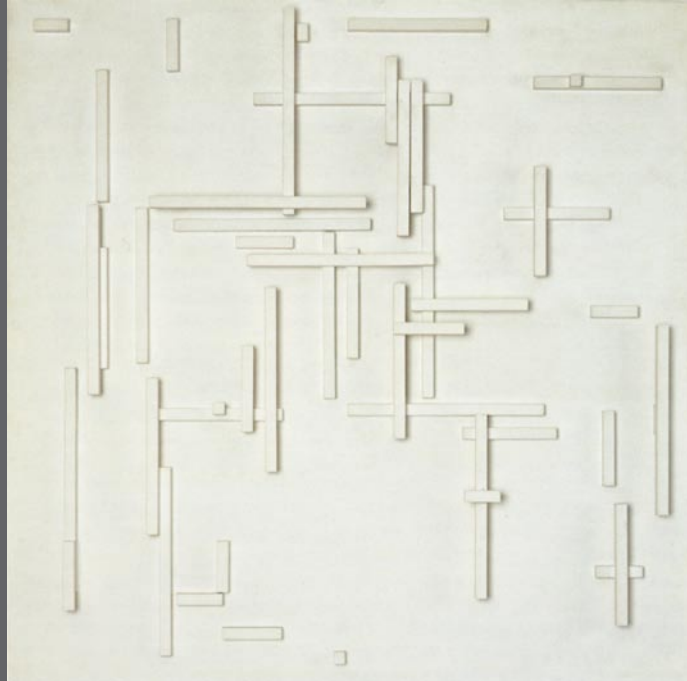


nabeelden van **wit**



de positionering van het werk van
Herman de Vries uit de jaren zestig

Nabeelden van wit:

De positionering van het werk van Herman de Vries uit de jaren zestig

Bachelorscriptie Pre-master Kunstgeschiedenis 1800-heden

Vrije Universiteit Amsterdam, Faculteit der Letteren

Juli 2009

Tekst en vormgeving: Daniël van der Poel

Begeleiding: Jonneke Jobse

Met dank aan: Marieke Jooren

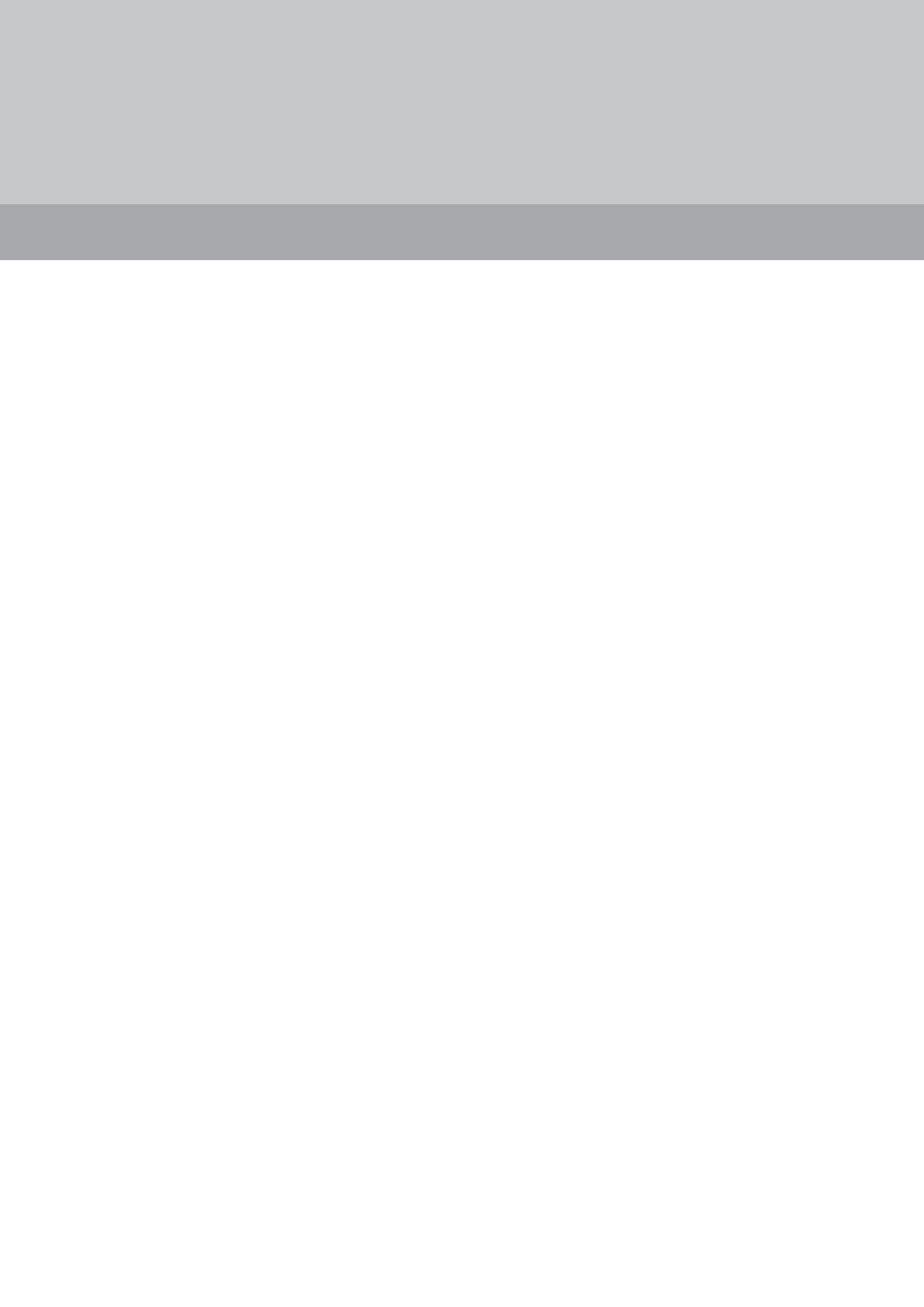
Omslag: **random objectivation** 1965, Herman de Vries, uit: Gooding 2006, p. 33; foto: Falko Behr

©2009 Daniël van der Poel

www.danielvanderpoel.nl

inhoudsopgave

- 5 inleiding: blik op de jaren zestig
- 8 de jaren vijftig in vogelvlucht
- 13 knooppunten: Nul en ZERO
- 21 de rol van toeval
- 26 temporele kunstvormen
- 28 teksten en tekstuele kunst
- 32 conclusie: nabeelden van wit
- 34 noten
- 36 beknopte bibliografie
- 38 uitgebreide bibliografie



inleiding:

blik op de jaren zestig

De bekendheid van Herman de Vries (Alkmaar 1931) in Nederland is sinds de jaren zestig gestaag gegroeid.¹ Dankzij solotentoonstellingen in onder andere het Haags Gemeentemuseum (1968), het Groninger Museum (1980), het Rijksmuseum Twenthe (1998) en het Kröller-Müller Museum (2009), alsook de actieve representatie door galleries kan De Vries rekenen op de nodige aandacht van kranten en vakbladen.² Er dreigt echter een te eenduidig beeld te ontstaan van deze kunstenaar, namelijk dat van een in afzondering levende goeroe-artiest die zich omringt met kunst, natuur en psychedelica (afb. 1).³ Het is een beeld waar de charme van de romantische *outcast* vanaf straalt, bijgelicht door een nimbus van ecologisch bewustzijn. Dit spreekt tot de verbeelding van critici, wat leidt tot wervende koppen als ‘Dienaar van Moeder Natuur’ en kritische, zoals ‘Eco-kunstenaar in homeopathische winkel van Sinkel’.⁴ Maar door het gebruik van zulke typering blijven andere belangrijke aspecten van De Vries’ oeuvre buiten beschouwing. De ‘homeopathische winkel van Sinkel’ verwijst naar het werk van De Vries waarin hij natuurobjecten als beeldende middelen inzet, meestal in de vorm van collages en geïsoleerde fragmenten van de natuur. Deze categorie werken sluit aan bij het aanstekelijke beeld van de goeroe-artiest en krijgt mede daarom in recente publicaties de meeste aandacht.⁵ Maar De Vries begon pas in de jaren zeventig met het maken van dergelijk werk. In de periode 1953-’69 werkte hij echter al aan een veelzijdig oeuvre met schilderijen, grafiek, reliëfs, sculpturen, collages en tekstuele werken. Er wordt in recente kritieken nog wel verwezen naar dat werk uit de jaren vijftig en zestig, maar meestal in de vorm van aanzet tot het recentere werk. Dit leidt gemakkelijk tot teleologische interpretaties, waarbij de nadruk ligt op de continuïteit binnen zijn gehele oeuvre.

Zelf heb ik deze continuïteit ook als uitgangspunt genomen bij het samenstellen van de tentoonstelling *unity - herman de vries* in het Kröller-Müller Museum. De in *unity*

gepresenteerde werken besloegen de periode 1960-2008. In het inrichtingsplan en de begeleidende teksten stonden een aantal algemene thema’s centraal die betrekking hadden op zowel het vroege als het recente werk van De Vries.⁶ Hoewel een brede en op onderlinge verbanden gerichte blik kan leiden tot interessante observaties, is het de vraag of vanuit deze benadering een zuiver begrip kan ontstaan van De Vries’ oorspronkelijke probleemstellingen en oplossingen. In deze scriptie wil ik daarom onderzoeken hoe het werk van De Vries uit de jaren zestig in de context van die tijd kan worden begrepen en gepositioneerd. Daarbij zal ik referenties aan latere ontwikkelingen in zijn werk bewust vermijden en me concentreren op de situatie destijds.

Voor een goed beeld van De Vries’ werk uit de jaren zestig, de oorspronkelijke artistieke motieven en de kunsthistorische context, is het nodig om verder te kijken dan de recente publicaties. Bij verdere bestudering blijkt echter dat de informatie over het vroege werk van De Vries beperkt is. Er zijn een aantal monografische teksten beschikbaar, waaronder die van Cees de Boer, Mel Gooding en Lisette Pelsers, maar die zijn vooral gericht op de persoon en de kunst van De Vries, en minder op de kunsthistorische context van het werk.⁷ Anderzijds zijn er meer algemene werken over stromingen en groepen die aan De Vries gerelateerd zijn, zoals de Hollandse Informele Groep, de Nul-groep en ZERO.⁸ Hierin wordt het kunsthistorische landschap met de nodige zorg beschreven, maar De Vries wordt hierin een zo bescheiden plek toebedeeld dat zijn positie onduidelijk blijft. Dan zijn er de teksten van De Vries zelf, waarin hij weliswaar zijn motieven en methoden inzichtelijk maakt, maar deze meestal op zichzelf beschouwt.⁹ Tot slot zijn er de kritieken in kranten en tijdschriften, welke informatie geven over de ontvangst en de plaatsbepaling van het werk destijds. Op een paar uitzonderingen na zijn deze artikelen nogal oppervlakkig en van weinig waarde voor een kunsthistorische positionering.

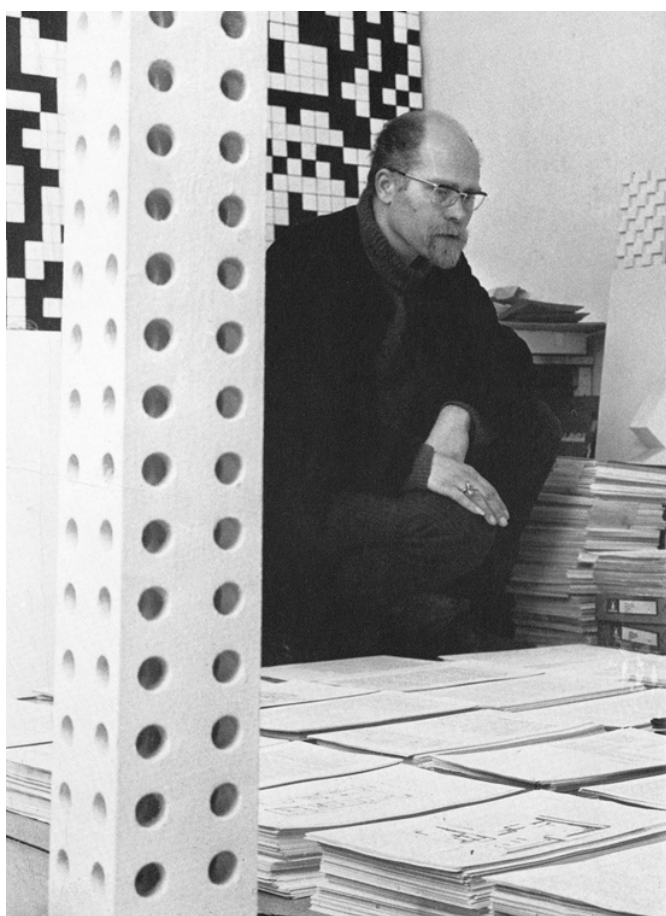


Er is, kortom, niet één enkele publicatie die een compleet beeld geeft van De Vries' werk uit de jaren zestig. Daarom hanteer ik voor deze scriptie een brede selectie van bronnen en put ik uit mijn eigen ervaring met het werk van De Vries. De gebruikte literatuur bestaat uit de eerder genoemde monografieën, de meer algemene kunsthistorische literatuur, De Vries' eigen teksten en enkele relevante beschouwingen in kranten en tijdschriften. Om de onderzoekswaarde van deze scriptie te vergroten, heb ik ervoor gekozen om naast een beknopte versie, ook een uitgebreide bibliografie toe te voegen die zich niet beperkt tot bronnen die betrekking hebben op de jaren zestig. Hoewel er een uitputtende bron is voor verder onderzoek naar de teksten van De Vries zelf, namelijk de catalogus *herman de vries. les livres et les publications* uit 2005, zijn de bibliografieën van boeken en catalogi over De Vries minder compleet waar het recensies betreft.¹⁰ De uitgebreide

bibliografie vult deze lacune gedeeltelijk met vermeldingen van artikelen in Nederlandse kranten en tijdschriften. Daarnaast kan de uitgebreide bibliografie dienen als algemeen uitgangspunt voor wie geïnteresseerd is in het werk van De Vries. Voor hen strekt de bibliografie in *herman de vries. to be. texte - textarbeiten - textbilder* ook tot aanbeveling.¹¹

Deze scriptie richt zich, zoals gezegd, op het positioneren van De Vries' werk uit de jaren zestig in de context van die tijd. Daarbij wil ik opmerken dat de jaren zestig naar mijn idee de meest cruciale en veelzijdige periode was in De Vries' artistieke ontwikkeling en persoonlijk leven. In tien jaar ontsteeg De Vries zijn eerdere informele werk en legde hij de conceptuele basis voor zijn latere oeuvre, zowel met zijn kunstwerken als met de teksten die hij vanaf 1960 begon te publiceren. Ook praktisch gezien zijn de jaren zestig een periode van grote ontwikkeling. In de jaren vijftig bleef De

1 Herman de Vries en Susanne Jacob de Vries in het bos nabij Eschanau, Beieren 1999



Vries nog grotendeels onopgemerkt, maar in de jaren zestig bouwde hij een netwerk van contacten in de kunstwereld op en exposeerde hij in vele Europese landen. Toch is het pas in de jaren zeventig, na de opzegging van zijn baan als biologisch onderzoeker in 1968 en met zijn verhuizing naar Duitsland in 1970, dat hij volledig voor het kunstenaarschap kiest. Deze ontwikkelingen vormen een historische afbakening van de jaren zestig.

In deze scriptie worden verschillende aspecten van het werk van De Vries uit de jaren zestig besproken.¹² Allereerst volgt een korte beschouwing van zijn informele werk uit de jaren vijftig, waardoor zijn activiteiten in de jaren zestig, met name in relatie tot de Nederlandse Nul-groep en het Duitse ZERO, inzichtelijker worden. Hierbij wordt aandacht geschonken aan de bredere Europese ontwikkeling, de Nouvelle Tendence, waarvan de Nul-groep en ZERO deel

uitmaakten. Vervolgens wordt De Vries' positie ten opzichte van de Nul-groep en zijn band met ZERO in meer detail besproken. Hierbij wordt het werk van De Vries op verschillende punten vergeleken met dat van tijdgenoten. Het derde hoofdstuk gaat over De Vries' gebruik van toeval in zijn kunst. Dit soms wat cryptische aspect van zijn werk wordt toegelicht met citaten en middels vergelijkingen met verwant werk van andere kunstenaars. In het vierde hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de vraag in hoeverre De Vries zich bezighield met temporele kunstvormen, zoals acties en manifestaties. Het vijfde hoofdstuk is gewijd aan De Vries' gebruik van publicaties als een artistiek medium en aan de rol van taal in zijn beeldende werk.

Voor de afbeeldingen geldt dat Herman de Vries de kunstenaar is, tenzij een andere naam is opgegeven. Waar de afmetingen ontbreken zijn deze mij niet bekend.

de jaren vijftig in vogelvlucht

In 1953 begon De Vries zich naar aanleiding van zijn bezoeken aan het Stedelijk Museum Amsterdam bezig te houden met het maken van kunst.¹³ Hij was destijds begin twintig en werkzaam als plantkundige bij de Plantenziektkundige Dienst te Wageningen. In zijn vrije tijd maakte hij voorstellingsloze tekeningen en schilderijen (afb. 3), geïnspireerd op de naoorlogse, abstracte schilderkunst.¹⁴ Een gouache van Jan Schoonhoven (1914-'94) (afb. 4) is een voorbeeld van het soort werk dat in de jaren na CoBrA door verschillende Nederlandse en Belgische kunstenaars werd gemaakt: min of meer spontaan en met een duidelijk handschrift waarin de bewegingen van de kunstenaarshand te volgen zijn.

Halverwege de jaren vijftig begon De Vries naast het schilderen en tekenen met het maken van zogenaamde *collages trouvés*, kleine werken met alledaagse, gevonden materialen (afb. 5). De Vries greep met het gebruik van gevonden materialen terug op Marcel Duchamps *objets trouvés* en zijn gechargeerde ondervraging van het kunstbegrip. In De Vries' werk ontbreekt echter Duchamps ironie; in plaats daarvan spreekt er een gemeente ernst uit. Met de titel *what is rubbish?* wilde hij de kunst niet banaliseren, maar afstand nemen van traditionele esthetische normen. 'Onwaarde kan hergevalueerd worden tot waarde', was dan ook zijn commentaar bij dit werk.¹⁵ De ernst waarmee De Vries kunst benaderde, blijkt ook uit een aantekening uit 1957 waarin hij de essentie van zijn werk benoemde, namelijk filosofische betrachting in beeldende vorm:

Ich glaube, ich kann jetzt kunst definieren: *kunst ist philosophische betrachtung in bildender form.*

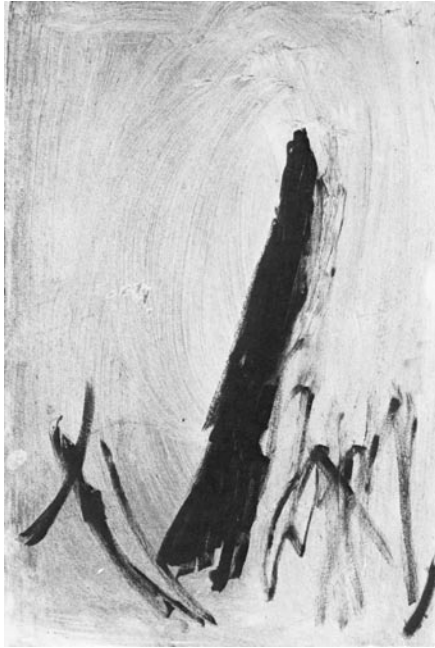
D.h. Sie ist auch >>begierde-nach-weisheit<<. (das ist nicht gleich weisheit).

Mit vernichtung kann erschaffen (herrschaft) gemeint sein. Narretei ist manchmal großer ernst.¹⁶

Kurt Schwitters (1887-1948) maakte reeds in de jaren tien en twintig collages van de meest eenvoudige materialen en voorwerpen. Hij gebruikte in de regel meer onderdelen dan De Vries en schonk duidelijk aandacht aan de compositie. In het werk van De Vries lag de nadruk juist op de alledaagse, niet-esthetische aard van de materialen. De Frans-Amerikaanse kunstenaar Arman (1928-2005) begon in 1959 met het maken van collages van waardeloze voorwerpen, die hij *accumulations* noemde (afb. 6).¹⁷ Deze neutrale presentaties stonden veel dichter bij het werk van De Vries dan dat van Schwitters.

De tekeningen, schilderijen en collages die De Vries in de jaren vijftig maakte kunnen worden gerekend tot de informele kunst.¹⁸ Deze stroming wordt door critici op verschillende wijzen afgebakend. Voor het begrip van de context van De Vries' werk is Frank Griblings uiteenzetting verhelderend.¹⁹ Hij beschreef de informele kunst als een fase tussen CoBrA (1948-'51) en de Nul-groep (1961-'65). Kenmerken zijn een wisselwerking tussen enerzijds spontaniteit en spirituele inclinaties in het schilderproces, en anderzijds een nuchtere, onderzoekende houding ten opzichte van de materiële aard van het schilderij. In het werk van De Vries zijn deze drie componenten aanwezig; aanvankelijk overheerste de spontaniteit, maar tegen het einde van de jaren vijftig kwam de nadruk te liggen op de materiaaluitdrukking en de spirituele dimensie.

De vroegste tekeningen en schilderijen van De Vries hebben een los, bijna kalligrafisch karakter. Zijn werk werd echter steeds ingetogener en de inkten en dunne verf maakten plaats voor meer pasteuze middelen. Rond 1958 maakte hij voorstellingsloze, monochrome schilderijen met een rul oppervlak (afb. 7). De verf heeft hij vermengd met zand, glasbolletjes en andere additieven, met als doel de materie van het schilderij uitdrukingskracht te geven. De aandacht is daarmee verschoven van de expressie van de schildertoets



naar die van de verfmaterie zelf. Deze werken kunnen daarom tot de materieschilderkunst worden gerekend. De meest ruwe materieschilderijen van De Vries vertonen overeenkomsten met het werk van Bram Bogart (1921) (afb. 8). Bogart begon reeds in 1953 met het toevoegen van krijt en lijm aan zijn verf en hanteerde een sober, soms zelfs monochroom palet.²⁰

De Vries' monochrome materieschilderijen bestonden

aanvankelijk uit witten, grijzen en zwarten. In 1958 begon hij daarnaast met het maken van volledig wit werk. Dit is het eerst te zien in zijn collages, die hij naast zijn schilderijen bleef maken (afb. 9). Deze collages zijn helemaal wit geschilderd, waardoor de verschillende elementen samensmolten tot een visuele eenheid. In 1959 maakte De Vries zijn eerste witte materieschilderijen (afb. 10). Door kleur en compositie uit te bannen, wilde De Vries objectieve kunst maken, dat

3 **zonder titel** 1954

5 **what is rubbish?** 1954, 15 x 12 cm

4 **goache** 1954
Jan Schoonhoven

6 **Accumulation** ca. 1960
Arman



wil zeggen: kunst die vrij is van persoonlijke sentimenten en door de kunstenaar gegeven betekenissen. Het kunstwerk moest zoveel mogelijk op zichzelf staan, zonder symboliek en andere verwijzingen. De betekenis van het werk moest ontstaan in de directe, visuele relatie tot de toeschouwer.

In Nederland stond De Vries niet alleen in het maken van puur wit werk, noch in het streven naar objectieve kunst. Zo maakte Jan Hendrikse (1937) in 1959 een aantal witte schilderijen die vergelijkbaar zijn met het werk van De Vries. Schoonhoven ging rond dezelfde tijd over tot het maken van monochrome reliëfs, waarvan sommige geheel wit waren. Zijn ideeën omtrent objectiviteit harmoniëren met die van De Vries, zoals blijkt uit een uitspraak van Schoonhoven uit 1959:

‘Het kunstwerk mag niet de drager zijn van de vormwil van de maker, maar het dient in zijn geheel objectief te zijn.’²¹

Schoonhoven was lid van de Hollandse Informele Groep, een los-vast collectief dat voortkwam uit een bredere kring van informele kunstenaars. In 1959 bestond de Hollandse Informele Groep uit Armando (1929), Kees van Bohemen (1928-'85), Jan Hendrikse, Henk Peeters (1925) en Schoonhoven.²² De groep had in de periode 1958-'60 een aantal tentoonstellingen in Nederland, België en Duitsland, waar De Vries niet aan deelnam.²³ Dit had waarschijnlijk meer te



maken met De Vries' onbekendheid in de kunstwereld, dan met het werk dat hij maakte, want dat was nauw verwant met dat van de groep.

De Hollandse Informele Groep had geen duidelijk gedefinieerd theoretisch beginsel, maar Armando en Peeters schreven een aantal felle teksten die de groep karakteriseren.²⁴ Een bekend fragment is afkomstig uit Armando's *Credo 1* uit 1959:

‘Er moet een geheel nieuwe kunst komen en alles wijst er op, dat ze komt. Niet “mooi en lelijk” meer, niet “goed en kwaad” meer (ze bestaan nog steeds), maar een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit (als de schilderijen van Armando).’²⁵

Met ‘kunst die geen kunst meer is’ doelde Armado op de toenadering van kunst tot de moderne maatschappij, in tegenstelling tot kunst die zich alleen verhoudt tot haar eigen tradities, die hij omschreef als het ‘lijk van de renaissance’.²⁶

De materieschilderijen van Armando vertonen opvallende gelijkenissen met het werk van De Vries (afb. 11). De schilderijen van Armando zijn echter overwegend rood, zwart en grijs, en vormen als het ware een onheilspellende pendant van De Vries' heldere werk. Armando's kleurgebruik vloeit voort uit de onderliggende thema's van zijn werk. Centraal staan daarin zijn ervaringen in Amersfoort tijdens de Tweede

7 **monochroom schilderij** 1958, 96 x 104,5 cm

8 **Les blancs de huin** 1955
Bram Bogart



Wereldoorlog, toen hij als jongen vlakbij Kamp Amersfoort woonde.²⁷ Schuld en geweld zijn alom aanwezig thema's in de *Peintures criminelles* uit de tweede helft van de jaren vijftig en in zijn vele gedichten. Daarmee verschilt zijn werk thematisch gezien sterk van dat van De Vries.

De Vries' gebruik van wit hing samen met zijn interesse voor de Aziatische filosofie. In de jaren vijftig begon De Vries zich te verdiepen in het zenboeddhisme, het taoïsme en de geschriften van de middeleeuwse theoloog Meister Eckhart.²⁸ In 1974 schreef De Vries in zijn dagboek over zijn witte werk, de monochromen van Yves Klein (1928-'62) en de teksten van de negende-eeuwse zenboeddhist Huang-Po:

'[...] zo ook het gebruik van wit voor mula-prakriti: een soort creatieve en existentiële nul-situatie of de volledige entropie - en m'n eigen opvatting in verband met het gebruik van de kleur wit. in elke geval heeft yves klein z'n invloeden gehad en ik ook. voor mij waren teksten van huang-po grondlegend voor mijn werk in de aanvang 60-er jaren. daar moet ik aan toevoegen dat ik bij huang-po niets over kleuren las, alleen over - leegte -.

[...] die verbindung van yves kleins blau und meinem weiss, mit den zugehörigen konzepten, mit der tantrischen yogalehre, die bildend "reines bewusstein" als blau, und "total dissolution" als weiss vorstellt.²⁹



Mulaprakriti betekent letterlijk 'oorsprong van de natuur'.³⁰ Dit kan worden voorgesteld als een allesomvattende dimensie waaruit de elementen van het universum ontspringen. In dit verband kan het wit van De Vries' werk worden begrepen als een universeel nulpunt waarin alle mogelijkheden besloten liggen. Met enige interpretatieve vrijheid kan het gebruik van wit ook worden gekoppeld aan Eckharts concept *puritas essendi*, wat staat voor de ontkenning van het bestaan van het zelf, teneinde een mystieke eenheid met God te bereiken.³¹

Deze interpretatie van De Vries' gebruik van wit is gebaseerd op een retrospectieve tekst uit de jaren zeventig. Het is daarmee niet bewezen dat hij tijdens het maken van de betreffende werken dezelfde ideeën had omtrent de spirituele lading ervan. Gezien het feit dat De Vries zich al verdiepte in de oosterse filosofie voordat hij overging tot het maken van wit werk, is het wel *aannemelijk* dat hij wit altijd een spirituele betekenis heeft toegekend. Daarbij was er in de abstracte schilderkunst al een traditie wat betreft de verbinding van kleur en spiritualiteit. Zo was deze verbinding een belangrijk thema in de schilderijen van Wassily Kandinsky (1866-1944) en zijn boek *Über das Geistige in der Kunst* uit 1911. Andere (mogelijke) voorbeelden voor De Vries waren monochrome werken van Klein en de schilderijen van Mark Rothko (1903-'70).

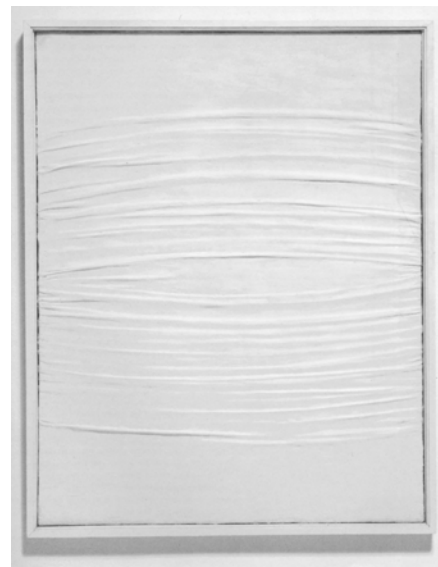
Ook het volledig witte schilderij had al een voorgeschiedenis.³² Kasimir Malevitsj (1878-1935) schilderde omstreeks



1918 zijn bekende *Wit op wit*. In de vroege jaren vijftig maakte de Amerikaan Robert Rauschenberg (1925-2008) een aantal monochroom witte schilderijen, de zogenaamde *White Paintings*. In Europa begon de Italiaanse kunstenaar Piero Manzoni (1933-'63) in 1957 met het maken van monochroom wit werk, kort voordat Schoonhoven en De Vries hiertoe overgingen. Manzoni noemde zijn werken *achromes*, om daarmee de volledige afwezigheid van kleur in de werken te benadrukken (afb. 13).³³ Hij baseerde deze werken op de monochrome - maar niet witte - schilderijen die Klein in de jaren veertig maakte. In de *achromes* is ook de invloed van Lucio Fontana's (1899-1968) *Manifesto Blanco* uit 1946 te herkennen (hierover verderop meer).³⁴ Manzoni bracht in 1958 een bezoek aan Nederland en in datzelfde jaar waren zijn *achromes* te zien bij de Rotterdamse Kunstkring.³⁵ Het is waarschijnlijk dat Schoonhovens witte reliëfs mede naar aanleiding van het zien van de *achromes* zijn ontstaan.³⁶ Dit geldt mogelijk ook voor De Vries' witte werken.

Behalve zijn gebruik van wit was ook de internationale oriëntatie van Manzoni van invloed op een aantal Nederlandse kunstenaars. Zijn bezoek aan Nederland leidde ertoe dat de Rotterdamse galeriehouders Hans Sonnenberg in 1959 de expositie *Zero* organiseerde, met werk van onder anderen Manzoni, Schoonhoven, Gust Romijn (1922) en Shinkichi Tajiri (1929-2009).³⁷ Herman de Vries nam geen deel aan de tentoonstelling en hij zou Manzoni pas in 1962 ontmoeten.³⁸ De noemer 'Zero' was tevens de naam van de in 1957 opgerichte Duitse kunstenaarsgroep ZERO (hierover later meer). Het gebruik van deze naam voor de Nederlandse tentoonstelling leidde tot irritatie bij de Duitsers. De naam 'Zero' is daarna enkel nog door de Duitse groep gehanteerd.³⁹

11 **Espace criminel** 1958, 127 x 65 cm
Armano



Het is vooral van belang dat er met deze Nederlandse tentoonstelling concreet aansluiting werd gezocht bij de internationale ontwikkelingen in de kunst. Rond 1960 ontstonden er verschillende Europese kunstenaarsinitiatieven die tezamen wel met de term 'Nouvelle Tendence' worden aangeduid (in Nederlandse literatuur ook wel 'Nieuwe Tendensen'). De voornaamste vertegenwoordigers waren het Duitse ZERO, de Italiaanse initiatieven Asimuth (waarvan Manzoni de oprichter was), Gruppo N en Gruppo T, en de Franse Groupe de Recherche d'Art Visuelle (GRAV).⁴⁰ Deze initiatieven bestonden slechts enkele jaren, maar in die korte tijd was er een actieve, internationale uitwisseling van ideeën.⁴¹ Uiteraard hadden de verschillende groepen hun eigen opvattingen, maar er zijn ook een aantal overkoepelende kenmerken te noemen. Zo was men gericht op het heden en op feiten; voor zelfexpressie was weinig ruimte meer.⁴² Er werd beeldend onderzoek verricht naar fenomenen zoals lichtwerking, beweging en optische illusie. Met name de leden van GRAV hadden een bijna wetenschappelijke benadering. Ook werd er veel gebruikgemaakt van moderne materialen en massaproducten, wat de breuk met de traditionele kunst(vormen) benadrukte, een motief dat ook in Armando's *Credo* aanwezig is. In 1960 kwamen verschillende van deze bewegingen samen, onder andere in de tentoonstelling *Monochrome Malerei* in Leverkusen.⁴³ Een jaar later was er de belangrijke tentoonstelling *Nove Tendenze* (de aanleiding voor de descriptor 'Nouvelle Tendence') in Zagreb, waar ook Henk Peeters aan deelnam.⁴⁴ Het zou niet lang duren voordat ook De Vries betrokken raakte bij deze Europese ontwikkelingen.

12 **Achrome** ca. 1958, 94,0 x 74,3 x 4,1 cm
Piero Manzoni

knooppunten:

Nul en ZERO

Na de tentoonstelling *Zero* bleef de interesse in Nederland voor de nieuwe Europese ontwikkelingen onverminderd. Uit de oud-leden van de Hollandse Informele Groep, waar sinds 1959 al een drang naar het buitenland gevoeld werd, ontstond in 1961 de Nul-groep. De Nul-groep vormde de belangrijkste Nederlandse exponent van de Nouvelle Tendence.⁴⁵ De leden waren Armando, Henderikse, Peeters en Schoonhoven (afb. 13).⁴⁶ Peeters, die mede door zijn deelname aan *Nove Tendencije* al de nodige internationale contacten had, fungeerde als de organisator en als voornaamste contactpersoon van de Nul-groep.⁴⁷ Herman de Vries was geen volwaardig lid van de Nul-groep en wordt daarom in het retrospectief *Alles was mooi: Een geschiedenis van de Nulbeweging* nauwelijks besproken.⁴⁸ Toch was hij zeer nauw bij betrokken bij de Nul-groep. In 1961, vlak voor de definitieve oprichting van de Nul-groep, schrijven Henk Peeters en Armando over de nieuwe 'Groep I', een initiatief waar De Vries wel onder werd geschaard, als een soort plaatsvervanger van Bohemen.⁴⁹ In de definitieve samenstelling onder de naam 'Nul-groep' had De Vries echter geen plaats.⁵⁰

Hoe dicht De Vries bij de Nul-groep stond valt af te leiden uit hun gezamenlijke deelname aan verschillende tentoonstellingen. Onder de noemer *Nieuwe Europese School (Nouvelle École Européenne)* exposeerden onder meer De Vries, Schoonhoven en Peeters in 1961 in het Hessenhuis te Antwerpen en in Galerie Kasper te Lausanne. In datzelfde jaar organiseerde Liga Nieuw Beelden een expositie in het Stedelijk Museum, waaraan onder anderen De Vries, Schoonhoven en Armando deelnamen. De Vries nam echter geen deel aan de expositie *Zero*, waar zowel leden van de Nul-groep als ZERO exposeerden.⁵¹ In 1962 vond de tentoonstelling *Nul* plaats in het Stedelijk Museum. Hier exposeerden de Nul-groep, ZERO, De Vries, Klein, Manzoni en enkele andere kunstenaars.⁵² Naast deze gemeenschappelijke tentoonstellingsgeschiedenis werkten De Vries, Armando en Peeters

samen aan het tijdschrift *0 = nul*. Het eerste nummer kwam in 1962 tot stand. Het tweede nummer verscheen in 1963, onder redactie van De Vries en Peeters. Daarna zette De Vries het tijdschrift alleen voort (hierover verderop meer).

De Nul-groep en het tijdschrift *nul = o* zijn geïnspireerd op het Duitse ZERO en het gelijknamige blad ZERO, dat in de periode 1958-'61 verscheen.⁵³ De kunstenaarsgroep ZERO werd in 1957 opgericht door Heinz Mack (1931) en Otto Piene (1928) en werd in 1961 uitgebreid met Günther Uecker (1930). De Nul-groep en ZERO hadden een over het algemeen goede onderlinge verstandhouding en onderhielden contact met Yves Klein in Frankrijk en Lucio Fontana en Piero Manzoni in Italië.⁵⁴ Tijdens haar vierjarig bestaan (1961-'65) deed de Nul-groep mee aan meer dan vijftig Europese tentoonstellingen.⁵⁵

De Nul-groep en ZERO streefden naar een kunstvorm die losstond van tradities en meer met de maatschappij verbonden was. In het provocerende *Manifest tegen niets* (afb. 14), dat waarschijnlijk is geschreven door Peeters, is dit in strijdvaardige termen uiteengezet:⁵⁶

'Een schilderij is net zoveel waard als geen schilderij. Een plastiek is net zo goed als geen plastiek. Een machine is net zo mooi als geen machine. Muziek is net zo aangenaam als geen muziek. Geen kunsthandel is nog wel zo doelmatig als kunsthandel. Iets is haast niets (niet iets).'

De opening die het pamflet vermeldt, bestond uit een gesloten galerie: de bezoekers kwamen voor niets opdraven.⁵⁷ In vergelijking met het *Manifest* drukte Herman de Vries zich minder ostentatief, maar minstens zo duidelijk uit:

'die wandlung die innerhalb des informellen stattgefunden hat, hat als resultat ein neues konzept erhalten. dies im gegensatz zu vielem, das sich fruchtlos auf das informelle



abzusetzen versucht, die bindende factoren derer, die dieses neu konzept formen, sind: das objective, nämlich, das soviel wie mögliche ausschalten der persönliche reaction, es ist das normenlose der ergebnisse. das stupide: die kunst is an einem punkt angelangt, an dem technik und intel- lekt sich nicht mehr auszusprechen brauchen, weil sie nun eigentlich von jedem gemacht werden könnten. was mich betrifft, hört die kunst hier auf, kunst zu sein.⁵⁸

Ondanks het verschil in toonzetting, hadden zowel De Vries als de Nul-groep zich het nivelleren van de kloof tussen kunst en de dagelijkse realiteit tot doel gesteld.⁵⁹ Dit hing samen met hun gemeenschappelijke inspirator Lucio Fontana, die ook voor landgenoot Manzoni een belangrijke figuur was.⁶⁰ Het gebruik van wit en van niet-traditionele werkvormen door De Vries en de leden van de Nul-groep (met uitzondering van Armando, die rood, zwart en andere kleuren gebruikte) lijkt mede geïnspireerd op Fontana's *Manifesto Blanco*. In dit manifest roept Fontana op tot een nieuwe kunst die alle aspecten van het bestaan omvat en die 'vrij is van iedere esthetische kunstgreep'.⁶¹ De kunst is volgens hem lang blijven steken in de opvattingen en de middelen van het verleden, teruglopend tot de renaissance (Armando refereert hier in zijn *Credo* aan wanneer hij spreekt over het 'lijk van de renaissance'). Er is een nieuw begin nodig: kunstenaars moeten het veranderlijke heden als onderwerp en als middel hanteren. De Vries en de leden van de Nul-groep lijken aan deze oproep gehoor te hebben geven.

Zo vond er in De Vries' werk een ontwikkeling plaats van traditionele naar nieuwe en experimentele werkvormen. In 1960 publiceerde De Vries zijn eerste kunstenaarsboek, met als titel *wit is overdaad* (afb. 15). Het boek bevat twintig witte pagina's en heeft als enige tekst 'wit is overdaad' in

MANIFEST

TEGEN NIETS

Ter gelegenheid van de internationale tentoonstelling van NIETS in de eerste galerie ter wereld voor de laatste kunst:

GALERIE 207 (WILLEMSPARKWEG 207), AMSTERDAM

representatief voor avantgardisme, konventionalisme, modernisme, kommunisme, kapitalisme, patriotisme, internationalisme, monochromie, monotonie, beweging, zen, surrealisme, dadaïsme, lettrisme, situationnisme, informele kunst, konstruktivisme, tachisme.

**Een schilderij is net zoveel waard als geen schilderij.
Een plastiek is net zo goed als geen plastiek.
Een machine is net zo mooi als geen machine.
Muziek is net zo aangenaam als geen muziek.
Geen kunsthandel is nog wel zo doelmatig als kunsthandel.
Iets is haast niets (niet iets).**

De opening van de tentoonstelling van werken van onderstaande kunstenaars zal plaats vinden op zaterdagmiddag 1 april om 5 uur, door de Heer Carl Laszlo te Bazel. De Heer Bazon Brock zal voorlezen uit eigen werk. Muzikale omlijsting door Karlheinz von Stockhausen (Keulen). De tentoonstelling blijft geopend tot 30 april, werkdagen van 10—18 uur.

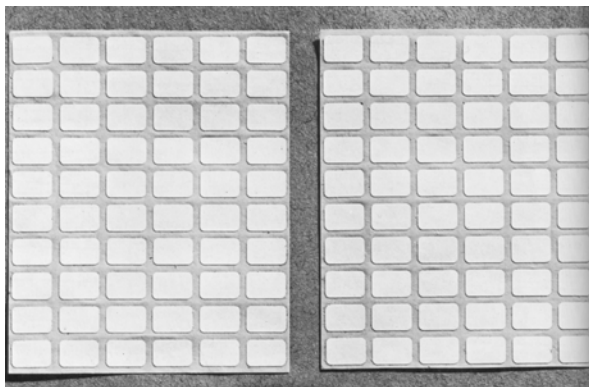
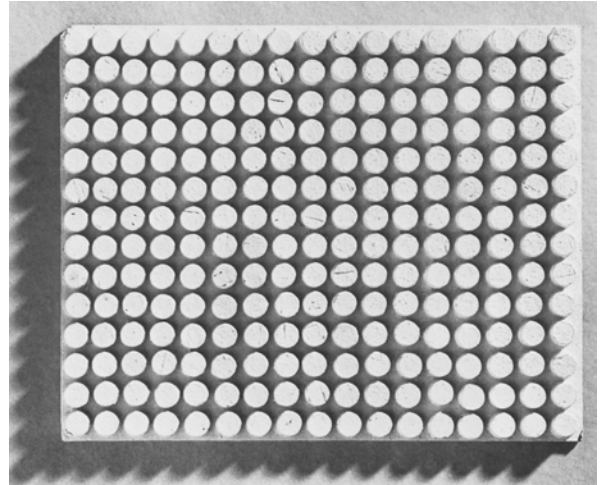
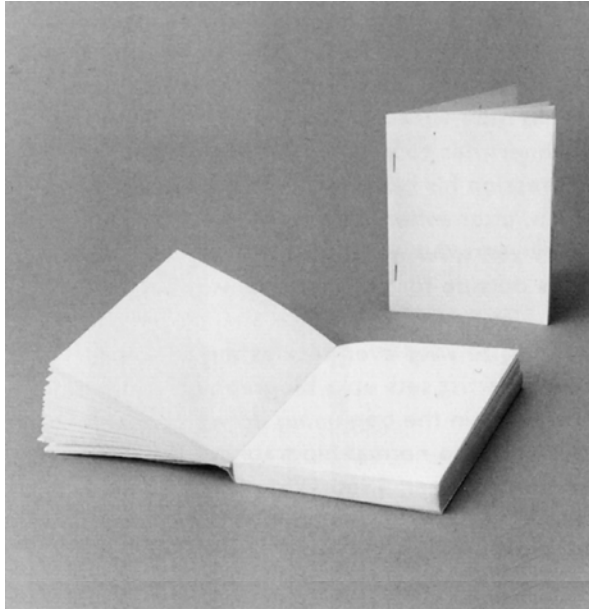
Armando, Amsterdam
Onorio, Bazel
Carl Laszlo, Bazel
Bazon Brock, Itzehoe
Piero Manzoni, Milaan
Henk Peeters, Arnhem
Henderikse, Düsseldorf
Schoonhoven, Delft
Megert, Bern
Arthur Kjøpcke, Kopenhagen
Silvano Lora, Parijs

verschillende talen, op pagina vier. Door de nadrukkelijke afwezigheid van beeld en tekst maakte De Vries duidelijk dat hij geen commentaar wilde leveren op de werkelijkheid. De lege pagina's dienen ter reflectie: de wereld als een nabeeld op de blanco pagina's.

De publicatie van *wit is overdaad* was een van de indicaties dat De Vries zich begon los te maken van de schilderkunst en de *collages trouvés* van de jaren vijftig. In de periode 1959-'62 maakten deze werkvormen gaandeweg plaats voor witte collages van gevonden materialen (afb. 9), homogene, witte reliëfs (afb. 16), de *gevonden structuren* (afb. 17) en eenvoudige witte sculpturen (afb. 18). Ook maakte De Vries in 1962 en 1964 zijn eerste geluidsopnamen. De

13 De Nul-groep op de tentoonstelling Avantgarde 61 te Trier 1961

14 Manifest tegen niets 1961
Nul-groep



gevonden structuren zijn gemaakt van alledaagse voorwerpen, zoals een verpakking of een vel met plakviltjes. Deze werken zijn, in tegenstelling tot de *collages trouvés*, gebaseerd op (een onderdeel van) één voorwerp, dus geen collages. Vrijwel alle werken uit de periode 1959-'62 zijn wit. In de jaren daarna begon De Vries sporadisch kleuren te gebruiken.

Het gebruik van wit vormde een belangrijke gelijkenis in het werk van De Vries en van de leden van de Nul-groep. Een andere overeenkomst was hun materiaalgebruik. Gedreven door het eerder beschreven verlangen naar moderniteit en het samenbrengen van kunst en het alledaagse, incorporeerden zij eigentijdse vormen en objecten in hun werk. De Vries gebruikte eerder al alledaagse voorwerpen in zijn *collages*

trouvés, maar daar lag het accent meer op het onderzoeken en onderkennen van de wijze waarop deze objecten als kunstvoorwerpen fungeerden. In de vroege jaren zestig ging het om het moderne, onpersoonlijke en vaak seriële karakter van de gebruikte materialen en voorwerpen. Dit blijkt ook uit het feit dat De Vries zijn collages wit schilderde, waardoor alles er smetteloos uitzag. Voor zijn *gevonden structuren* koos hij meestal witte voorwerpen met eenvoudige patronen of rasters.

De leden van de Nul-groep en ZERO maakten ook volop gebruik van moderne materialen, zoals plastic, folie en aluminium, en massaproducten zoals spijkers en kurken. Het werk *Kurken-relief* van Henderikse uit 1959/'60 is een

15 **wit is overdaad** 1960, 14,2 x 10,9 cm (achter)
wit/weiss/white 1962/'67, 16 x 12 x 1,4 cm (voor)

17 **gevonden structuur** 1962

16 **homogene structuur** 1960

18 **white blocks** en **white columns** (vijf werken)
1963, 1961, 1963, 1963, 1963



voorbeeld van een werk dat uit massaproducten is vervaardigd (afb. 19). De kurken, samengebracht in een houten kist, vormen een reliëf dat op het eerste oog een opvallende gelijkenis vertoont met De Vries' *homogene structuur* uit 1960 (afb. 16). Of De Vries ook kurken of misschien afgezaagde houten elementen heeft gebruikt, is door de witte verf van de *structuur* niet goed te zien. Een belangrijk verschil is in ieder geval dat het werk van De Vries door het wit en het regelmatige patroon van de noppen een meer industriële uitstraling heeft. Het werk van Henderikse is weliswaar uit kant-en-klare industriële voorwerpen opgebouwd, maar is in de uitvoering minder regelmatig en oogt daardoor organisch. Het gebruik van massaproducten had Henderikse gemeen met Arman, die ook veelheden van één productsoort (uitlopend van tondeuses tot gitaren) in een soort van hoogreliefs samenbracht.

Armando's reliëf *Moeren en bouten 8/60* (afb. 20) is op basis van een regelmatig rooster geconstrueerd en is in dat opzicht vergelijkbaar met de *structuur* van De Vries. Maar net zoals hun monochrome schilderijen verschillen ook deze reliëfs sterk van karakter. Van Armando's donkermetalen werk gaat een dreiging uit die ook in zijn eerdere werk voelbaar was. Waar De Vries' werk licht en sereen overkomt, herinnert Armando's metalen reliëf eerder aan oorlogsmaterieel en fabrieken.⁶² De spijkerreliëfs die ZERO-kunstenaar Uecker vanaf 1956 maakte, corresponderen met beide werken (afb.

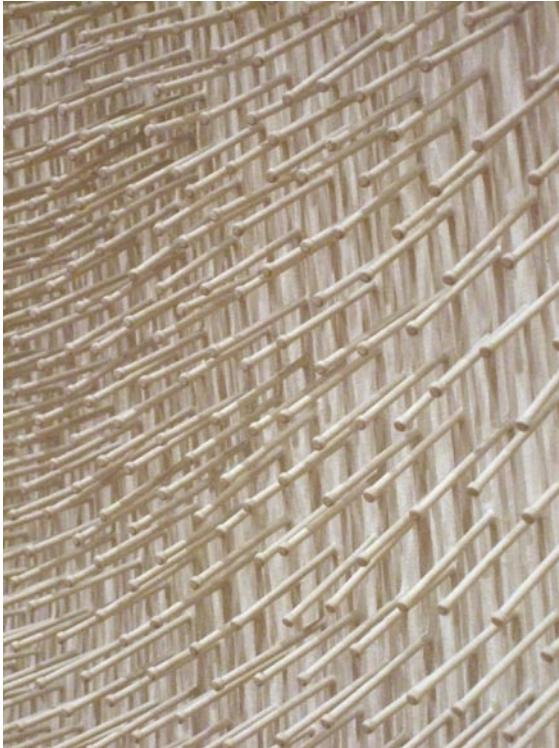


21). Ueckers reliëfs zijn gemaakt door spijkers in paneel of een andere drager te slaan, soms in uiterst regelmatige patronen, maar ook in golvende structuren.⁶³ De spijkers stralen net als de moeren en bouten van Armando's werk een zekere hardheid en agressie uit, maar doordat de spijkers en de drager wit zijn geschilderd, is dit effect getemperd. Hierdoor komt de nadruk meer te liggen op het patroon dat de spijkers vormen. Tegenover de hardheid van spijkers en metaalplaten staan de ronduit aabare werken van Peeters, vervaardigd uit watten en veren, en Manzoni's *achromes* gemaakt van katoen en konijnenvacht. Het gebruik van eigentijdse materialen was dus *common practice* voor De Vries, de Nul-groep en ZERO, maar het liet wel ruimte voor uiteenlopende, individuele oplossingen.

Regelmaat en serialiteit zijn in bijna al het werk van De Vries, de Nul-groep en ZERO aanwezig.⁶⁴ De *homogene structuur* en *Moeren en bouten 8/60* illustreren dit (het *Kurken-reliëf* van Henderikse is in dit opzicht een uitzondering). Een ander voorbeeld is het werk *Aquarel* van Peeters, dat bestaat uit een ruitpatroon van plastic waterzakjes op een aluminium drager (afb. 22). Een wit reliëf van Schoonhoven bestaat eveneens uit een raster (afb. 23). Ook andere geometrische figuren, zoals cirkels, spiralen en bolvormen dienden als basis voor werken van De Vries, De Nul-groep en ZERO. De kunstwerken kregen beschrijvende titels, vaak met een serienummer, zoals *Moeten en bouten 8/60* en *T98*.

19 **Kurken-reliëf** 1959/'60, 55,0 x 35,8 x 5,7 cm
Jan Henderikse

20 **Moeren en bouten 8/60** 1960
Armando



Ondanks deze seriële en vaak geometrische eigenschappen zijn de kunstwerken duidelijk door mensenhand vervaardigd.⁶⁵ Men verkoos bijna altijd het werk zelf te vervaardigen, terwijl het- gezien de vaak strakke vormgeving - voor de hand lag het werk machinaal uit de voeren. Een interessante uitzondering is een ruimtelijk werk dat De Vries in 1965 volledig door derden liet uitvoeren (afb. 31).⁶⁶ Ook gebruikte De Vries een typemachine om regelmatige, grafische structuren te creëren, welke onder andere in *nul = o* zijn gepubliceerd (afb. 38).

Hoewel zij wilden breken met traditionele kunstvormen, heeft de kunst van De Vries, de Nul-groep en ZERO in het geheel genomen nog iets opmerkelijk ambachtelijks. Wel werden de *homogene structuren* van de Vries steeds strakker in hun uitvoering. Hetzelfde geldt voor de witte reliëfs van Schoonhoven. Schoonhoven zag geometrie als iets onpersoonlijks en daarom als een geschikte component voor objectieve kunst. Hij benadrukte echter dat geometrie geen doel op zich was:

‘Zero doelt niet op geometrie. Dit zou al op zichzelf duidelijk kunnen zijn, maar kan zeker blijken door vergelijking van zero-produkten met wezenlijk geometrische dingen. Vanzelfsprekend speelt de geometrie een rol in de kunst van zero, maar niet de voornaamste. Zero wenst geen geometrische constructie te geven, maar gebruikt geometrie



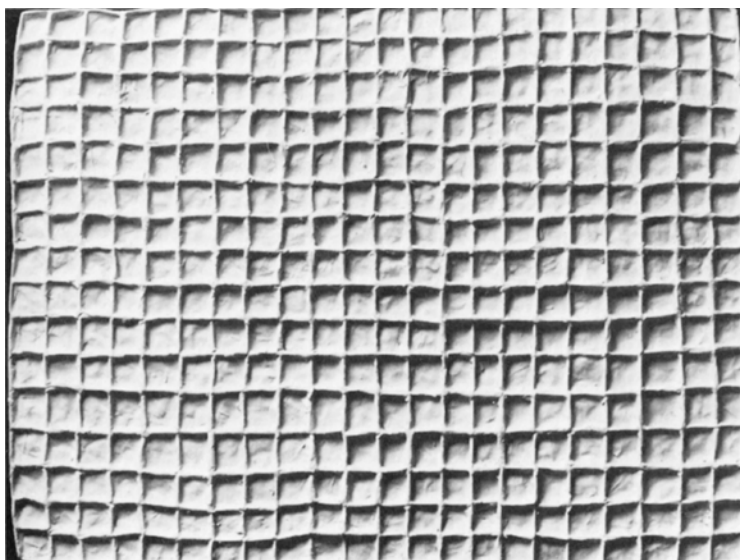
om een standpunt toe te lichten. Het geometrische aspect van zero ontstaat uit het element van herhaling, het plaatsen van rijen (“Reihungen”). De ordening komt voort uit de noodzaak voorkeur te vermijden. [...] Het vermijden van persoonlijke gevoelens is fundamenteel.⁶⁷

Dat geometrie geen vast gegeven was, blijkt uit de lossere tekeningen die De Vries en Schoonhoven naast hun reliëfs bleven maken (afb. 25 en 26). Het algemene aspect van serialiteit is echter ook in deze tekeningen te herkennen.

Een ander belangrijk element in het werk van de Nul-groep en ZERO was het fenomeen licht. Verschillende aspecten hiervan werden onderzocht en in kunstwerken toegepast: reflectie, diffractie, kunstlicht, schaduwwerking, donkerte of juist helderheid, et cetera. Dit hing voor een deel samen met de eigentijdse materialen die werden gebruikt, zoals chroom, aluminium, plastic en glasplaat - veel kunstenaars leken een voorliefde te hebben voor glimmende en glanzende oppervlaktes. Vooral de leden van GRAV en Gruppo N richtten zich op het onderzoeken van optische en kinetische verschijnselen. Voor ZERO waren licht en beweging eveneens belangrijke onderwerpen. Mack, Piene en Uecker richtten gezamenlijk een *Salle de lumière* in, als onderdeel van de tentoonstelling *Nul* in 1962 in het Stedelijk Museum.⁶⁸ In de verduisterde ruimte van de *Salle de lumière* bevonden zich lichtgenererende, draaiende bollen en een spijkerzuil. Dit

21 **White Field (detail)** 1964, 87,2 x 87,2 x 6,8 cm
Günther Uecker

22 **Aquarel** 1963, 100 x 100 cm
Henk Peeters



alles zorgde voor een spel van lichtvlekken en schaduwen op de wanden.⁶⁹ Deze combinatie van licht en beweging, geconcipieerd als uiting van het moderne, had een precedent in de vorm van de *Light-Space Modulator* van László Moholy-Nagy (1895-1946) uit 1930 (afb. 24).

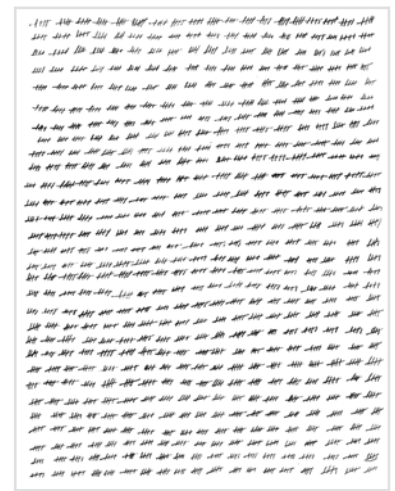
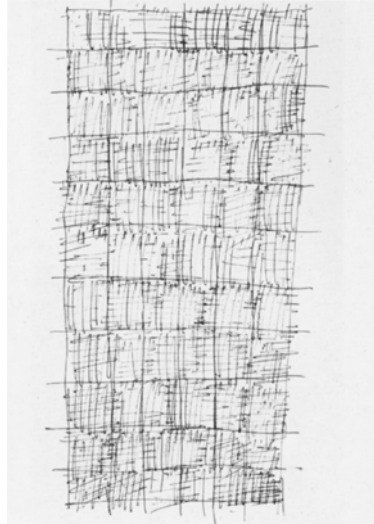
Het werk van de Nul-groep en De Vries was in het gebruik van licht ingetogener dan dat van de Duitsers, wier kunstwerken schitterden en straalden. Armando ontwierp voor de tentoonstelling *Zero-0-nul* in het Haagse Gemeentemuseum in 1964 (waar De Vries niet aan deelnam) de installatie *Zwart water*. Dit was qua lichtgebruik waarschijnlijk het meest spectaculaire kunstwerk van de Nul-groep. *Zwart water* bestond uit een zwart gemaakte ruimte met een ondiepe vijver, zodanig verlicht door een vijftal lampjes dat deze onpeilbaar diep leek.⁷⁰ Uit sommige foto's van werken van de Nul-groep blijkt een bewuste en nadrukkelijke belichting van het werk (afb. 20 en 22). Subtieler, maar sprekender, zijn de werken die een wisselwerking aangaan met het omgevingslicht. De witte reliëfs van Schoonhoven, die steeds geraffineerder werden, blinken hier in uit. Door kleine hoogteverschillen en het gebruik van schuine vlakken ontstaan er op het oppervlak allerlei fraaie schaduwwerkingen en neemt het werk de lichtvariaties van de omringende ruimte over. Tot 1962 maakte de Vries vergelijkbare witte reliëfs (afb. 16), die iets minder verfijnd zijn. In 1962 sloeg De Vries een nieuwe weg in, die een vergelijking met Schoonhoven inhoudelijk gezien problematisch maakt. In de twee jaar daarvoor ligt het werk van De Vries echter dicht bij dat van Schoonhoven.

De Vries en de Nul-groep hebben nauwelijks aandacht besteed aan het fenomeen beweging, in tegenstelling tot de leden van ZERO, die wel eens kinetische werken maakten.

Toch was De Vries goed op de hoogte van de kinetische kunst. Hij beschouwde haar als een van de aspecten van de Nouvelle Tendance, waartoe hij zichzelf rekende.⁷¹ Ook nam hij in 1966 deel aan de tentoonstelling *Licht en beweging* van galerie Epok (hoogstwaarschijnlijk met statisch werk) en hield daar een openingstoespraak, waaruit zijn interesse bleek. Armando was niet te spreken over de meeste kinetische kunst en sprak over 'spitsvondige, maar armetierige mechaniekjes'.⁷²

Was De Vries al met al het meest verwant aan de Nul-groep of met ZERO? In de vroege jaren zestig exposeerde De Vries weliswaar vaak samen met de Nul-groep en minder met ZERO, maar dit was meer een kwestie van geografie. Afgaand op de formele kenmerken van het werk, lijkt het werk van De Vries vooral de reliëfs en tekeningen van Schoonhoven. Ondanks deze formele overeenkomst, was De Vries meer gericht op de spirituele en maatschappelijke kant van kunst. Tekenend is dat Schoonhoven sporadisch schreef over zijn werk, terwijl De Vries diverse artikelen publiceerde in onder meer *nul = o*. In dat opzicht was Armando echter nog actiever. Gesteund door zijn achtergrond als kunsthistoricus en zijn baan als journalist bij de *Haagsche Post* was hij de voornaamste schrijver van de Nul-groep. Zijn stijl was provocerend en kernachtig, zoals in het *Credo* en zijn rauwe poëzie. De Vries daarentegen was in zijn teksten veelal contemplatief en onderzoekend. Dit verschil in temperament is ook te zien in hun beeldende werk. In het werk van Armando uit de jaren zestig schemeren nog steeds zijn eerdere *Peintures criminelles* door. De witte kunst van De Vries straalt daarentegen eenheid en rust uit. De Vries hield zich intensief bezig met de vraag hoe de kunstenaar, de kunst en de samenleving

23 **zonder titel** 1960, 47 x 60 cm
Jan Schoonhoven



interacteren.⁷³ In dat opzicht sloten zijn ideeën meer aan bij ZERO, dat in vergelijking met de Nul-groep idealistischer, optimistischer en overigens ook meer eensgezind was.⁷⁴ Bovendien dichtte Günther Uecker, net als De Vries, wit een spirituele betekenis toe:

‘Een witte wereld is naar mijn overtuiging een humane wereld, waarin de mens zijn bestaan in kleur beleeft, waarin hij levend kan zijn. [Mijn] witte structuren kunnen een spirituele taal zijn, waarin wij gaan mediteren.’⁷⁵

De soms monumentale installaties en de - al dan niet bewegende - lichtwerken van ZERO verschillen echter sterk van het ingetogen, witte werk van De Vries. Het is daarom niet eenduidig te stellen dat De Vries het meest verwant was aan de Nul-groep ofwel ZERO, temeer omdat de Nul-groep zelf tamelijk heterogeen was.⁷⁶ Het is wel duidelijk dat het werk en de opvattingen van De Vries op diverse punten overeenkwamen met die van leden van beide groepen. Misschien geeft het in 1966 door Mack opgestelde diagram wel een correct beeld van de situatie: De Vries als een schiereiland van Nul, ergens in de Europese kunstwereld van de eerste helft van de jaren zestig (afb. 27).

Het door Macks diagram geïmpliceerde schisma tussen De Vries en de Nul-groep is niet uit de lucht gegrepen. Er zijn verschillende aanwijzingen dat het contact tussen De Vries en de leden van de Nul-groep - met name Armando en Peeters - in de loop van 1963 verslechterde.⁷⁷ Na Armando verliet ook Peeters de redactie van *nul = 0*, waarop De Vries het tijdschrift alleen voortzette als *revue nul = o*.⁷⁸ Na in totaal vier nummers stopte De Vries in 1964 met dit tijdschrift.

Hij gaat in de periode 1965-'67 verder met het nieuwe *revue integration*, waar in totaal zeven nummers van uitkwamen. Hierin verschenen overigens wel bijdragen van Armando, Peeters en Schoonhoven (Henderikse verliet in 1963 de Nul-groep), naast teksten van andere kunstenaars die deel uitmaakten van de Nouvelle Tendance. Maar De Vries en de Nul-groep exposeerden in de regel niet meer samen. De Vries was opvallend afwezig op de *Nul*-tentoonstellingen in het Haags Gemeentemuseum in 1964, in het Stedelijk Museum in 1965 en bij de manifestatie *Zero-op-Zee* in Scheveningen in 1966. In het retrospectief *Alles was mooi: Een geschiedenis van de Nul-beweging* uit 1989 hebben Armando en Peeters enerzijds en De Vries anderzijds weinig goede woorden voor elkaar over.⁷⁹ Sprekend is ook de reactie van De Vries in een brief uit 2008:

‘over de nul groep heb ik niet veel te zeggen. het thema bevalt me niet, heb er slechte herinneringen aan en wil het daarbij laten. ik spreek dan ook altijd over zero, niet over nul.’⁸⁰

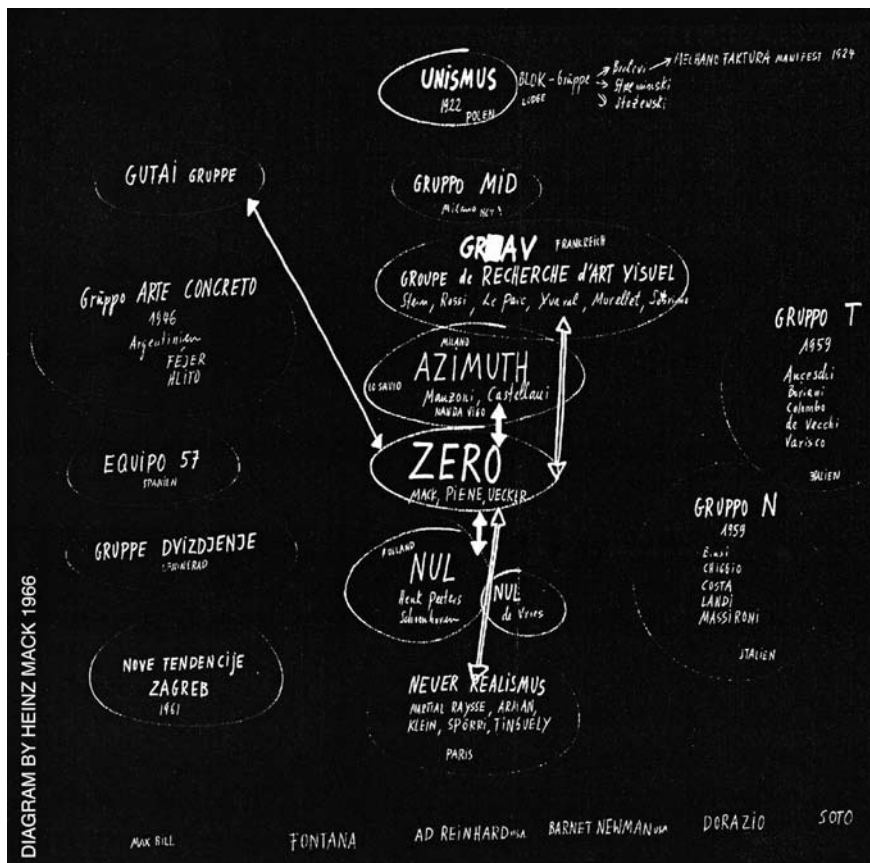
Dat de samenwerking tussen De Vries en de Nul-groep stagneerde zal deels aan moeizame onderlinge persoonlijke relaties hebben gelegen. Maar waarschijnlijk zijn ook veranderingen in het werk en de opvattingen over kunst aanleiding geweest. Dit blijkt uit een opmerking in een schrijven van De Vries aan Joost Baljeu (1925-'91) uit 1984:

‘[...] my methodology flows entirely from a Nullist standpoint [...] and encounters no resistance among my Nul colleagues. rather enthusiasm, although I should say that

24 **Light-Space-Modulator** 1930
László Moholy-Nagy

25 **T98** 1961, 50 x 32,5 cm
Jan Schoonhoven

26 **zonder titel** 1962



peeters and I have a serious conflict [...] that has an “ideo-logical” as well as a collegial basis.”⁸¹

Ook binnen de Nul-groep zelf tekenden de verschillen zich steeds duidelijker af, al bleef de stemming meestal goedmoedelijk.⁸² Omdat zijn ‘kijkkasten’ meer tot het *nouveau réalisme* behoorden, stapte Henderikse in 1963 vreedzaam uit de Nul-groep.⁸³ In 1965 hield de Nul-groep helemaal op te bestaan. Peeters stopte toen met het maken van kunst en Armando ging, na een paar jaar onderbreking, weer figuratief werken. De Vries, tenslotte, begon al in 1962 met het maken van werk met een nieuwe insteek, namelijk het systematisch gebruik van toeval. Hiermee koos hij voor een benadering die in het geheel niet was vertegenwoordigd binnen de Nul-groep.⁸⁴ Dit werd echter in korte tijd een centraal element in zijn werk, waarmee hij zich definitief losmaakte van de Nul-groep.

Na de informele samenwerking met de Nul-groep bleef De Vries actief in het tentoonstellingscircuit. Een aanzienlijk deel van de tentoonstellingen waaraan hij meedeed viel onder de noemer ‘Zero’. Rond de kern van ZERO, bestaand uit Mack, Piene en Uecker, was een bredere kring van verwante kunstenaars en enkele architecten ontstaan, waartoe De Vries

kan worden gerekend. Deze kring wordt gewoonlijk ook met ‘Zero’ aangeduid en dit is waarschijnlijk het ‘zero’ waar De Vries in bovenstaand citaat op doelde.⁸⁵

De meeste groepen van de Nouvelle Tendance vielen halverwege de jaren zestig uiteen; ZERO werd in 1966 ontbonden. De Vries ging daarna met succes door met exposeren, gesteund door de groeiende aandacht voor zijn toevalswerk.⁸⁶ Zijn activiteiten namen zelfs toe: elk jaar was zijn werk op vele tentoonstellingen te zien, met name in Nederland en Duitsland. Ook exposeerde De Vries in Italië en incidenteel in Tsjecho-Slowakije, Engeland, Frankrijk, Zwitserland, Amerika en Canada. Tegen het einde van jaren zestig openden de Nederlandse musea voorzichtig hun deuren voor De Vries, die solotentoonstellingen kreeg in het Van Abbemuseum (1967), het Stedelijk Museum (1967), het Haagse Gemeentemuseum (1968, zowel een solo- als een groepstentoonstelling), het Gemeentemuseum Arnhem (1969) en het Centraal Museum Utrecht (1969). Hieruit kan worden geconcludeerd dat De Vries in de loop van de jaren zestig voldoende naam had gemaakt om zich los van de Nul-groep en ZERO te manifesteren.

27 **diagram van de Nouvelle Tendance** 1966
Heinz Mack

de rol van toeval

In 1962 introduceerde De Vries een nieuw thema in zijn werk: toeval. Hij gebruikte zijn witte reliëfs als basis, maar voegde een kanslement toe aan het maakproces. De resulterende werken noemde hij *random objectivations*, of *toevalsobjectiveringen*. In essentie bestond de procedure uit de volgende stappen:⁸⁷

1. het opdelen van een beeld(vlak) in mathematische eenheden, bijvoorbeeld de coördinaten van een ruitpatroon;
2. het vaststellen van een stochastisch algoritme (spelregels met een kanslement) dat de plaatsing van beeldelementen in het beeld(vlak) bepaalt;
3. het uitvoeren van het algoritme aan de hand van volledig aselechte getallen.

Een van de vroegere werken die volgens deze procedure tot stand kwam, is de *random objectivation* uit 1963 (afb. 30). Het verschil met de *homogene structuren* is direct duidelijk: de egale, symmetrische structuur heeft plaatsgemaakt voor een wisselvallige samenstelling van vierkanten. Deze wisselvalligheid is het product van de hierboven beschreven procedure: de positie van elke vierkant binnen het 16x16-raster werd bepaald aan de hand van de waarde van een random getal.⁸⁸ Door aanpassingen en verfijning ontstonden allerlei variaties, die ook konden worden gebruikt voor ruimtelijk werk (afb. 31) en werken met taalkens (afb. 32).

Door de toepassing van random getallen liet De Vries een belangrijk deel van de totstandkoming van het werk over aan de werking van het toeval. Dit wordt wel aleatorische kunst genoemd, naar *aleator* ('dobbelaar') van *alea* ('dobbelsesteen'). Zijn motivatie voor deze werkwijze lag in de lijn met die voor zijn eerdere werk, namelijk het vervaardigen van onpersoonlijke kunst:

'oorspronkelijk heb ik getracht tot een objectieve kunst met een meer algemene geldigheid te komen door het maken van egaal witte schilderijen [...] en homogene structuren [...]. hoewel de resultaten mij bevredigen, bevatten deze witte schilderijen en homogene structuren in beeldend opzicht slechts geringe ontwikkelingsmogelijkheden. om deze reden zocht ik naar een andere werkwijze. na enig experimenteren vond ik deze in de zomer van 1962 in de programmering van het toeval, dat in zijn ongerichte wetmatigheid geheel aan het doel, objectiviteit en ordeningsmogelijkheden, beantwoordde.'⁸⁹

Zoals reeds uiteengezet stond wit in het werk van De Vries voor universele leegheid en tegelijkertijd een oneindigheid aan mogelijkheden. De toepassing van kans kan worden gezien als een uitbreiding op het gebruik van wit, omdat het eveneens onpersoonlijk van aard is. De Vries schreef hierover:

'As an extreme consequence of objectivation i tried to eliminate the personal - not the human! - element in my compositions by the way of random method.'⁹⁰

Dit correspondeert met de eerder aangehaalde uitspraak van Schoonhoven: 'De ordening komt voort uit de noodzaak voorkeur te vermijden'. Het element van kans gaf het werk echter een nieuwe dimensie. Door kans in het maakproces te integreren, verweefde De Vries zijn kunst met een fenomeen dat volgens hem raakte aan alle aspecten van het leven, namelijk: toeval, het onzekere, het niet-determineerbare. In 1968 schreef hij hierover:

'vaste zekerheden zijn voor geen redelijk denkend mens meer mogelijk. voorzover ze toch bestaan zijn ze in hun hoedanigheid illusoir. de aanvaarding van de konsekwenties



hiervan is, dat we k a n s als een element in onze cultuur moeten aanvaarden. aanvaarden betekent ook verwerken. we zullen ons er bewust van moeten worden en er mee werken, het dus kultiveren. het zou dan kunnen blijken, dat k a n s een verrijkend, differentierend en vooral konfronterend element vormt.²⁹¹

De Vries' nadruk op de onmogelijkheid van 'vaste zekerheden' indiceert een kritische houding ten opzichte van de controleerbaarheid van het menselijk leven en de maakbaarheid van de samenleving. Het concept van de maakbare samenleving kreeg door de Tweede Wereldoorlog een negatieve connotatie. Ook de Koude Oorlog voedde leidde tot scepsis en gebrek aan vertrouwen. Of De Vries zijn kritische woorden vanuit dat oogpunt formuleerde, is echter onzeker. In vergelijking met Armando's werk, waarin het oorlogsthema nadrukkelijk aanwezig is, valt het des te meer op dat De Vries (bij mijn weten) de oorlog niet aanhaalde, maar in algemene, niet-historische termen sprak over de mens en de samenleving. Een uitzondering is de meer recente installatie *poliska ziemia/polisch earth* uit 1991. Dit werk bestaat uit een 32 vlakken gemaakt van aarde die afkomstig uit verschillende Poolse steden. Door enkel de hedendaagse, Poolse namen van de steden te vermelden, benadrukte De Vries de complexe geschiedenis van deze steden, welke door grensverschuivingen

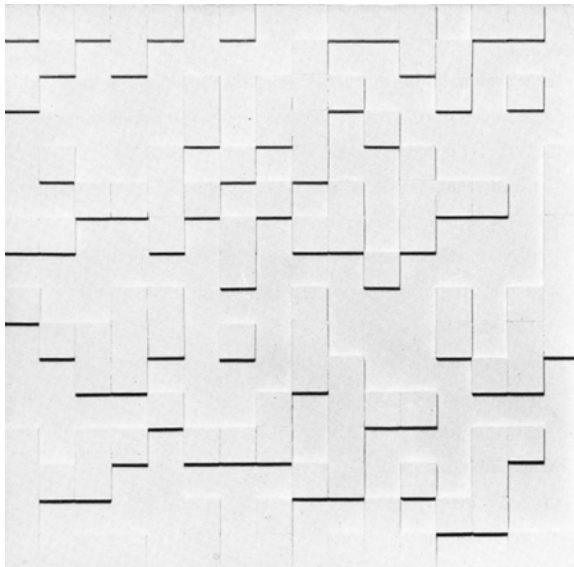
TABLE XXXIII. RANDOM NUMBERS (I)

03 47 43 73 86	36 96 47 36 61	46 98 63 71 62	33 26 16 80 45	60 11 14 10 95
97 74 24 67 62	42 81 14 57 20	47 53 37 37 37	27 07 36 07 51	24 51 79 89 73
16 76 62 27 66	50 50 26 71 02	32 90 79 78 53	13 55 38 58 59	88 07 54 14 10
12 56 85 99 26	96 96 68 27 31	05 03 22 93 15	57 12 10 14 21	88 26 49 81 76
55 59 56 35 64	38 54 82 46 22	31 62 43 09 90	06 18 44 32 53	23 83 01 30 30
16 22 77 94 39	49 54 43 54 82	17 37 93 23 78	87 35 20 96 43	84 26 34 91 64
84 42 17 53 31	57 24 55 06 88	77 04 74 47 07	21 76 33 50 25	83 92 12 06 76
03 01 63 78 59	16 95 55 07 19	98 10 50 71 75	12 86 73 58 07	44 39 52 38 79
33 21 12 34 29	78 64 56 07 82	52 47 07 44 38	15 51 00 13 54	99 66 02 79 54
57 60 86 32 44	09 47 27 96 54	49 17 46 09 62	90 52 84 77 27	08 02 73 43 28
18 18 07 92 46	44 12 16 58 09	79 83 86 19 62	06 76 50 03 10	55 23 64 05 05
26 62 38 97 75	84 16 07 44 99	83 11 46 32 24	20 14 85 88 45	10 93 72 88 71
23 42 40 64 74	82 97 77 77 81	07 45 32 14 08	32 98 94 07 72	93 85 79 10 75
12 36 28 19 95	50 92 26 11 92	00 56 76 31 38	80 22 02 53 53	86 60 42 04 53
37 95 94 35 12	83 39 50 08 30	47 34 07 96 88	54 42 06 87 98	35 85 29 48 39
70 29 17 12 13	40 33 20 38 26	13 89 51 03 74	17 26 37 13 04	07 74 21 19 30
26 62 18 37 35	96 83 50 87 75	97 12 25 93 47	70 33 24 03 54	97 27 46 44 80
99 49 57 22 77	88 42 95 45 72	16 64 36 16 00	04 43 18 66 79	94 77 24 21 90
16 08 15 04 77	33 27 14 34 09	45 59 34 68 49	12 72 07 34 45	99 27 72 95 14
31 16 93 32 43	50 27 89 87 19	20 15 37 00 49	52 85 66 60 44	38 68 88 11 80
68 34 30 13 70	55 74 30 77 40	44 22 78 81 26	04 33 46 09 52	68 07 97 06 57
74 37 25 65 76	59 29 97 68 60	71 91 38 67 54	13 58 18 24 76	15 54 55 95 52
27 42 37 86 53	48 55 90 65 72	96 57 69 36 10	96 46 92 42 45	97 60 49 04 01
00 39 68 29 61	66 37 32 20 30	77 84 57 03 29	10 45 65 04 26	11 04 96 67 24
29 94 98 94 24	68 49 09 10 82	53 75 91 93 30	34 25 20 57 27	40 48 73 51 92
16 90 82 66 59	83 62 64 11 12	67 19 00 71 74	60 47 21 29 68	02 02 37 03 31
11 27 94 75 06	06 09 19 74 66	02 94 37 34 02	76 70 90 30 86	38 45 94 30 38
35 14 10 16 20	33 32 51 26 38	79 78 45 04 91	16 92 53 50 16	02 75 50 95 98
38 23 16 86 38	42 38 97 01 50	82 75 66 81 41	40 01 74 91 62	48 51 84 08 12
31 96 25 91 47	96 44 33 49 13	34 86 82 53 91	00 52 43 48 85	27 55 26 89 62
66 67 40 67 14	64 05 71 95 86	11 05 65 09 68	76 83 20 37 90	57 16 00 11 66
14 90 84 45 11	75 73 88 05 90	52 27 41 14 86	22 98 12 22 08	07 52 74 95 80
68 05 51 18 00	33 96 02 75 19	07 60 62 93 55	59 33 82 43 90	49 37 38 44 59
20 46 78 73 90	97 81 49 14 02	04 02 33 31 08	39 54 16 49 36	47 95 93 13 30
64 19 58 97 79	15 06 15 83 20	04 90 10 75 06	40 78 78 89 62	02 67 74 17 13
05 26 92 70 60	22 35 85 15 13	92 03 51 59 77	59 56 78 06 83	52 91 05 70 74
07 07 10 88 23	09 98 42 99 64	61 21 62 99 15	06 51 29 16 93	58 05 77 09 51
68 71 86 85 85	54 87 66 47 54	73 32 08 11 12	44 95 92 63 16	29 56 24 29 48
26 99 61 65 53	58 37 78 80 70	42 10 50 07 47	32 17 55 85 74	94 44 67 16 94
14 05 68 75	87 59 36 22 41	26 78 63 06 55	13 08 27 01 59	15 29 59 39 43
17 53 77 28 71	71 41 61 50 72	12 41 04 06 26	44 05 27 36 99	02 96 74 30 83
90 26 59 21 19	23 52 23 33 12	96 93 02 18 39	07 02 18 36 27	25 99 32 70 23
41 23 52 55 99	31 04 49 69 96	10 47 48 45 88	13 41 43 89 20	97 17 14 49 17
60 20 50 81 69	31 99 73 68 68	35 81 33 03 76	24 30 12 48 60	18 99 10 72 34
91 25 38 05 90	94 58 28 41 36	45 37 59 03 09	90 15 57 29 12	82 62 54 65 60
34 50 57 74 37	98 80 33 00 91	09 77 93 19 82	74 94 80 04 04	45 07 31 66 49
85 22 04 39 43	73 81 53 94 79	33 62 46 86 28	08 31 54 46 31	53 94 13 38 47
09 79 12 71 48	73 82 97 22 21	05 03 27 24 83	72 89 44 05 60	35 80 30 94 88
88 75 80 18 14	22 95 75 47 49	39 32 82 22 49	02 48 07 70 37	16 04 61 67 87
90 96 23 70 00	39 00 03 06 90	55 85 78 38 36	94 37 30 69 32	89 90 00 76 33

tot verschillende naties werden gerekend. Mel Gooding schreef dat De Vries zich pijnlijk bewust was van de conflicten die zich tijdens zijn leven in Europa afspeelden.⁹² Dit is zeer voorstelbaar, maar in het werk en schrijven van De Vries uit de jaren zestig komt dit bewustzijn niet direct tot uiting.

Wel kan met zekerheid worden gesteld dat De Vries zich in zijn afwijzing van zekerheden baseerde op inzichten die voortvloeien uit de kwantummechanica, een tak van de elementaire natuurkunde.⁹³ In de jaren twintig werd duidelijk dat het gedrag van de meest elementaire deeltjes van het universum fundamenteel onzeker is en dat voorspellingen daarover alleen in termen van statistische *waarschijnlijkheden* (kansen) kunnen worden uitgedrukt.⁹⁴ Deze fundamentele onzekerheid heeft grote filosofische implicaties. Drie gangbare reacties binnen de filosofie zijn:⁹⁵

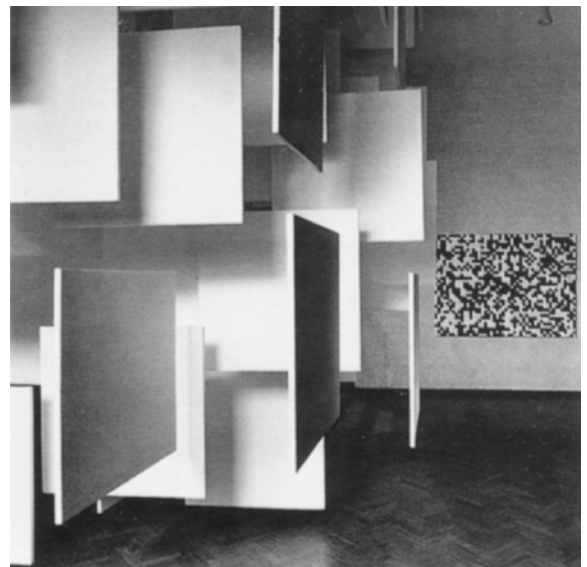
- het aanvaarden van deze onzekerheid, al dan niet als onderdeel van de materiële realiteit;
- het toeschrijven van de onzekerheid aan een nog onbekend principe, dat het gedrag van de elementaire deeltjes alsnog geheel zal verklaren;
- het beschouwen van alle *mogelijke* gedragingen van de elementaire deeltjes als fenomenen die bestaan binnen vertakkende werkelijkheden, welke tezamen één multiversum vormen.



Opmerkelijk is de verwantschap van het concept van het multiversum en dat van de boeddhistische *mulaprakriti*, welke beide een 'wereld van werelden' zijn.⁹⁶ Het is niet met zekerheid te zeggen of De Vries deze specifieke koppeling heeft willen maken, maar het illustreert het associatieve denken waartoe zijn werk uitnodigt.⁹⁷ Het is mogelijk om de verbanden tussen de oosterse filosofie, de natuurkunde en De Vries' visie op de rol van de kunst in de samenleving verder te analyseren, maar binnen het kader van deze scriptie moet de genoemde overeenkomst volstaan als indicator van de inhoudelijke veelzijdigheid van de toevalsobjectiveringen van De Vries.

De toevalsobjectiveringen kwamen enerzijds voort uit de behoefte aan ruimere (maar wel onpersoonlijke) uitdrukkingmogelijkheden en anderzijds uit De Vries' interesse voor de verschillende aspecten van het fenomeen toeval. De Vries baseerde zijn toevalsobjectiveringen niet op de methodes van anderen, maar kwam onafhankelijk tot zijn toepassing van kans.⁹⁸ In het kader van een biologisch onderzoek met steekproefnemingen markeerde hij verschillende random gekozen potten met verschillende kleuren (afb. 28). Dit bracht hem op het idee om beeldelementen aan de hand van random getallen te positioneren.

Andere kunstenaars gingen hem echter voor in de toepassing van toeval in de kunst. Zo maakte Jean Arp (1886-1966) in de jaren twintig een aantal collages door stukken papier op een drager neer te laten dalen en deze vervolgens vast te plakken op de posities waarop ze toevalligerwijs waren neergekomen.⁹⁹ Hoewel daarbij sprake was van onvoorspelbaarheid, verschilde deze methode van De Vries' statistische



aanpak. In de jaren vijftig maakte Ellsworth Kelly (1923), die Arp in 1950 ontmoette en kennis nam van zijn toevalswerk, schilderijen waarvan de kleurvlakken aan de hand van getrokken lootjes over het beeldvlak werden verdeeld (afb. 33).¹⁰⁰ François Morellet (1926), verbonden aan GRAV en een bekende van Kelly, ging een stap verder: vanaf 1958 begon hij stochastische procedures in zijn maakproces te gebruiken.¹⁰¹ Aanvankelijk maakte hij grafische voorstellingen waarvan de posities en richtingen van de lijnen en vlakken waren gebaseerd op de telefoonnummers die hij overnam uit een op goed geluk opengeslagen telefoonboek (afb. 34).¹⁰² Later kwamen daar metalen voorwerpen en lichtinstallaties bij, waarvan sommige een toevalselement hadden.

De hier afgebeelde werken van Kelly en Morellet lijken op het eerste gezicht op het reliëf van De Vries. De gebruikte procedures zijn ook nagenoeg identiek. Een klein maar tekenend verschil is dat De Vries putte uit zijn werk als biologisch onderzoeker en als enige een statistisch zuivere bron voor de getallen gebruikte. Deze bron was Fisher en Yates' *Statistical Tables for Agricultural, Biological and Medical Research*, een boek met random getallen dat hij ook gebruikte bij steekproefnemingen (afb 29). Hoewel sommige werken van De Vries, Kelly en Morellet gelijkenissen vertonen, liepen de achterliggende ideeën sterk uiteen. Kelly werkte vanuit zijn interesse in kleurrelaties. Zijn toevalswerken zijn onderdeel van een reeks schilderkunstige experimenten waarin hij middels een aleatorische procedure (het trekken van lootjes) tot onvoorspelbare resultaten kwam.¹⁰³ Morellet daarentegen werd gedreven door zijn opvattingen over de rol van de kunstenaar. Zoals velen binnen de Nouvelle Tendance - en zeker binnen het collectief ingestelde GRAV - streefde hij

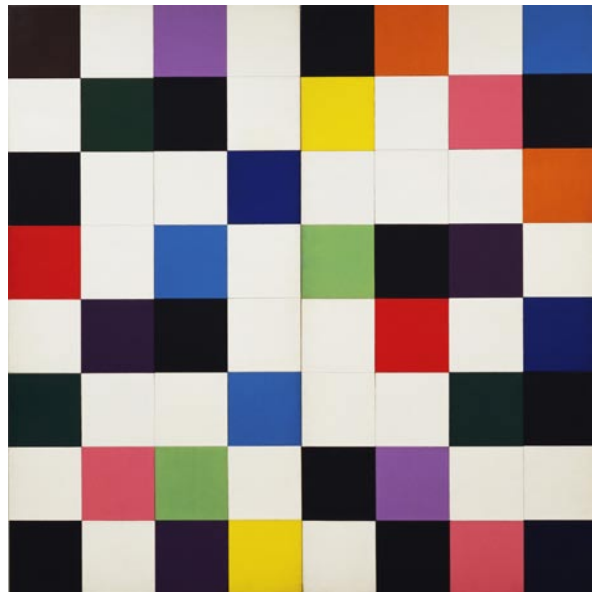


naar een kunstvorm vrij van de individuele grillen van de kunstenaarspersoon, ver verwijderd van het 'lijk van de renaissance'.¹⁰⁴ Morellet koos daartoe voor een onpersoonlijke, systematische aanpak, waarin de procedure voor het maken van het kunstwerk op voorhand werd vastgesteld. Evenals De Vries en Kelly implementeerde hij in deze procedure een toevalselement, zodat het exacte resultaat onvoorspelbaar was: in het afgebeelde werk werd elk vakje rood of blauw gemaakt, afhankelijk van de numerieke waarde van een nummer uit een telefoongids. En net als De Vries benadrukte hij het belang van de rol van de beschouwer:

'I have reduced my intervention, my creativity and my sensibility (I hope) to a minimum and I can consequently announce that everything that you find, apart from my small systems (and if this were nothing) belongs to you as observer'¹⁰⁵

Er zijn echter verschillende punten waarop het werk van Morellet zich duidelijk onderscheidt van dat van De Vries. De spirituele lading van De Vries' werk ontbreekt in dat van Morellet, die een meer *down to earth* attitude had. De Vries schreef filosofische bespiegelingen over toeval als veelzijdig fenomeen, over de spanning tussen chaos en orde. Morellet beperkte zich tot de toepassing van kans in het kader van objectieve kunst. Hij vervaardigde vanaf respectievelijk 1962 en 1963 grote, minimalistische metalen sculpturen en werken met neonbuizen, terwijl De Vries ingetogen, wit

32 **die welt ist alles was der fall ist** 1967, 33,5 x 24 cm

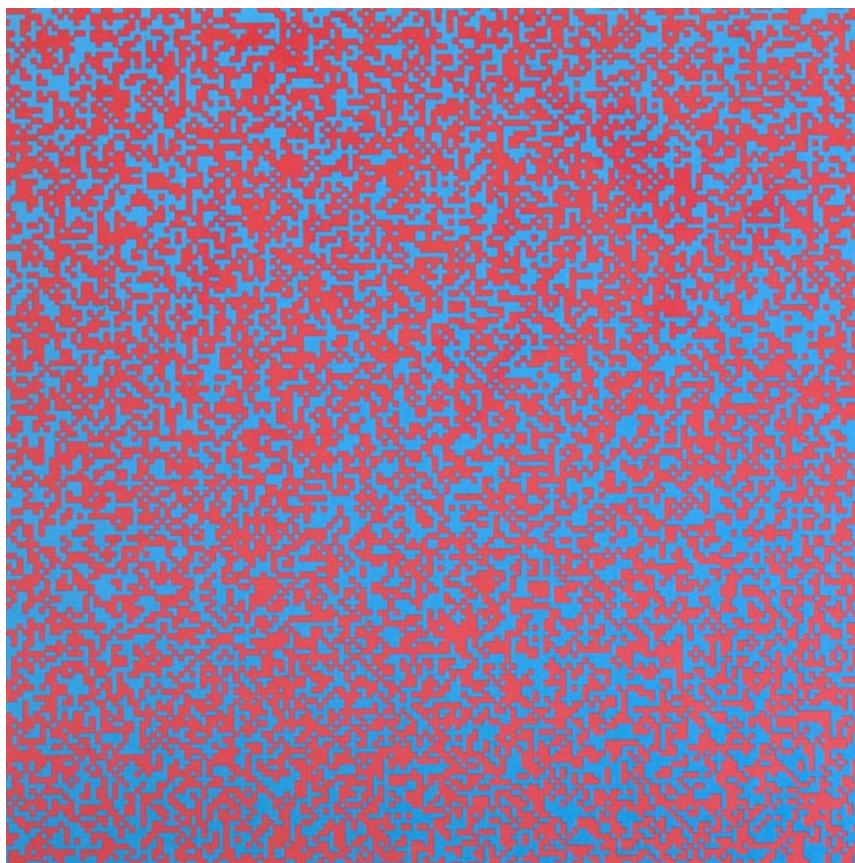


werk maakte.¹⁰⁶ Hoewel Morellet net als De Vries een kansselement in het maakproces invoerde en tot soms verrassend overeenkomstige resultaten kwam, heeft zijn werk een wezenlijk andere lading.¹⁰⁷

Onder de velen die vanaf de jaren zestig toeval gebruikten in beeldende experimenten, waren ook (van oorsprong) niet-kunstenaars, zoals A. Michael Noll. Als onderzoeker bij Bell Labs maakte Noll in de jaren vijftig samen met enkele collegae computertekeningen en -animaties met volgens stochastische procedures gegenereerde geometrische figuren.¹⁰⁸ Ook de astronoom Fred Lawrence Whipple raakte in de jaren vijftig vanuit zijn beroepsmatige omgang met kansrekening geïnteresseerd in de kunstzinnige mogelijkheden van stochastische procedures en waagde zich aan de schilderkunst.¹⁰⁹ Hij was zich terdege bewust van de artistieke implicaties van het gebruik van stochastische procedures:

'I have now added randomization to my repertoire as an artist, but I cannot say I consider these works my own. Though I wrote the programs or followed the rules that made them what they are, and though I controlled chosen factors, I was never responsible for the outcomes. If I didn't think the red should have gone in block 8,3, I still would have put it there so I wouldn't "break the rules." But here's the fact and the paradox of modern art: I may well have thought all my "random" designs through and made the decisions myself; there's no way you'll ever really know.'¹¹⁰

33 **Colors for a Large Wall** 1953, 240 x 240 cm
Elsworth Kelly



Ondanks deze verrassend notie zijn de werken van Whipple en Noll van een andere orde dan de toevalsobjectiveringen van De Vries. Net als in het werk van Kelly stond het aleatorische aspect hier vooral in dienst van het beeldexperiment. Van een diepere, al dan niet spirituele lading was waarschijnlijk geen sprake.

De componist John Cage (1912-'92) stond in dit opzicht veel dichterbij De Vries. Cage was een van de eerste componisten van moderne aleatorische muziek. Zijn *Music of Changes* uit 1951 componeerde hij met gebruikmaking van de *I Tjing*, ofwel het *Boek der veranderingen*. Hij raadpleegde de *I Tjing* zoals dat wel voor het voorspellen van de toekomst wordt gedaan, namelijk door munten op te werpen en de resultaten te interpreteren aan de hand van het symbolensysteem van het boek.¹¹¹ De uitkomsten daarvan bepaalden vervolgens de verschillende aspecten van het muziekstuk.¹¹²

De overeenkomst tussen de methodes van Cage en De Vries is evident, maar zij hadden nog meer gemeen. Cage had een brede belangstelling voor muziek, beeldende kunst, poëzie en filosofie.¹¹³ Hij was bijzonder geïnteresseerd in zenboeddhisme en de fenomenen leegte en stilte, wat in zijn muziek en teksten naar voren kwam.¹¹⁴ De in 1952 geschreven compositie *4'33* bestaat enkel uit stilte, de partituur

vermeldt dat de musicus niet moet spelen. Hierdoor wordt de aandacht van het publiek gericht op de natuurlijke omgevingsgeluiden. De conceptuele link met het volledige witte schilderij is verrassend; ook daar leidt leegte tot een versmelting van het werk en de omgeving, waardoor het laatste profiteert van de verhoogde aandacht van het publiek. Cage wees zelf op deze analogie, in het bijzonder die met de monochrome schilderijen van Robert Rauschenberg, met wie hij samenwerkte.¹¹⁵ Cage merkte daarbij op dat zijn composities later tot stand kwamen.¹¹⁶ De Vries en Cage gebruikten niet alleen een vergelijkbare aleatorische procedure, maar deelden ook een belangstelling voor zenboeddhisme, leegte en stilte.

Deze korte bespreking van kunstenaars en wetenschappers die aleatorisch werk maakten, geeft een indruk van de verbreiding en veelzijdigheid van kans als artistiek middel. Hieruit blijkt ook dat De Vries' *random objectivations* niet de eerste in hun soort waren, net zo min als zijn monochroom witte werk dat was. Maar bij vergelijking valt ook op dat De Vries' synthese van beeldende kunst, spiritualiteit, filosofie en bepaalde concepten uit de natuurwetenschap bijzonder, misschien wel uniek was. Alleen John Cage kan in dat opzicht met overtuiging een geestverwant worden genoemd.

34 **Répartition aléatoire de 40 000 carrés** 1961
François Morellet

temporele kunstvormen

Naast de Nul-groep bestonden er in Nederland in de jaren zestig verschillende collectieven met vergelijkbare overtuigingen, maar met andere methodes. Er is een globaal onderscheid te maken tussen degenen die zich vooral richtten op het maken van kunstobjecten, zoals De Vries en de Nul-groep, en zij die temporele, performance-achtige kunstvormen (bijvoorbeeld acties, happenings en manifestaties) centraal stelden, zoals Fluxus, de Mood Engineering Society en Robert Jasper Grootveld (1932-2009).

Dit onderscheid is zeker niet absoluut. De A-dynamische groep, opgericht in 1961 door Ger van Elk (1941), Wim T. Schippers (1942) en Bob Wesdorp (1941), begaf zich op beide terreinen en was op een aantal punten verwant aan de Nul-groep. In *Het eerste (voorlopige) a-dynamische manifest* uit 1961 liet Van Elk zich positief uit over het werk van Armando, Henderikse en Schoonhoven in de expositie van Liga Nieuw Beelden in het Stedelijk Museum, al had hij kritiek op het gebruik van toeval.¹¹⁷ De Vries nam deel aan deze expositie, maar werd door Van Elk niet bij naam genoemd. In het manifest werden verder enkele standpunten en ideeën voor werken gepresenteerd, zoals een met glasscherven volgegooid museumzaal, dat later in Museum Fodor werd gerealiseerd (afb. 35).¹¹⁸ Ook 'plastic bulten in stedelijke landschappen', uitvergroete *De Betuwe*-jampotten en 'slappe schilderijen, plastieken en gouaches' worden genoemd. In vergelijking met de Nul-groep, die zich met enige zwaarwichtigheid presenteerde, sloeg de A-dynamische groep een zeer ludieke toon aan. Beide groepen hechtten daarbij sterk aan hun eigentijdse voorkomen.¹¹⁹

Van de leden van de A-dynamische groep viel vooral Wim T. Schippers op door zijn absurdistische kunst en manifestaties. Na het uiteengaan van de A-dynamische groep in 1963 werkte hij regelmatig samen met Stanley Brouwn (1935) en Willem de Ridder (1939). In een uitzending van *Signalement* van 1963, waaraan dit drietal meewerkte, werd

aandacht besteed aan recente kunststromingen, zoals de Nul-groep en ZERO.¹²⁰ Voor dit item werd Henk Peeters geïnterviewd. Daarnaast werden verschillende fragmenten getoond, waaronder Schippers' bekende leeggieten van een flesje limonade in de zee bij Petten en een verslag van de *Mars door Amsterdam*, waarin Peeters meeliep.

De deelname van Peeters aan de *Mars* is een van de weinige acties geweest van de leden van de Nul-groep, naast de eerder genoemde *Tentoonstelling van NIETS* in 1961. Er zijn volgens Peeters wel meer ideeën geweest voor bijzondere gebeurtenissen, maar hier is om praktische redenen vrijwel niets van terechtgekomen.¹²¹ De Vries was niet betrokken bij deze plannen; in de jaren zestig hield hij zich op een paar uitzonderingen na niet bezig met temporele kunst. Een uitzondering was het te koop aanbieden van gesigneerde pepermuntballen ter gelegenheid van de tentoonstelling van Liga Nieuw Beelden. Na overmaking van 25 gulden ontving de koper een door De Vries gesigneerde pepermuntbal, 'als voorbeeld van een niet te overtreffen vorm'.¹²² Een andere uitzondering was de happening *the line of life & love* in Koppenhangen in 1969.¹²³ Over deze happening is weinig informatie beschikbaar, maar een foto van De Vries' arrestatie tijdens de happening toont in ieder geval aan dat deze heeft plaatsvonden (afb. 36).

In een verwijzing naar de verkoop van de gesigneerde pepermuntballen en het boek *wit is overdaad* stelde Maarten Beks in 1965 dat 'De Vries nooit afkerig is geweest van "het dadaïstische gebaar"', de 'pointless joke'.¹²⁴ Dat zou waar kunnen zijn, maar het kwam verder niet tot uitdrukking in zijn werk. Daarbij was *wit is overdaad* absoluut niet *pointless*. Zeker in vergelijking met kunstenaars als Schippers was De Vries nogal ernstig en geënt op het maken van kunstvoorwerpen en het schrijven van teksten, niet op temporele kunstvormen.



35 **Glaszaal** 1962
Wim T. Schippers

36 **arrestatie tijdens *the line of life & love*** 1969

teksten en tekstuele kunst

Wit is overdaad was weliswaar De Vries' eerste publicatie als kunstenaar, maar zijn vroegste teksten waren van wetenschappelijke aard en betroffen voornamelijk knaagdieren. Hij schreef deze in de jaren vijftig, als plantkundige verbonden aan de Plantenziektkundige Dienst te Wageningen. In de periode 1961-'68 was hij als biologisch onderzoeker verbonden aan het ITBON te Arnhem. In deze jaren schreef hij slechts twee wetenschappelijke artikelen, de laatste daarvan in 1967.¹²⁵ De Vries is in de jaren zestig echter bijzonder actief geweest op het gebied van kunstenaarspublicaties. Dit begon met het boek *wit is overdaad* in 1960 (afb. 15). Al snel breidde hij zijn tekstuele activiteiten uit met onder meer het tijdschrift *0 = nul* en verschillende werkvormen waarbij tekst een integraal onderdeel is van het kunstwerk, zoals de *random objectivations* met letters (afb. 32). Deze activiteiten vormen tezamen een aanzienlijk deel van zijn productie in de jaren zestig. De volgende opsomming geeft een overzicht van de verschillende werkvormen:¹²⁶

- kunstenaarsboeken, vanaf 1960
- tijdschriften (*0 = nul* en *revue integration*), vanaf 1962
- artikelen over kunst, vanaf 1962
- *postal messages* (briefkaarten en enveloppen), vanaf 1964
- poëzie, vanaf 1965
- tekstueel-grafisch werk, vanaf 1966

Deze werkvormen hebben gemeen dat er gebruik werd gemaakt van eenvoudige middelen en dat de producten eenvoudig te verspreiden zijn. Niet alleen de tijdschriften, artikelen en poëzie, ook de kunstenaarsboeken en enkele *random objectivations* (met en zonder tekstuele elementen) verschenen in oplage. De andere *random objectivations* en de *postal messages* zijn daarentegen unica.

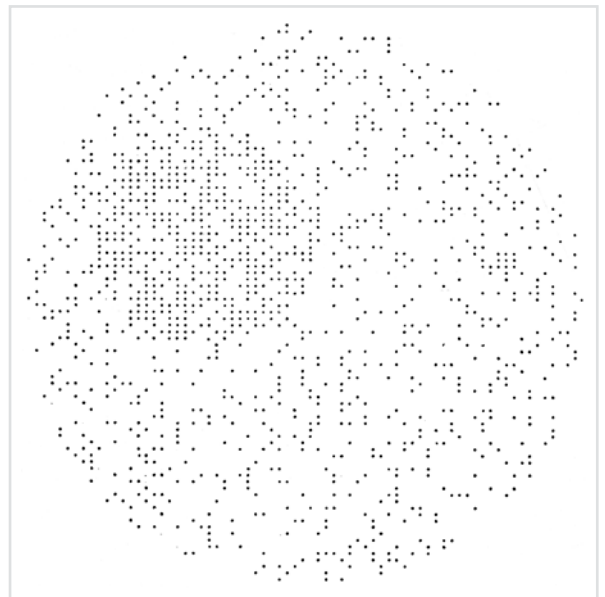
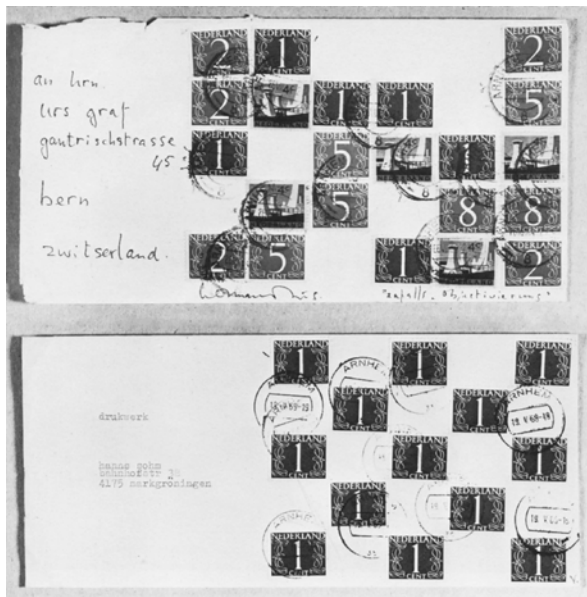
Er zijn verschillende redenen te noemen waarom De Vries en vele andere kunstenaars zich in de jaren zestig richtten

op het maken van kunstenaarsboeken. Ten eerste was er sprake van een algemene interesse in nieuwe artistieke uitdrukkingsvormen, gevoed door een verzet tegen traditionele kunstopvattingen.¹²⁷ Het gebruik van moderne materialen door de leden van de Nul-groep en ZERO alsook de acties en manifestaties van onder meer Fluxus kunnen vanuit deze interesse worden begrepen. Het kunstenaarsboek was evenwel geen volledig nieuw concept.¹²⁸ Aan het einde van de negentiende eeuw maakten kunstenaars in Frankrijk zogenaamde *livres d'artistes*. Aan deze boeken werkten echter ook andere partijen mee, zoals de uitgever en de drukker. Pas in de jaren vijftig van de twintigste eeuw werd het kunstenaarsboek een volwaardig kunstobject waarvan de vorm en inhoud volledig door de kunstenaar werden bepaald. Dieter Roth (1930-'98) was een van de eerste kunstenaars die het boek benaderde als een plastisch object met unieke eigenschappen.¹²⁹ Tekst was in zijn boeken soms volledig afwezig (afb. 39). De Vries toonde eveneens interesse in het onorthodoxe gebruik van de boekvorm. Cees de Boer beschreef het maakproces van het *manifest van de gecasteerde werkelijkheid* uit 1960:

' [...] hij neemt een aantal overdrukken van zijn studie over de verspreiding in Nederland van kleine zoogdieren als rat en muis, gepubliceerd in het Franse wetenschappelijke tijdschrift *Mammalia*; hij haalt van deze overdrukken het omslag los, typt op de lege binnenkant de woorden *manifest van de gecasteerde werkelijkheid*, keert het binnenste buiten en bevestigt het als nieuwe titel weer om zijn werk.¹³⁰

Middels zijn kunstgreep verweefde hij de vorm en inhoud van het kunstenaarsboek op een ongebruikelijke wijze. De Vries wilde met deze manipulatie van zijn onderzoeksteksten duidelijk maken dat wetenschap volgens hem de ervaring van de werkelijkheid verengt.

In de jaren zestig verkenden kunstenaars niet alleen de



37 **random objectivation** 1964
random objectivation 1969

38 **zonder titel** 1965, ca. 10 x 10 cm

39 **zonder titel** 1958-'59, 38 x 38 cm
 Dieter Roth

formeel-artistieke eigenschappen van het kunstenaarsboek, het werd ook ontdekt als een efficiënt middel om kunst en ideeën onder een breder publiek te verspreiden. Voor De Vries, die zich intensief bezighield met de wisselwerking tussen samenleving, kunst en kunstenaar, waren het (kunstenaars)boek en het tijdschrift daarom extra interessante media. De laagdrempeligheid van de boekvorm sprak ook degenen aan die zich verzetten tegen het als elitair bestempelde unieke kunstwerk. Dit verzet was bij De Vries niet uitgesproken aanwezig. Bovendien maakte hij zelf 'elitaire' kunstwerken, zoals een kunstenaarsboek dat hij voor 1215,- gulden verkocht.¹³¹ Maar naast zijn kostbare kunstenaarsboeken en unica werkte De Vries ook aan de laaggeprijsde tijdschriften *o = nul* en *revue integration*.

o = nul en *revue integration* waren een publicatiemiddel voor De Vries zelf, maar boden ook ruimte aan een scala aan auteurs, voornamelijk kunstenaars. Onder hen waren de (oud-)leden van de Nul-groep en ZERO, Hans Sleutelaar, Marinus Boezem, Contant, Dieter Roth, Mathias Goeritz, Jean Tinguely, Ad Reinhardt en anderen uit voornamelijk Duitsland, Nederland, België, Frankrijk en Italië. De nummers bestonden grotendeels uit zeer eenvoudig opgemaakte artikelen (onomfloerste typemachineteksten), maar er was ook ruimte voor beeldende experimenten, waaronder die van De Vries zelf (afb. 38). Het auteursbestand van de tijdschriften geeft een indruk van de contacten die De Vries onderhield. Naast kunstenaars binnen de Nouvelle Tendance, was er blijkbaar een bredere kring van kunstenaars met wie De Vries in contact stond, getuigen de bijdragen van bijvoorbeeld Reinhardt en Constant. De tijdschriften zullen voor De Vries daarom niet alleen een platform voor ideeënwisseling zijn geweest, maar ook een goede manier om zijn contacten te onderhouden en uit te breiden, wat hem in zijn kunstenaarscarrière zal hebben geholpen.

De *postal messages* uit de jaren zestig liggen in het verlengde van de *random objectivations* (afb. 38). De enveloppen zijn beplakt met postzegels, aan de hand van vergelijkbare procedures. De Vries verstuurde deze werkjes naar bekenden, zoals Urs en Rös Graf. Hoeveel *postal messages* De Vries in de jaren zestig maakte, is moeilijk te zeggen, maar het waren er vermoedelijk niet meer dan enkele tientallen.¹³² Zijn werk verschilt in opzet van de activiteiten van de mail art pionier Ray Johnson (1927-'95), die begin jaren zestig een grote uitwisseling van mail art begon, onder de noemer *New York Correspondance School*.¹³³ De kunstenaars van de *School* vormden een netwerk waarbinnen mail art circuleerde. De Vries' *postal messages* uit de jaren zestig zijn daarentegen eenrichtingverkeer: een 'artistiek' antwoord was geen deel van

the rationalist' manifest

why to work

free

against dualities

for the love of complexity

for a durable changing world

a permanent dynamic humanity

a world without conventions or prejudices

a world full of love and development

in diversity

to realise this in visual forms

to realise this in language

a language free for all purposes

with 100¹⁰⁰ and more possibilities

of communication

try it too

be free

for everyone

de opzet.

In 1965-'66 begon De Vries woorden en letters te gebruiken in zijn *random objectivations* (afb. 32).¹³⁴ Als basis voor deze werken gebruikte hij meestal teksten uit Ludwig Wittgensteins *Logisch-Philosophische Abhandlung* (bekender als de *Tractatus Logico-Philosophicus*) uit 1921. In dit filosofische werk worden onderwerpen zoals metafysica en logica middels zeer nauwkeurige, systematische stellingen besproken. 'Die Welt ist alles was der Fall ist' is de eerste stelling van de *Abhandlung*; de afzonderlijke letters van deze zin zijn gebruikt als basis voor de gelijknamige *random objectivation*. Zo kwam er een hele reeks tekstuele *random objectivations* tot stand, met telkens andere woorden en algoritmen. Met het gebruik van taaltkens doorbrak De Vries het zuivere wit dat zijn werk in de eerste helft van de jaren zestig domineerde, al



bleef wit wel de basis voor zijn kunst.

De invloed van de filosofische teksten van Wittgenstein reikte verder dan het letterlijke gebruik ervan in De Vries' *random objectivations*. De Vries' interesse in Wittgensteins werk ontstond halverwege de jaren zestig, een periode waarin hij zich tweemaal terugtrok in de Biesbosch om daar te bezinnen op het leven.¹³⁵ Uit zijn teksten uit de tweede helft van de jaren zestig spreekt een analytische en contemplatieve houding, die aansluit op de filosofische werken van Wittgenstein. Voorbeelden van zulke teksten van De Vries zijn *visuele informatie, over de waarheid en fragmentarische argumenten*.¹³⁶

De invloed van Wittgensteins *Abhandlung* is tevens zichtbaar in de poëzie van De Vries (afb. 40 en 41). Zo valt het gebruik van bondige stellingen en de afwezigheid van een typische verhaalstructuur op. Ook het taalgebruik in *poem for everyone* herinnert door de vele abstracties en taalbegrippen aan de *Abhandlung*. De Vries' interesse in Wittgensteins teksten kwam dus op verschillende manieren in zijn werk en teksten tot uiting. De Vries' belangstelling voor de Oosterse filosofie bleef echter bestaan naast zijn aandacht voor Wittgenstein, net zoals in zijn beeldende werk het wit niet werd verdrongen door de taaltekens, maar ermee samenging.

conclusie:

nabeelden van wit

In 1970 verhuisde Herman de Vries naar het dorpje Eschenau in Beieren. Hij sloot daarmee een bewogen decennium af. De laatste drie jaar daarvan vormden een persoonlijk veranderingsproces, gemarkeerd door het einde van zijn huwelijk in 1967, de opzegging van zijn baan als biologisch onderzoeker in 1968 en een aantal lange reizen door Oost-Europa, Rusland en Azië.¹³⁷ Toen hij Nederland verliet om zich permanent in Duitsland te vestigen, was hij niet langer een onderzoeker die in zijn vrije tijd fanatiek tekende en schilderde, maar een autonoom kunstenaar met tentoonstellingen door heel Europa.

In de tien jaar die aan de verhuizing naar Duitsland voorafgingen, maakte De Vries een boeiende artistieke ontwikkeling door. Deze begon met de overgang van de informele kunst van de jaren vijftig naar de witte, objectieve kunst van de jaren zestig. De belangrijkste mijlpalen waren de eerste kunstenaarsboeken in 1960, de eerste *random objectivation* in 1962 en de invloed van de teksten van Wittgenstein vanaf 1965. Niet exact te dateren, maar wel kenmerkend waren de toenemende tekstuele activiteiten (tijdschriften, artikelen en poëzie), de experimenten met nieuwe kunstvormen en materialen, en de aandacht voor de verhouding tussen kunstenaar, kunst en samenleving.

De Vries' werk en ideeën uit de jaren zestig vertonen op veel punten overeenkomsten met andere kunstenaars. De gebruikelijke positionering binnen de Nouvelle Tendance en de associatie met de Nul-groep en de kring rond ZERO is terecht. Diverse aspecten van het werk, de gezamenlijke tentoonstellingen, de samenwerking in tijdschriften en De Vries' eigen opmerkingen wijzen allemaal in die richting. Daarbij moet wel worden opgemerkt dat er binnen de Nouvelle Tendance geen één kunstenaar of kunstenaarsgroep als echte geestverwant kan worden aangeduid.

De Nul-groep wilde, net als De Vries, de afstand tussen kunst en het alledaagse verkleinen, gebruikte eveneens nieuwe

materialen en maakte ook veelal witte en seriële werken. Dit hing samen met de gedeelde invloeden van Lucio Fontana, Yves Klein en Piero Manzoni. Maar de individuele leden van de Nul-groep verschilden op diverse punten van De Vries. Armando's oorlogsthematiek, donkere palet en felle teksten botsen met het zuiver witte werk en de bespiegelende artikelen van De Vries, die putte uit het zenboeddhisme. Henk Peeters sloeg net als Armando een provocerende toon aan en flirtte met de acties van Wim T. Schippers en consorten, wat evenmin overeenstemde met De Vries' teneur. Feitelijk stond alleen het werk van Jan Schoonhoven uit de vroege jaren zestig dicht bij dat van De Vries. Maar Schoonhoven noch de andere leden van de Nul-groep, kon zich verhouden tot de *random objectivations*, die juist zo kenmerkend zijn voor De Vries' werk uit de jaren zestig. Dit verschil geldt ook voor Heinz Mack, Otto Piene en Günther Uecker van ZERO, al stemde hun filosofische attitude meer overeen met die van De Vries.

Buiten de Nouvelle Tendance waren er kunstenaars die in bepaalde opzichten meer gemeen hadden met De Vries dan de leden van de Nul-groep en ZERO. De componist John Cage, die in het geheel niet met de Nouvelle Tendance verbonden was, deelde De Vries' grote belangstelling voor zenboeddhisme en leegte. Bovendien kunnen de aleatorische composities van Cage, waarvan de eerste uit de vroege jaren vijftig stammen, worden beschouwd als muzikale tegenhangers van De Vries' (latere) *random objectivations*. De kunstenaarsboeken van Dieter Roth vormen een andere opvallende overeenkomst. Roth begon zijn formele experimenten met het kunstenaarsboek slechts enkele jaren voor De Vries' publicatie van *wit is overdaad* en het *manifest van de gecastreerde werkelijkheid*.

In de tweede helft van de jaren zestig vielen de groepen van de Nouvelle Tendance uiteen, maar het netwerk van contacten dat De Vries had opgebouwd bleef intact. Zijn

tijdschrift *revue integration*, waaraan diverse kunstenaars uit de Europese kunstwereld hun medewerking verleenden, zal daaraan hebben bijgedragen. In het werk en de teksten van De Vries werd gaandeweg de invloed zichtbaar van de filosoof Wittgenstein. In de *random objectivations*, die aanvankelijk uit witte, neutrale elementen bestonden, werden nu ook letters en woorden gebruikt. Ook in De Vries' artikelen en poëzie is de klare, analytische stijl van Wittgensteins *Tractatus* te herkennen.

De invloed van Wittgenstein markeert de laatste fase in De Vries' artistieke ontwikkeling vóórdat hij de natuur tot het centrale thema maakte. Zijn werk uit de jaren zestig kan worden gezien als een reeks experimenten waarvoor de witte monochromen steeds het uitgangspunt zijn geweest. De introductie van het toevalselement, de taaltokens en de verschillende nieuwe vormen (mail art, tekstueel-grafisch werk, ruimtelijke *random objectivations*) lijken pogingen om aan de paradox te ontsnappen die aan de witte monochromen ten grondslag ligt, namelijk iets willen zeggen zonder iets mee te delen, ofwel iets willen uitbeelden zonder iets te laten zien. Telkens als De Vries een element toevoegde aan de witte monochromen, ondermijnde hij de nagenoeg perfecte leegte ervan, ook al probeerde hij die elementen zo onpersoonlijk mogelijk te houden. Maar hij beseftte ook dat zuiver witte schilderijen en reliëfs een beperkt effect hebben op de beschouwer, en dat deze kunstvorm zeker niet uniek was.

De uitweg van deze tegenstellingen vond De Vries in de jaren zeventig, nadat bleek dat ook Wittgenstein voor hem geen oplossing bood. Om dit laatste te illustreren schreef hij in 1975 de afsluitende stelling van de *Tractatus* op, 'Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen', en gumde deze weer uit.¹³⁸ De gevonden uitweg betekende een fundamenteel andere aanpak. De Vries staakte zijn pogingen om 'betekenisvolle leegte' te creëren in de vorm van schilderijen en reliëfs, en bracht zijn artistieke handeling terug tot

het tonen van fragmenten van de natuur. De essentie van zijn werk verschoof daarmee van creatie naar selectie en presentatie, wat in zekere zin terugsloeg op de *collages trouvés* uit de jaren vijftig. Deze nieuwe aanpak riep vragen op die deels verband hielden met eerdere kwesties rond de *random objectivations*, bijvoorbeeld in hoeverre het werk onpersoonlijk is en waar de betekenis van dergelijke kunstwerken ontstaat. In dat opzicht is er, ondanks de verschuiving naar selectie en presentatie, sprake van een doorlopende ontwikkeling in het werk uit de jaren zestig en de jaren daarna. Maar voor het belangrijkste vraagstuk uit de jaren zestig, namelijk hoe de 'oorsprong van alle mogelijkheden' (of: leegte, *mulaprakriti*, *no-mind*, het multiversum) in materie kan worden gevat, heeft De Vries als gevolg van de verschuiving naar selectie en presentatie nooit een bevredigende oplossing gevonden. Door te stoppen met zijn paradoxale pogingen om betekenisvolle leegte te scheppen en zijn artistieke handeling terug te brengen tot het tonen van reeds bestaande voorwerpen, maakte De Vries zich begin jaren zeventig los van het vraagstuk dat in de jaren zestig voor hem centraal stond. Zijn werk uit de jaren zestig moet daarom niet worden gezien als een rechtlijnige ontwikkeling naar het werk van de jaren daarna, maar in de eerste plaats als een cluster beeldende experimenten rond de nog onopgeloste kwestie van 'lege kunst'.

- 1 Herman de Vries schrijft sinds 1956 alles in onderkast, naar voorbeeld van onder anderen Willem Sandberg. Deze schrijfwijze wordt overgenomen door een deel van de auteurs. In deze scriptie kies ik ervoor alleen De Vries' titels en teksten in onderkast over te nemen, omdat deze - in tegenstelling tot zijn officiële naam - als zodanig zijn geconcipieerd.
- 2 Zie de uitgebreide bibliografie voor een indruk van de hoeveelheid artikelen over De Vries.
- 3 Zie bijvoorbeeld Gooding 2002 en 2006, en Reitsma 1990.
- 4 Berk 2006; Vermeijden 1990
- 5 Zie bijvoorbeeld Keijer 2009; Stigter 2009
- 6 Zie Van der Poel 2009
- 7 De Boer 1998; Gooding 2002 en 2006; Pelsers 1998
- 8 Zie bijvoorbeeld Peeters 1983; Imanse 1984; Kuhn 1991; Flood et al. 2001
- 9 De belangrijkste bronnen zijn de tijdschriften *0 = nul* en *revue integration*, en de citaten in De Vries in Graf en Graf 1998.
- 10 De Vries et al. 2005
- 11 De Vries en Meier 1995
- 12 Voor een chronologisch overzicht van De Vries' werkvormen tot 1980, zie Haks en Vries 1980, pp. 8, 207-208
- 13 Keijer 2009; De Boer 1998, p.81
- 14 Graf en Graf, p. 18
- 15 Herman de Vries geciteerd door Frank Gribling in Peeters 1983, p. 32
- 16 Herman de Vries 1957 in De Vries en Meier 1995, p. 20
- 17 Arman 1960 in Armando et al. 1966, pp. 17-20
- 18 Naast de leden van de Hollandse Informele Groep (1958-'59) waren er verschillende andere Nederlandse en Belgische kunstenaars die ook informeel werk maakten. Van de Hollandse Informele Groep is De Vries nooit lid geweest, maar hij kan op basis van zijn werk wel tot de groep zelfstandige informele kunstenaars worden gerekend. Zie Frank Gribling in Peeters 1983, pp. 11-12, 16-19
- 19 Frank Gribling in Peeters 1983, pp. 7-8
- 20 Mariette Niermeyer in Niermeyer et al. 1983, pp. 56, 153; Frank Gribling in Peeters 1983, pp. 12-13
- 21 Janneke Wesseling in Imanse 1984, pp. 80, 86
- 22 Frank Gribling in Imanse 1984, p. 69
- 23 Frank Gribling in Peeters 1983, p. 16
- 24 Frank Gribling in Imanse 1984, p. 71
- 25 Armando 1959 in Wesseling en Hendriks 1989, p. 14
- 26 Armando 1963 in Wesseling en Hendriks 1989, p. 15
- 27 Blotkamp 1985, p. 8
- 28 Graf en Graf 1980, pp. 12-14; Gooding 2006, pp. 20-21; De Vries et al. 1993, p. 28
- 29 Herman de Vries 1974 geciteerd in Graf en Graf 1980, p. 14
- 30 Kingsland 1910, p. 30
- 31 De Vries et al. 1993, p. 28
- 32 Voor een bredere uiteenzetting over de voorgeschiedenis van het gebruik van wit en geometrie, zie Cor Blok 1989 in Wesseling en Peeters 1989, pp. 109-120.
- 33 Piero Manzoni 1962 in Armando et al. 1966, p. 35
- 34 Voor de Nederlandse vertaling, zie Lucio Fontana 1946 in Peeters 1983 pp. 39-45
- 35 Dit is de geschiedenis volgens Frank Gribling in Imanse 1984, p. 78; in Kappers 2006 worden hier kanttekeningen bij geplaatst.
- 36 Peeters 1983, p. 39; Kappers 2006
- 37 Kappers 2006; Frank Gribling in Imanse 1984, p. 78
- 38 Zie de tentoonstellingsoverzichten in bijvoorbeeld Haks en Vries 1980 en De Vries en Meier 1995. De ontmoeting tussen De Vries en Manzoni wordt vermeld in Gooding 2006, p. 29
- 39 Kappers 2006
- 40 Er is geen volledige consensus onder auteurs wat betreft de groepen die tot de Nouvelle Tendance moeten worden gerekend, al worden ZERO en GRAV steevast genoemd. Zie Kappers 2006
- 41 Kappers 2006
- 42 Willemijn Stokvis in Niermeyer 1983 pp. 13, 42; Caroline Roodenburg-Schadd beschrijft hoe deze omslag kan worden gezien als moment in 'een dialectische wisselwerking tussen "expressie en ordening"', zie Roodenburg-Schadd 2004, pp. 657-658
- 43 Henderikse zou deze tentoonstelling als enig lid van de toekomstige Nul-groep hebben bezocht, zie Kappers 2006
- 44 De Vries nam alleen deel aan de derde editie van *Nove Tendencie*, in 1965.
- 45 Armando en Peeters 1961; Janneke Wesseling in Imanse 1984, p. 81
- 46 Curieus is dat Paul Luttik in 1979 beweerde dat Jan Henderikse niet officieel tot de Nul-groep behoorde. In deze bewering staat hij bij mijn weten alleen. Wel stapte Hendrikse voortijdig (waarschijnlijk in 1963) uit de Nul-groep. Zie Paul Luttik in Beeren et al. 1979, p. 146. Voor tegenbewijs, zie onder andere Huitker 2004, Roodenburg-Schadd 2004, p. 657 en Van Mechelen 2008
- 47 Henk Peeters in Wesseling en Peeters 1989, p. 259; Huitker 2004
- 48 Wesseling en Peeters 1989
- 49 Armando en Peeters 1961, pp. 54-55
- 50 In de tentoonstellingscatalogus bij *herman de vries - random objectivations* van het Kunsthistorisch Instituut te Amsterdam wordt De Vries wel als aangesloten bij de Nul-groep geschreven. Zie Werkgroep Aktuele Stromingen 1970
- 51 Voor een impressie, zie Beeren et al. 1979, pp. 35-36
- 52 Zie Roodenburg-Schadd 2004, p. 658. Aan de tweede *Nul*-tentoonstelling in het Stedelijk Museum deed De Vries niet mee.
- 53 Ook de kunstenaarsgroep Azimuth gaf een gelijknamig tijdschrift uit, zie Jobse 2005, p. 390; Frans Haks in Haks en Vries 1980, p. 6; Jan Schoonhoven in Wesseling en Peeters 1989, p. 267
- 54 Na de tweede *Nul*-tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 1965 bekoelde de relatie tussen de Nul-groep en Zero. Ook daarvoor waren er al conflicten. Zie Jan Henderikse in Wesseling en Peeters 1989, p. 252; Kappers 2006
- 55 Huitker 2004
- 56 Deze pamfletstijl is gebaseerd op de Duitse *Bekanntmachungen* in bezette landen, zie Betty van Garrel in Wesseling en Peeters 1989, p. 104; Van Mechelen 2008
- 57 Beeren et al. 1979, p. 30
- 58 Uit: De Vries 1961 in Armando et al. 1961, p. 10 (gereproduceerd in Haks en Vries 1980, p. 154). Mel Gooding merkt op dat 'das stupide' gerelateerd is aan het zenboeddhistische concept *no-mind*: een lege, maximaal ontvankelijke geestestoestand. Zie Gooding 2006, p. 27
- 59 Cor Blok merkte daarbij op dat de Nul-groep kunst als zodanig niet wilde *afschaffen*, maar haar een nieuwe functie van intermediair binnen de samenleving wilde geven. Zie Cor Blok 1989 in Wesseling en Peeters 1989, p. 115
- 60 Cor Blok 1989 in Wesseling en Peeters 1989, p. 118
- 61 Lucio Fontana 1946 in Peeters 1983, p. 42
- 62 Meer kunstenaars hadden een voorkeur voor vervaarlijke materialen. Zo stak Klein in 1957 rotjes af voor zijn *One Minute Painting*. Onder meer Klein, Arman, Alberto Burri, Peeters en Piene vervaardigden zogenaamde pyrografeën met vuur en rook.
- 63 Günther Uecker in Armando et al. 1965, p. 37
- 64 Huitker 2004
- 65 Als uitzondering moeten hier de *gevonden structuren* van De Vries worden genoemd, welke weliswaar niet in opdracht zijn gemaakt, maar wel in een industrieel productieproces tot stand kwamen.
- 66 De Vries (about draft-work of art, realised by third parties) 1967 (gereproduceerd in Haks en Vries 1980, pp. 166-167)
- 67 Jan Schoonhoven 1964 in Armando et al. 1965, pp. 118-123

- 68 Van Mechelen 2004
- 69 Huitker 2004
- 70 Jan Schoonhoven in Wesseling en Peeters 1989, p. 268; Jan Henderikse in Wesseling en Peeters 1989, p. 252
- 71 De Vries 1967 (kanttekeningen bij de kinetische kunst)
- 72 Armando 1963 in Wesseling en Peeters 1989, p. 17
- 73 Voor een heldere uiteenzetting van De Vries over dit onderwerp, zie De Vries 1965
- 74 Heinz Mack in Armando et al. 1966, p. 90; Jan Schoonhoven in Wesseling en Peeters 1989, pp. 268-269
- 75 Günther Uecker in Armando et al. 1965, p. 37
- 76 Kappers 2006
- 77 Henk Peeters in Wesseling en Peeters 1989, p. 258
- 78 Armando en Peeters zouden zich in 1965 gaan richten op het tijdschrift *de nieuwe stijl*.
- 79 Henk Peeters in Wesseling en Peeters 1989, p. 258; Vermeijden 1990
- 80 De Vries, brief 19 september 2008
- 81 De Vries 1984 in Jobse 2005, p. 391
- 82 Betty van Garrel in Wesseling en Peeters 1989, p. 103
- 83 Betty van Garrel in Wesseling en Peeters 1989, p. 105; Jan Henderikse in Wesseling en Peeters 1989, pp. 249-251
- 84 Jobse 2005, p. 391
- 85 In een niet-gedocumenteerd gesprek met de auteur op 27 juni 2009 gaf De Vries te kennen dat hij zich inderdaad beschouwt als onderdeel van de bredere Zero-beweging.
- 86 Zie bijvoorbeeld Henrar en Molthoff 1964, Beks 1965 en 1969, J.J. (*Utrechts Dagblad*) 1968, Krieken 1969
- 87 Vrij naar Scha 2002/2006
- 88 Mogelijk is de 'spelregel' zelf nog eenvoudiger geweest en heeft De Vries per vakje bepaald over er wel of geen vierkant op werd bevestigd, bij een even respectievelijk oneven random getal.
- 89 De Vries 1963 (over de toevals-objectiveringen: objectiviteit en werkelijkheid)
- 90 De Vries 1963 (random objectivations)
- 91 De Vries 1968, p. 2
- 92 Gooding 2006, pp. 98-100
- 93 De Vries 1968, pp. 2-3
- 94 Uit de onzekerheidsrelatie van Heisenberg volgt dat het onmogelijk is om alle eigenschappen van een elementair deeltje te kennen, waardoor voorspellingen daarover altijd een onzekerheid (toevalselement) in zich dragen. Zie Penrose 2004, p. 524
- 95 Zie ook Storrs McCall in Honderich 2005, pp. 776-777
- 96 Deze twee begrippen zijn echter zeer verschillend van aard (wetenschappelijk en religieus) en daarom absoluut *niet* inwisselbaar.
- 97 Een latere opmerking indiceert dat De Vries meer naar de tweede filosofische reactie neigde: '[...] was ist zufall? vielleicht ist er ein wort für ein wahrnehmungsproblem unserer sinne, das nicht-mehr-begreifen-können der kausalitäten [...]'; Herman de Vries 1957 geciteerd in Graf en Graf 1980, p. 40
- 98 Zie Herman de Vries 1976 in Haks 1980, p. 187; Gooding 2006, p. 17. In een persoonlijk gesprek met de auteur op 27 juli 2009 werd dit door De Vries bevestigd.
- 99 Naar de beschrijving van het werk *Untitled (Collage with Squares Arranged according to the Laws of Chance)* (1916-17) op de website van het MoMA, www.moma.org, (geraadpleegd juni 2009)
- 100 Grunenberg en Kelly 2009; biografie van Ellsworth Kelly op de website van de Guggenheim Collection, http://www.guggenheim-collection.org/site/artist_bio_72.html (geraadpleegd juni 2009)
- 101 Serge Lemoine in Morellet en Schneider 1977, p. 24
- 102 Gottfried Boehm in Morellet en Schneider 1977, pp. 50-51
- 103 Grunenberg en Kelly 2009
- 104 Zie François Morellet 1971 in Morellet en Schneider 1977, pp. 69-70
- 105 François Morellet 1972 in Morellet en Schneider 1977, p. 72
- 106 Data overgenomen uit Morellet en Schneider 1977, p. 181
- 107 De formele overeenkomsten tussen het werk van De Vries en onder anderen Morellet leidde in 1980 tot felle kritiek van Lily van Ginneken en tot even felle repliek van De Vries' galeriehouder Riekje Swart. Zie Van Ginneken 1980, Swart 1980
- 108 Zie de persoonlijke website van prof. Noll, <http://noll.uscannenberg.org> (geraadpleegd juni 2009)
- 109 Marsden 2005
- 110 Fred Lawrence Whipple 1967 in Brenneeman 1994
- 111 De 'interpretatie' verliep volgens vaste regels. Alleen de uitkomsten van het werpen van de munten zorgden dus voor variatie - van subjectiviteit was binnen dit proces geen sprake.
- 112 John Cage 1957 in Cage 1968, pp. 57-59
- 113 Cage paste aleatorische procedures eveneens toe in zijn poëzie; John Cage 1961 in Cage 1968, pp. ix-xi
- 114 Frans van Rossum schreef hierover: 'De paradox van Cage is dat zijn totale werk in wezen niets anders dan stilte is; het is geen *kunstwerk*, maar *werk*; het is geen *kunst*, maar leven. Zie Rossum 1988, p. 6
- 115 Albert Kuiper en Talita Schoon in Beeren et al. 1979, p. 153
- 116 John Cage (s.a. en 1961) in Cage 1968, pp. 98-108
- 117 Het *Manifest* werd zoals ook andere teksten van de A-dynamische groep gepubliceerd in *Vrij Nederland*. Zie Beeren et al. 1979, pp. 37-38
- 118 De A-dynamische groep exposeerde in 1962-'63 in Museum Fodor, zie Beeren et al. 1979, pp. 52-53
- 119 De verschillen en overeenkomsten tussen onder andere Fluxus en de Nul-groep zijn in meer detail uiteengezet door Harry Ruhé, zie Harry Ruhé in Imanse 1984, pp. 127-130
- 120 Beeren et al. 1979, pp. 70-71
- 121 Boezem 1970; Van Mechelen 2008
- 122 Volgens *Het Vrije Volk* heeft De Vries 'het vaderland diep gegriefd' met deze actie., zie H. v. S. (*Het Vrije Volk*) 1963; De Vries 1962
- 123 Er is een bijbehorende publicatie, maar deze heb ik nog niet kunnen raadplegen: De Vries 1969
- 124 Beks 1965
- 125 Zie de bibliografie in Haks en Vries 1980, pp. 197-201
- 126 Deels gebaseerd op het overzicht in Haks en Vries 1980, pp. 207-208
- 127 Zwaag 2009, paragraaf 1.3
- 128 Er zijn verschillende definities van het kunstenaarsboek, zie Zwaag 2009, paragraaf 1.3 Ik ga hier uit van een brede definitie die ook boeken in oplage en met voornamelijk tekst omvat.
- 129 Dirke Dobke en Bernadette Walter in Vischer en Walter 2004, pp. 48-49
- 130 De Boer 1998, p. 116
- 131 Henrar en Molthoff 1964
- 132 Schatting gebaseerd op de lijst met werken in Haks en Vries, p. 151
- 133 Blom 2008
- 134 In de biografie in de tentoonstellingscatalogus van *herman de vries. les livres et les publications* staat dat De Vries al in 1960 experimenteerde met taal, maar dit wordt niet toegelicht. Mogelijk had de auteur *dag van wit licht* uit 1961 in gedachten, een werk dat met een schrijfmachine tot stand kwam. Zie De Vries et al. 2005; Haks en Vries 1980, p. 149; De Boer 1998, pp. 26, 28
- 135 Graf en Graf 1980, p. 46
- 136 De Vries 1965; De Vries 1966; De Vries 1968
- 137 Pelsers 1998, p. 3; De Boer 1998, p. 30
- 138 De Boer 1998, p. 28

beknopte bibliografie

- Armando, Henk Peeters, 'De Nederlandse Informelen', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 26 (1961) 5/6, pp. 52-55
- Armando, Henk Peeters, Hans Sleutelaar (red.), de nieuwe stijl. werk van de internationale avant-garde. deel 1, Amsterdam 1965
- Armando, Henk Peeters, Hans Sleutelaar (red.), de nieuwe stijl. werk van de internationale avant-garde. deel 2, Amsterdam 1966
- Beeren, Wim, Hedi Buursema, Albert Kuiper, Paul Luttkik, Evelien Luursema, Talitha Schoon (red.), Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland, Rotterdam 1979, tent. cat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
- Beks, Maarten, 'Kunst met een hefboom. herman de vries', *Arnhems Dagblad*, 16 oktober 1965
- Blom, Ina, Ray Johnson: The Present of Mail Art, www.rayjohnson.org (geraadpleegd juli 2009), s.l. 2008
- Blotkamp, Carel, 'Unvollendete Vergangenheit: Armandos Thema', in: Armando (Karl-Egon Vester, ed.), Hamburg 1985, tent. cat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg
- Boer, Cees de, herman de vries: Oeuvreprijs 1998 Stichting Fonds voor de Beeldende Kunsten Vormgeving en Bouwkunst, Amsterdam 1998
- Boezem, Marinus, 'Boezem - Henk Peeters', *Museumjournaal* 16 (1970) 2, p. 84
- Brenneman, Kristin, Chance in Art, www.dartmouth.edu/~chance/course/student_projects/Kristin/Kristin.html (geraadpleegd juni 2009), Hanover 1994
- Cage, John, Silence. Lectures and Writings, Londen 1968
- Croës, Catherine de, België Nederland: Knooppunten en parallellen in de kunst na 1945, Brussel 1980, tent. cat. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel/Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam
- Flood, Richard, Frances Morris, Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972, Minneapolis 2001, tent. cat. Tate Modern, Londen/Walker Art Center, Minneapolis/The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
- Ginneken, Lily van, 'Kunst van Herman de Vries nauwelijks vernieuwend', *De Volkskrant*, 18 september 1980
- Gooding, Mel, William Furlong, Song of the Earth. European Artists and the Landscape, Londen 2002
- Gooding, Mel, Herman de Vries, chance and change, Londen 2006
- Graf, Rös, Urs Graf, 'Over herman de vries', in: Frans Haks, Paul Vries (red.), herman de vries: werken 1954-1980, Groningen 1980, tent. cat. Groninger Museum, Groningen, pp. 8-56
- Grunenberg, Christoph en Ellsworth Kelly, 'Sixty Years at Full Intensity', *Tate Etc.* 5 (2009) 16
- Haks, Frans, Paul Vries, herman de vries: werken 1954-1980, Groningen 1980, tent. cat. Groninger Museum, Groningen
- Henrar, Reny, Jan Molthoff, 'Onpersoonlijke ontmoeting', *Utrechts Nieuwsblad*, 8 april 1964
- Honderich, Ted (red.), *The Oxford Companion to Philosophy*. Second Edition, New York 2005
- Huitker, Astrid, 'Tussen norm en experiment. De museale presentatie van Nul-kunst', *Kunstlicht* 25 (2004) 1/2, pp. 48-53
- Imanse, Geurt (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984, tent. cat. Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam
- Jobse, Jonneke, *De Stijl continued: the journal Structure (1958-1964), an artists' debate*, Rotterdam 2005
- Kappers, Jan, "Terwijl Jan zijn kurken zit te plakken, staat een straat verder iemand planken vol spijkers te timmeren." De totstandkoming van het karakter van de voornaamste buitenlandse NUL-relaties', *Kunstlicht* 27 (2006) 4, pp. 28-33
- Kingsland, Williams, *The Physics of the Secret Doctrine*, Londen 1910
- Kuhn, Anette, ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre, Frankfurt am Main/Berlijn 1991
- Marsden, Brian D., 'Fred Lawrence Whipple (1906-2004)', *Publications of the Astronomical Society of the Pacific* 117 (2005) 12
- Mechelen, Marga van, 'We hebben geweldige ideeën gehad. Over publieke demonstraties en niet uitgevoerde plannen van Nul/Zero en Henk Peeters', *De Nieuwe 12* (2008) 18
- Morellet, François, Angela Schneider, François Morellet, Berlijn 1977, tent. cat. Nationalgalerie Berlin, Berlijn
- Niermeyer, Mariette, Willemijn Stokvis, Gré de Valk-Visser, Informele Kunst 1945-1960. Lyrische Abstractie Cobra Materieschilderkunst, Enschede 1983, tent. cat. Rijksmuseum Twenthe, Enschede
- Peeters, Henk (red.), Informele kunst in België en Nederland 1955-'60: parallellen in de nederlandstalige literatuur, Brussel/Den Haag 1983, tent. cat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag
- Pelsers, Lisette, Herman de Vries: ein trip durch die welt, Enschede 1998, tent. cat. Rijksmuseum Twenthe, Enschede
- Penrose, Roger, *The Road to Reality. A Complete Guide to the Laws of the Universe*, New York 2004
- Poel, Daniël van der, zaaltekst van de tentoonstelling *unity - herman de vries*, Otterlo 2009
- Redeker, Hans, Marius van Beek, 1945 1965 een overzicht, Venlo 1982, tent. cat. Culturele Dienst, Venlo
- Rossum, Frans van, Enige bekende feiten over John Cage, alsmede een lijst van zijn composities, geschriften en beeldende kunst en een aantal eigen werktoelichtingen, Den Haag 1988
- Roodenburg-Schadd, Caroline, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*, Amsterdam/Rotterdam 2004
- S., H. v., 'Herman de Vries. Pepermuntballen', *Het Vrije Volk*, 15 oktober 1963
- Scha, Remko, chance, <http://radicalart.info/AlgorithmicArt/chance> (behoort tot Institute of Artificial Art Amsterdam, geraadpleegd juni 2009), s.l. 2002/2006
- Swart, Riekje, Ingezonden brief naar aanleiding van het artikel van Lily van Ginneken in *De Volkskrant* dd. 18 september 1980: "Kunst Herman de Vries nauwelijks vernieuwend", 22/26 september 1980 (ongepubliceerd) kunstenaarsarchief 'herman de vries' Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Vermeijden, Marianne, 'Eco-kunstenaar in homeopathische winkel van Sinkel', *NRC Handelsblad*, 17 juli 1990
- Vischer, Theodora, Bernadette Walter (red.), *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*, New York 2004, tent. cat. The Museum of Modern Art, New York
- Vries, Herman de, aanbieding voor gesigioneerde pepermuntballen, s.l. 1962, papieren beeldarchief 'Herman de Vries' van het RKD Den Haag
- Vries, Herman de, 'random objectivations', *revue nul = 0 2* (1963) 2, pp. 34-35
- Vries, Herman de, 'over de toevals-objectiveringen: objectiviteit en werkelijkheid' in: objecten van herman de vries, Amsterdam 1963, tent. cat. Metz & co., Amsterdam, p. 6
- Vries, Herman de, 'visuele informatie/visual information/visuelle information/information visuelle', *revue integration 1* (1965) 1, pp. 3-18
- Vries, Herman de, 'over de waarheid/über die wahrheit/on truth/sur la verité', *revue integration 2* (1966) 5/6, pp. 179-184
- Vries, Herman de, 'about draft-work of art, realised by third parties', *revue integration 3* (1967) 10, pp. 427-432
- Vries, Herman de, 'kanttekeningen bij de kinetische kunst', *revue integration 3* (1967) 7/8, pp. 280-286

- Vries, Herman, de, 'fragmentarische argumenten', in: Herman de Vries, Siegfried Maser (red.), herman de vries. rationele structuren. random objectivations, IJmuiden 1968, tent. cat. Felison, IJmuiden, pp. 2-6
- Vries, Herman de, 'the line of life & love', Bulletin nr 1, 1969 (verscheen tijdens het Festival 200 te Kopenhagen)
- Vries, Herman de, Britta E. Buhlmann, Erich Schneider, Paul Nesbitt, herman de vries: meine poesie ist die welt: aus der heimat von der pflanzen, Schweinfurt 1993, tent. cat. Städtische Sammlungen, Sweinfurt
- Vries, Herman de, Andreas Meier, herman de vries. to be. texte – textarbeiten - textbilder, Stuttgart 1995, tent. cat. Centre Pasquart, Biel/Städtische Galerie am Fischmarkt, Erfurt
- Vries, Herman de, Didier Mathieu, Anne Moeglin-Delcroix, herman de vries. les livres et les publications. Catalogue raisonné, Saint-Yrieix-la-Perche 2005, tent. cat. Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche
- Werkgroep actuele stromingen, 'Ter introductie van herman de vries', in: herman de vries, Amsterdam 1970, tent. cat. Kunsthistorisch Instituut, Amsterdam
- Wesseling, Janneke en Henk Peeters (red.), Alles was mooi: Een geschiedenis van de Nul-beweging, Amsterdam 1989
- Zwaag, Anne van der, Het kunstenaarsboek als wetenschappelijke bron. Een onderzoek naar de collectie kunstenaarsboeken uit de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw in de Letterbibliotheek te Utrecht, www2.let.uu.nl/Solis/lbdelta/kubo/scriptie (geraadpleegd juli 2009), maart 2009

Verantwoording afbeeldingen

- 1 Gooding 2006, p.4; foto Gert Elzinga
- 2 De Vries en Meier 1995, pp.38-39; foto Cor J. de Boer
- 3 Haks en Vries 1980, p. 58
- 4 Peeters 1983, p. 32
- 5 Gooding 2006, p. 23; foto Falko Behr
- 6 Armando et al. 1966, p. 19; foto Ad Petersen
- 7 Gooding 2006, p. 25; foto Nikolaus Koliusis, Galerie Mueller-Roth
- 8 Imanse 1984, p. 65; foto Haags Gemeentemuseum
- 9 Haks en Vries 1980, p. 60
- 10 foto Cary Markerink, Kröller-Müller Museum
- 11 Redeker en Van Beek 1982, p. 94
- 12 Flood en Morris, p. 30; foto Dorothy Zeidman, Leo Castelli Gallery, New York
- 13 Imanse 1984, p. 84; foto Henk Peeters
- 14 Peeters 1983, p. 40
- 15 De Boer 1968, p. 16; foto Stedelijk Museum Amsterdam
- 16 Haks en Vries 1980, p. 64
- 17 Haks en Vries 1980, p. 76
- 18 Haks en Vries 1980, p. 62
- 19 Imanse 1984 p. 88; foto Centraal Museum Utrecht
- 20 Imanse 1984 p. 86; foto Stedelijk Museum Amsterdam
- 21 <http://www.flickr.com/photos/henry-p/2130761139/in/set-72157601197896556>
- 22 Imanse 1984 p. 88; foto Henk Peeters
- 23 Imanse 1984 p. 85; foto Henk Peeters
- 24 <http://www.interactivearchitecture.org/kinetic-art-and-architecture-part-1.html>
- 25 Croës 1980, p. 56
- 26 Haks en Vries 1980, p. 72
- 27 archief Herman de Vries
- 28 Gooding 2006, p. 17; foto archief Herman de Vries
- 29 De Vries en Meier 1995, p. 31
- 30 De Vries en Meier 1995, p. 28; foto Cor J. de Boer
- 31 Haks en Vries 1980, p. 92
- 32 De Vries en Meier 1995, p. 65
- 33 Grunenberg en Kelly 2009; foto Museum of Modern Art, New York / Elsworth Kelly
- 34 Morellet en Schneider, p. 153
- 35 Beeren et al. 1979, p. 53; foto Stedelijk Museum Amsterdam
- 36 De Vries et al. 1993, p. 34
- 37 Haks en Vries 1980, p. 62
- 38 De Vries en Meier 1995, p. 35
- 39 Vischer en Walter 2004, p. 42; foto Heini Schneebeli, Dieter Roth Foundation
- 40 De Vries en Meier 1995, p. 64
- 41 De Vries en Meier 1995, p. 70

uitgebreide bibliografie

Boeken, bundels, catalogi en tentoonstellingsteksten (alfabetisch)

Catalogi waarvan alleen De Vries de samensteller is, zijn ingedeeld in de categorie 'Publicaties en brieven van Herman de Vries'.

- Anoniem, tekst bij tentoonstelling, Galerie Lydia meger, s.l. 1985
- Anoniem, *herman de vries: toevalstructuren*, Den Haag 1968, tent. cat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag
- Anoniem, tekst bij de tentoonstelling *herman de vries. reizen 1970-1998. documents of a stream*, Rijksmuseum Twenthe en bij *herman de vries. vergankelijkheid*, Kunstvereniging Diepenheim, Enschede/Diepenheim 1998
- Anoniem, tekst bij tentoonstelling in het Prentenkabinet, Stedelijk Museum, Amsterdam, s.a.
- Anoniem, tekst bij tentoonstelling *herman de vries. reizen 1970-1998. documents of a stream*, Rijksmuseum Twenthe, Enschede 1998
- Anderson, Troel (red.), *herman de vries: chance and change*, Silkeborg 1990, tent. cat. Kunstmuseum Silkeborg, Silkeborg
- Armando, Henk Peeters, Hans Sleutelaar (red.), *de nieuwe stijl. werk van de internationale avant-garde. deel 1*, Amsterdam 1965
- Armando, Henk Peeters, Hans Sleutelaar (red.), *de nieuwe stijl. werk van de internationale avant-garde. deel 2*, Amsterdam 1966
- Beeren, Wim, Hedi Buursema, Albert Kuiper, Paul Luttk, Evelien Luursema, Talitha Schoon (red.), *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*, Rotterdam 1979, tent. cat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
- Bekaert, Geert, 'Forum 62, een geïntegreerde 0. De Linie, 11 mei 1962' in: *Verzamelde opstellen. Deel 1: Stapstenen 1950-1965*, Brussel 1985, pp. 171-173
- Berswordt-Waurabe, Alexanders von, 'Herman de Vries' in: *Neue Konkrete Kunst*, (Antonio Cladera, Heinz L.A. von Berswordt-Wallrabe eds.) Bochum 1971
- Bloem, Marja, Dorine Mignot, *random shapes: herman de vries. V72-64, A-J*, Amsterdam 1975, tent. cat. Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam
- Blok, Cor (red.), *Nederlandse kunst vanaf 1900*, Utrecht 1994
- Blotkamp, Carel, 'Unvollendete Vergangenheit: Armandos Thema', in: *Armando* (Karl-Egon Vester, ed.), Hamburg 1985, tent. cat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg
- Boer, Cees de, *herman de vries: over de vergankelijkheid van tekens*, Diepenheim 1998, tent. cat. Kunstvereniging Diepenheim, Diepenheim
- Boer, Cees de, *herman de vries: Oeuvreprijs 1998 Stichting Fonds voor de Beeldende Kunsten Vormgeving en Bouwkunst*, Amsterdam 1998
- Boer, Cees de, *herman de vries: die reisejournalen*, Nürnberg 1999, tent. cat. Kunsthaus Nürnberg, Nürnberg
- Boer, Cees de, *herman de vries: texte und tatsachen*, Ingolstadt 2001, tent. cat. Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, Ingolstadt
- Bruns, Jörg-Heiko (red.), *herman de vries / aus der wirklichkeit*, Ulm 1998, tent. cat. Stadthaus Ulm, Ulm
- Cage, John, Silence. *Lectures and Writings*, Londen 1968
- Croës, Catherine de, *België Nederland: Knooppunten en parallellen in de kunst na 1945*, Brussel 1980, tent. cat. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel/Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam
- Faassen, Sjoerd van (red.), *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam 1989
- Fehle, Isabella, Cees de Boer, *herman de vries: from earth - von der erde*, Schwäbisch Hall 1997, tent. cat. Städtische Galerie am Markt, Schwäbisch Hall
- Flood, Richard, Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Minneapolis 2001, tent. cat. Tate Modern, Londen/Walker Art Center, Minneapolis/The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
- Friese, Peter, Claudia Heinrich, *herman de vries: I: gute hoffnung/ II: ohne gegensätze*, Essen 1993, tent. cat. Kunstverein Ruhr, Essen
- Gooding, Mel, William Furlong, *Song of the Earth. European Artists and the Landscape*, Londen 2002
- Gooding, Mel, Herman de Vries, *chance and change*, Londen 2006
- Graf, Rös, Urs Graf, 'Over herman de vries', in: Frans Haks, Paul Vries (red.), *herman de vries: werken 1954-1980*, Groningen 1980, tent. cat. Groninger Museum, Groningen, pp. 8-56
- Groenhart, Barbara, Martien Collens, *Vertretpunt: nul. Nul, zero en nieuwe realisten uit bezit van de Nederlandse musea*, Utrecht 1988, tent. cat. Centraal Museum Utrecht, Utrecht
- Haks, Franks (red.), *Toeval kunst = Random art*, Amsterdam 1976, tent. cat. Nederlandse Kunststichting, Amsterdam
- Haks, Frans, Paul Vries, *herman de vries: werken 1954-1980*, Groningen 1980, tent. cat. Groninger Museum, Groningen
- Huijts, Johan, Frits Grimmelikhuisen, *toevalsubjectivering: herman de vries arnhem*, Rotterdam 1967, tent. cat. 't Venster, Rotterdam
- Honderich, Ted (red.), *The Oxford Companion to Philosophy. Second Edition*, New York 2005
- Imanse, Geurt (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984, tent. cat. Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam
- Jobse, Jonneke, *De Stijl continued: the journal Structure (1958-1964), an artists' debate*, Rotterdam 2005
- Launspach, Jan, Herman de Vries, *rationele structuren: herman de vries*, Apeldoorn 1969, tent. cat. Gemeentelijke Van Reekum Galerij, Apeldoorn
- Kingsland, Williams, *The Physics of the Secret Doctrine*, Londen 1910
- Kuhn, Anette, *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt am Main/Berlijn 1991
- Morellet, François, Angela Schneider, *François Morellet*, Berlijn 1977, tent. cat. Nationalgalerie Berlin, Berlijn
- Naylor, Colin, Genesis P-Orridge (red.), *Contemporary Artists*, Londen/New York 1977
- Niermeyer, Mariette, Willemijn Stokvis, Gré de Valk-Visser, *Informeel Kunst 1945-1960. Lyrische Abstractie Cobra Materieschilderkunst*, Enschede 1983, tent. cat. Rijksmuseum Twenthe, Enschede
- Peeters, Henk (red.), *Informeel kunst in België en Nederland 1955-'60: parallellen in de nederlandse literatuur*, Brussel/Den Haag 1983, tent. cat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag
- Pelsers, Lisette, Herman de Vries: *ein trip durch die welt*, Enschede 1998, tent. cat. Rijksmuseum Twenthe, Enschede
- Penrose, Roger, *The Road to Reality. A Complete Guide to the Laws of the Universe*, New York 2004
- Poel, Daniël van der, zaaltekst van de tentoonstelling *unity - herman de vries*, Otterlo 2009
- Purves, Ted, *herman de vries and Chris Drury: works from there and here*, San Fransisco 1999, tent. cat. Refusal Gallery, San Fransisco
- Redeker, Hans, Marius van Beek, *1945 1965 een overzicht*, Venlo 1982, tent. cat. Culturele Dienst, Venlo
- Reindl, Uta M., 'Natur zwischen Hexendenkmal und Sankuarium', in: *Kunstforum International Band 164. Das Magische II*, Keulen 2003, pp. 86-95

- Rossum, Frans van, *Enige bekende feiten over John Cage, alsmede een lijst van zijn composities, geschriften en beeldende kunst en een aantal eigen werkelementen*, Den Haag 1988
 - Roodenburg-Schadd, Caroline, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*, Amsterdam/Rotterdam 2004
 - S., R., informatiekaart betreffende het kunstwerk *rosa damascena* en herman de vries, s.l. 2 februari 1986, papieren beeldarchief 'Herman de Vries' van het RKD Den Haag
 - Strieder, Barbara (red.), *herman de vries. all this here*, Bedburg-Hau 2009, tent. cat. Stiftung Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau
 - Vischer, Theodora, Bernadette Walter (red.), *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*, New York 2004, tent. cat. The Museum of Modern Art, New York
 - Vries, Herman de, Siegfried Maser, *herman de vries. rationele structuren. random objectivations*, IJmuiden 1968, tent. cat. Felison, IJmuiden
 - Vries, Herman de, Britta E. Buhlmann, Erich Schneider, Paul Nesbitt, *herman de vries: meine poesie ist die welt: aus der heimat von der pflanzen*, Schweinfurt 1993, tent. cat. Städtische Sammlungen, Schweinfurt
 - Vries, Herman de, Andreas Meier, *herman de vries. to be. texte – textarbeiten - textbilder*, Stuttgart 1995, tent. cat. Centre Pasquart, Biel/Städtische Galerie am Fischmarkt, Erfurt
 - Vries, Herman de, Cees de Boer, Anne Moeglin-Delcroix, *herman de vries*, Arcueil Cedex 2000
 - Vries, Herman de, Didier Mathieu, Anne Moeglin-Delcroix, *herman de vries. les livres et les publications*. Catalogue raisonné, Saint-Yrieix-la-Perche 2005, tent. cat. Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche
 - Weitemeier, Hannah 'herman de vries', dl. 40 nr. 31 in de reeks *Künstler: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1997
 - Werkgroep actuele stromingen, 'Ter introductie van herman de vries', in: *herman de vries*, Amsterdam 1970, tent. cat. Kunsthistorisch Instituut, Amsterdam
 - Wesseling, Janneke en Henk Peeters (red.), *Alles was mooi: Een geschiedenis van de Nul-beweging*, Amsterdam 1989
 - Westgeest, Helen Frances (red.), *Armando, Drijfveren: Armando en de Informelen*, Amersfoort 2003, tent. cat. Armando Museum, Amersfoort
- Kranten, tijdschriften en websites (chronologisch)**
- Armando, Henk Peeters, 'De Nederlandse Informelen', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 26 (1961) 5/6, pp. 52-55
 - S., H. v., 'Herman de Vries. Pepermuntballen', *Het Vrije Volk*, 15 oktober 1963
 - Henrar, Reny, Jan Molthoff, 'Onpersoonlijke ontmoeting', *Utrechts Nieuwsblad*, 8 april 1964
 - Baljeu, Joost, 'The constructive approach today', *Structure* 6 (1964) 2, pp. 45-49
 - Rickey, George, 'The New Tendency', *Art Journal* 23 (1964) 4, pp. 272-279
 - Beks, Maarten, 'Kunst met een hefboom. herman de vries', *Arnhem's Dagblad*, 16 oktober 1965
 - Beks, Maarten, 'Herman de Vries vóór het jaar "NUL"', *Arnhem's Dagblad*, 24 april 1967
 - Steehouwer, Hein, 'Herman de Vries met witte reliëfs in Felison. Verveling bij gratie van kunsttheorie', *Haarlems Dagblad*, 6 april 1968
 - J., J., 'Objectivaties van Herman de Vries', *Utrechts Dagblad*, 5 juli 1968
 - C.A.S., 'Herman de Vries en het toeval in Slot', *Nieuw Utrechts Dagblad*, 5 juli 1968
 - LAMA, 'De magie van het toeval', onbekende krant, medio juli 1968
 - Beks, Maarten, 'Componeren met afgewend gelaat', *Limburgs Dagblad*, 1969
 - Krieken, J. van, 'Random-objectivations van Herman de Vries', *Arnhemse Courant*, 7 maart 1969
 - Boezem, Marinus, 'Boezem - Henk Peeters', *Museumjournaal* 16 (1970) 2, p. 84
 - Kelk, F., 'Tabellen', *Het Parool*, 26 februari 1970
 - Rediker, H., 'Herman de Vries', *Algemeen Handelsblad*, 28 februari 1970
 - Anoniem, 'Frieder Nike, Herman de Vries', *De Groene*, 25 april 1970
 - Welling, Dolf, 'Met blokkendoos en toeval naar paradijselijk eiland', onbekende krant, 11 juli 1970
 - Wingen, Ed, 'Riekje Swart, een echte "pilote"', *De Telegraaf*, 5 september 1970
 - Tybout, Titia, 'Toevalskunst in: Neudeflat', *Utrechtsch Nieuwsblad*, 26 maart 1971
 - Santen, Christa van, 'Structuur als beeldsamenhang', *Openbaar Kunstbezit* 15 (1971) 1
 - Anoniem, 'Hermans toeval', *Uitkrant* (?), februari (?) 1975
 - Anoniem, 'Herman de Vries', *Kunst & Cultuur. Paleis voor Schone Kunsten Brussel*, 16 maart 1975
 - F. Duister, krantenbericht over tentoonstelling in het Stedelijk Museum, *De Tijd*, 21 maart 1975
 - Visser, Friggo, 'Wittgenstein maatgevend in toevalsmethodiek Herman de Vries', *Nieuwsblad van het Noorden*, 6 oktober 1976
 - Visser, Friggo, 'Toeval bepaalt kunst van Herman de Vries', *Winschoter Courant*, 9 oktober 1976
 - Garrel, Betty van, 'Schoonhoven/Dekkers/Tuttle/de Vries', *NRC Handelsblad*, 3 februari 1978
 - Graf, Urs, Rös Graf, 'Wirklichkeit – Wirklichkeiten. Persönliche Erfahrungen im Umgang mit drei künstlerischen Konzepten', *Kunst Bulletin* 1 januari 1979, pp. 2-9
 - Karstkarel, Peter, 'Een tentoonstelling bij een vervelende catalogus', *Trouw*, 3 oktober 1980
 - Groot, Paul, 'De Vries laat leven en werk door toeval bepalen', *NRC Handelsblad*, 7 oktober 1980
 - Anoniem, 'Herman de Vries', *Nieuwsblad van het Noorden*, 5 september 1980
 - Ginneken, Lily van, 'Kunst van Herman de Vries nauwelijks vernieuwend', *De Volkskrant*, 18 september 1980

- Graf, Urs, Rös Graf, 'The Wittgenstein-papers van Herman de Vries', *Museum Journaal* 25 (1980) 6, pp. 238-240
- Swart, Riekje, Ingezonden brief naar aanleiding van het artikel van Lily van Ginneken in De Volkskrant dd. 18 september 1980: "Kunst Herman de Vries nauwelijks vernieuwend", 22/26 september 1980 (ongepubliceerd) kunstenaarsarchief 'herman de vries' Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Anoniem, 'Apollohuis', *Eindhovens Dagblad*, 7 mei 1981
- Anoniem, 'Herman de Vries', *Het Parool*, 22 mei 1981
- Barten, Walter, 'Spelen met de werkelijkheid: Ger van Elk, Cardena en De Vries', *Het Financieele Dagblad*, 29 mei 1981
- Barten, W., 'De Vries', *Het Financieele Dagblad*, 29 mei 1981
- Jonge, Piet de, 'De "asiatische & eschenauer texte" van herman de vries', *AKT* 5 (1981) 3, pp. 35-49
- Hilgemann-de Stigter, Antoinette, 'herman de vries, from here', *Kunstinformatie* 8 (1982) ?
- Anoniem, 'Eschenau Summer Press', *Arnhemse Courant*, 29 juli 1988
- Anoniem, 'Art Affairs. Herman de Vries', *De Volkskrant*, 16 december 1989
- Anoniem, 'De Vries dingt naar Weerselose "land-art"', *Dagblad Tubantia*, 29 februari 1990
- Anoniem, 'Herman de Vries richt expositie in', *Arnhemse Courant*, 23 mei 1990
- Anoniem, "'Plantenkunst" in Gemeentemuseum', *De Gelderlander*, 29 mei 1990
- Anoniem, 'Zero-verleden nog steeds zichtbaar', *Nijmeegs dagblad*, 31 mei 1990
- Breitbarth, Peggy, 'Herman de Vries overbrugt grens tussen kunst en natuur', *Dagblad Tubantia*, 8 juni 1990
- Reitsma, Ella, 'Naturalia. De natuurlijke verhoudingen van herman de vries', *Vrij Nederland*, 16 juni 1990
- Kruijning, Aad, 'Pure natuur als kunstobject', *De Telegraaf*, 3 juli 1990
- Vermeijden, Marianne, 'Eco-kunstenaar in homeopathische winkel van Sinkel', *NRC Handelsblad*, 17 juli 1990
- Nieland, Jan, 'Uitzien over de velden der ervaring', *De Gelderlander*, 18 juni 1990
- W.W., 'Grassprietten in houten lijstjes', *De Volkskrant*, 23 januari 1992
- Fehr, Michael, 'hermans's Meadow. A Museum', *Daidalos*, 15 december 1992
- Anoniem, 'herman de vries', *NRC Handelsblad*, 29 april 1994
- Brenneman, Kristin, *Chance in Art*, www.dartmouth.edu/~chance/course/student_projects/Kristin/Kristin.html (geraadpleegd juni 2009), Hanover 1994
- Burgt, Anna van der, "'Geschreven tekeningen" in Scryption', *Brabants Dagblad*, 18 januari 1996
- Anoniem, 'Herman de Vries', *De Volkskrant*, 25 juni 1998
- Faber, Nathalie, 'De natuur is de kunst bij De Vries', *NRC Handelsblad*, 28 juli 1998
- Sütö, Wilma, 'Mijn band met de meidoorn is sterk', *De Volkrant*, catern Kunst & Cultuur, 31 juli 1998
- Inglett, Susan, 'herman de vries', *Art Forum* 26 (1998) 9
- Siepe, Lejo, 'De Weerribben als kunstwerk', *Nieuw Kamper Dagblad*, 6 juli 2000
- Bem, Merel, 'Beweging van glinterend water', *De Volkskrant*, Couleur locale, 3 januari 2001
- Goldberg, Itzhak, 'herman de vries. la fibre végétale', *Beaux Arts Magazine* 20 (2003) april
- Huitker, Astrid, 'Tussen norm en experiment. De museale presentatie van Nul-kunst', *Kunstlicht* 25 (2004) 1/2, pp. 48-53
- Huitker, Astrid, *De fase van het kalm en opnieuw gevoelig worden. De presentatie van tentoonstellingen van de Nulgroep (1961-1965)*, Amsterdam 2004 (ongepubliceerde scriptie Vrije Universiteit)
- Marsden, Brian D., 'Fred Lawrence Whipple (1906-2004)', *Publications of the Astronomical Society of the Pacific* 117 (2005) 12
- Berk, Anne, 'Dienaar van Moeder Natuur', *Het Financieele Dagblad*, FD Persoonlijk, 13 mei 2006
- Kappers, Jan, "'Terwijl Jan zijn kurken zit te plakken, staat een straat verder iemand planken vol spijkers te timmeren." De totstandkoming van het karakter van de voornaamste buitenlandse NUL-relaties', *Kunstlicht* 27 (2006) 4, pp. 28-33
- Scha, Remko, *chance*, <http://radicalart.info/AlgorithmicArt/chance> (behoort tot Institute of Artificial Art Amsterdam, geraadpleegd juni 2009), s.l. 2002/2006
- Anoniem, 'Jaar van de vries', *Elsevier*, 12 mei 2007, p. 94
- Knaap, Marike van der, 'NUL=0', *Borzo nieuws*, november 2007, pp. 6-19
- Mechelen, Marga van, 'We hebben geweldige ideeën gehad. Over publieke demonstraties en niet uitgevoerde plannen van Nul/Zero en Henk Peeters', *De Nieuwe* 12 (2008) 18
- Grunenberg, Christoph en Ellsworth Kelly, 'Sixty Years at Full Intensity', *Tate Etc.* 5 (2009) 16
- Blom, Ina, *Ray Johnson: The Present of Mail Art*, www.rayjohnson.org (geraadpleegd juli 2009), s.l. 2008
- Anoniem, 'De Vries' document: 'Natuur, kunst en wetenschap versmelten', *De Weekkrant*, 27 januari 2009
- Anoniem, 'unity herman de vries', *Tableau Fine Arts Magazine* 30 (2009) 1
- Anoniem, 'Kröller-Müller toont collectie kunstenaar Herman de Vries', *Barneveldse Krant*, 5 februari 2009, p. 37
- Anoniem, 'herman de vries', *De Volkskrant*, Exposities, 19 februari 2009
- Anoniem, 'Herman de Vries', *NRC Handelsblad*, 20 februari 2009
- Detiger, Thea, 'Kunst laat waarde van dingen zien', *De Telegraaf*, 27 februari 2009, p. 12
- Simons, Riki, 'unity - herman de vries', *Elsevier*, 7 maart 2009
- Anderiessen, Mischa, 'Focus op het kleine', *Het Financieele Dagblad*, FD Persoonlijk, 7 maart 2009, p. 21
- Lorent, Claude, *triple raison de visiter le Kröller-Müller Museum d'Otterlo: la collection, les acquisitions et l'expo de Vries*, www.lalibre.be (geraadpleegd mei 2009), s.l. 11 maart 2009
- Beek, Wim van der, 'Herman de Vries verbindt materie met mentaliteit', *De Stentor Deventer Dagblad*, 11 maart 2009, p. 14
- Brom, Rogier, *Min of meer willekeurig. herman de vries op de Veluwe*, www.metropolism.com/reviews/herman-de-vries-op-de-veluwe (geraadpleegd juni 2009), s.l. 31 maart 2009
- Keijer, Kees, 'herman de vries', *Museumtijdschrift* maart 2009, pp. 44-47
- Zwaag, Anne van der, *Het kunstenaarsboek als wetenschappelijke bron. Een onderzoek naar de collectie kunstenaarsboeken uit de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw in de Letterbibliotheek te Utrecht*, www2.let.uu.nl/Solis/lbdelta/kubo/scriptie (geraadpleegd juli 2009), s.l. maart 2009
- Schoot, Janneke van der Schoot, '54 kg rozenknopjes en collage van aardkleuren', *Het blad voor vrienden van De Hoge Veluwe* 56 (2009) 1, pp. 35-49
- Gulpen, Hans, 'De natuur hoeft niet tot kunst te worden verheven', *De Gelderlander*, 4 april 2009, p. 15
- Stiger, Bianca, 'Een lijst om de natuur', *NRC Handelsblad*, 10 april 2009
- Ottevanger, Alied, 'herman de vries. Unity', *De Witte Raaf* nr. 136, mei-juni 2009
- anoniem, *Ray Johnson Biography*, www.rayjohnstate.com/biography.php (geraadpleegd juli 2009), s.l. s.a.

Publicaties en brieven van Herman de Vries (chronologisch)

De nadruk ligt hier op de jaren zestig. Voor een uitputtend overzicht van De Vries' publicaties, zie De Vries et al. 2005. De Vries' wetenschappelijke publicaties zijn buiten beschouwing gelaten.

- Vries, Herman de, *wit is overdaad*, Arnhem 1960/1961
- Vries, Herman de, *manifest van de gecasteerde werkelijkheid*, Arnhem 1960/1961
- Armando, Henk Peeters, Herman de Vries (red.), *nul = o. tijdschrift voor de nieuwe konceptie in de beeldende kunst. revue pour la nouvelle conception artistique. zeitschrift für die neue künstlerische konzeption* 1 (1961) 1
- Vries, Herman de, 'nul = 0', *nul = 0* 1 (1961) 1
- Vries, Herman de, aanbieding voor gesigneerde pepermuntballen, s.l. 1962, papieren beeldarchief 'Herman de Vries' van het RKD Den Haag
- Vries, Herman de, 'eetbaar/comestible', *Kroniek van kunst en cultuur* nr 21 (1962)
- Vries, Herman de, 'reflektie', *PTL. tijdschrift voor letteren en schoone kunsten* 21 (1963) 9, p.48
- Vries, Herman de, twee gedichten, *PTL. tijdschrift voor letteren en schoone kunsten* 1 (1963) 2
- Peeters, Henk, Herman de Vries (red.), *nul = o. tijdschrift voor de nieuwe konceptie in de beeldende kunst. revue pour la nouvelle conception artistique. zeitschrift für die neue künstlerische konzeption. review of the new tendency in art*, 2 (1963) 2
- Vries, Herman de, 'over de toevals-objectiveringen: objectiviteit en werkelijkheid' in: *objecten van herman de vries*, Amsterdam 1963, tent. cat. Metz & co., Amsterdam, p. 6
- Vries, Herman de, 'random objectivations', *revue nul = 0* 2 (1963) 2, pp. 34-35
- Vries, Herman de (red.), *revue nul = 0* 2 (1963) 3
- Vries, Herman de (red.), *revue nul = 0* 3 (1963) 4
- Vries, Herman de, 'objektivität und wiklichkeit', *revue nul = 0* 3 (1963) 4
- Vries, Herman de, 'bibliografie/nieuwe konceptie/zero/nul/nieuwe tendenzen', *Museumjournaal* 9 (1964) 5/6, pp. 114-133
- Vries, Herman de (red.), *revue integration* 1 (1965) 1
- Vries, Herman de, 'visuele informatie/visual information/visuelle information/information visuelle', *revue integration* 1 (1965) 1, pp. 3-18
- Vries, Herman de, 'information visuelle', in: *Nove Tendencije-3*, Zagreb 1965, tent. cat. Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, pp. 69-70
- Vries, Herman de (red.), *revue integration. revue pour la nouvelle conceptionde l'art et de la culture. revue voor de nieuwe konceptie in kunst en cultuur* 1 (1965) 2/3
- Vries, Herman de, 'explanation by an example', *revue integration* 1 (1965) 2/3, pp. 79-81
- Vries, Herman de (red.), *revue integration. revue voor de nieuwe konceptie in kunst en cultuur. review for a new conception in art and culture. zeitschrift für eine neue konzeption der kunst und kultur* 1 (1965) 4
- Vries, Herman de, 'the eye. a random sample', *revue integration* 1 (1965) 4, p. 158
- Vries, Herman de, *over de toevals-objectiveringen*, in: tent. cat. Atelier 2, september 1965
- Vries, Herman de, *herman de vries*, Keulen 1965
- Vries, Herman de, 'toevals-objectiveringen' *De tafelronde* 11 (1966) 2/3, pp. 21-24
- Vries, Herman de (red.), *revue integration. revue voor de nieuwe konceptie in kunst en cultuur. review for a new conception in art and culture. zeitschrift für eine neue konzeption der kunst und kultur* 2 (1966) 5/6
- Vries, Herman de, 'over de waarheid/über die wahrheit/on truth/sur la verité', *revue integration* 2 (1966) 5/6, pp. 179-184
- Vries, Herman de, 'anno 66', *T.H. berichten* 9 (1966) 2, p. 3
- Vries, Herman de (red.), *revue integration. revue voor de nieuwe konceptie in kunst en cultuur. review for a new conception in art and culture. zeitschrift für eine neue konzeption der kunst und kultur* 3 (1967) 7/8
- Vries, Herman de, 'kanttekeningen bij de kinetische kunst', *revue integration* 3 (1967) 7/8, pp. 280-286
- Vries, Herman de (red.), *revue integration* 3 (1967) 9
- Vries, Herman de, 'wit/white/blanc', *revue integration* 3 (1967) 9, pp. 357-368
- Vries, Herman de, 'gedicht voor mary vieira', *revue integration* 3 (1967) 9, p. 254
- Vries, Herman de (red.), *revue integration* 3 (1967) 10
- Vries, Herman de, 'about draft-work of art, realised by third parties', *revue integration* 3 (1967) 10, pp. 427-432
- Vries, Herman de, 'tydes for george harrison', *revue integration* 3 (1967) 10, p. 407
- Vries, Herman de, *rationele structuren. v 67-77* 7, Stuttgart 1967
- Vries, Herman de, *wit weiss*, Stuttgart 1967
- Vries, Herman de, 'permutierbarer text', *Futura* nr. 23, 1967
- Vries, Herman de, 'permutabel tekstmateriaal', *AH?* (1967) 3/4, pp. 5-7
- Vries, Herman de, 'weiss', *vers-univers. tijdschrift voor (evolutieve) poezie?* (1967) 4, p. 17
- Vries, Herman de, 'toevalsobjectivering v 1966/66', *vers-univers. tijdschrift voor (evolutieve) poezie?* (1967) 4
- Vries, Herman de, 'war tidings', *vers-univers. tijdschrift voor (evolutieve) poezie?* (1967) 6, pp. 53-57
- Vries, Herman de, 'random objectivation - v 1966/65' in: Johan Huijts, Frits Grimmelikhuisen, *toevalsobjectiveringen: herman de vries arnhem*, Rotterdam 1967, tent. cat. 't Venster, Rotterdam
- Vries, Herman de, 'fragmentarische argumenten', in: Herman de Vries, Siegfried Maser (red.), *herman de vries. rationele structuren. random objectivations*, IJmuiden 1968, tent. cat. Felison, IJmuiden, pp. 2-6
- Vries, Herman de, *de lijnen. v 68-161*, Arnhem 1968
- Vries, Herman de, *vlakvolumen v 68-216*, Arnhem 1968
- Vries, Herman de, 'versuch über die methode', *egoist* nr. 15, 1968
- Vries, Herman de, 'zufälliges text musters (semiotisierung und konkretisierung des sprache-materials) V68-62 (voor egoist)', *egoist* nr. 15, 1968
- Vries, Herman de, 'textfield', *egoist* nr. 15, 1968
- Vries, Herman de, 'in der landschaft', *egoist* nr. 15, 1968
- Vries, Herman de, zonder titel ('empty place for an empty space'), in: *Publicaties van de ed. Hansjörg Mayer*, Den Haag 1968, tent. cat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag
- Vries, Herman de, 'definition of fine, visual arts', *Leonardo* nr. 1, 1968, p. 86
- Vries, Herman de, 'the line of life & love', *Bulletin* nr 1, 1969 (verscheen tijdens het Festival 200 te Kopenhagen)
- Vries, Herman de, 'notes for a random reader', *Panel 13 information* 1 (1969) 3, p. 2
- Vries, Herman de, 'poem for everyone. et digt til alle', *Panel 13 information* 1 (1969) 3, p. 2
- Vries, Herman de, 'die lust zur zerstörung ist zugleich eine schaffende lust', *Panel 13 information* 1 (1969) 3, p. 3
- Vries, Herman de, 'the way', *Pantabox?* (1969) ?
- Vries, Herman de, 'why to work', *Pantabox?* (1969) ?
- Vries, Herman de, 'is order a rational disorder? wat is rationeel? let's be rational', *Tabox* nr. 2, 1969
- Vries, Herman de, 'i'd love to turn you on', *Tabox* nr. 2, 1969

- Vries, Herman de, zonder titel, onderdeel van Urs Graf, Rös Graf 'Architektur, Gesellschaft und integrierte Kunst', *Werk* 56 (1969) 6, Winterthur, p. 410
- Vries, Herman de, *herman de vries: random objectivations*, Amsterdam 1970, tent. cat. Kunsthistorisch Instituut Amsterdam, Amsterdam
- Vries, Herman de, *change. an essays*, Arnhem 1970
- Vries, Herman de, *herman de vries: collages, tekeningen*, Utrecht 1971, tent. cat. De Utrechtse Kring, Utrecht
- Vries, Herman de, *vlakvolumen*, Brescia 1971
- Vries, Herman de, *random structured semiotic fields, work number v 71-194 S*, Mahe (India) 1971
- Vries, Herman de, 'on language', *Subvers: Tijdschrift voor nieuwe poezie* nr.8, 1972
- Vries, Herman de (red.), *revue integration. review for a new conception in art and culture. revue voor een nieuwe konsepie in kunst en cultuur. zeitschrift für eine neue konzeption der kunst und kultur* 8 (1972) 13/4
- Vries, Herman de, *the wittgenstein papers* (deel I en II), Bern 1974
- Vries, Herman de, *gesammelte matritzedrucke. 1964-1972*, Bern 1974
- Vries, Herman de, herman de vries. *toevallige lijn- en punt raster structuren. kans en veranderings situaties*, Amsterdam 1974, tent. cat. Galerie Swart, Amsterdam
- Vries, Herman de, *vijf manifesten over taal. en een gedicht*, Bern 1975
- Anoniem, transcriptie van een bespreking van Herman de Vries in het programma *Kunst- en vliegwerk* op NCRV Radio, 26 februari 1975, papieren beeldarchief 'Herman de Vries' van het RKD Den Haag
- Vries, Herman de, *reisverslag 27/12/1976 t/m 16/2/1978*, in onbekende publicatie, p. 188, archief RKD Den Haag
- Vries, Herman de, inleiding bij de tentoonstelling *winiarski, game'* in kunstcentrum badhuis, 24 april 1976, papieren beeldarchief 'Herman de Vries' van het RKD Den Haag Vries, Herman de, brief aan Liesbeth Brandt-Corstuis, (22 januari 1984)
- Vries, Herman de, Marie Hélène Cornips, poster van het kunstproject *van groningense aarde. from earth: Groningen. herman de vries* 1988, Groningen 1988
- Vries, Herman de, *De tuindorpcollecties*, Tilburg 1998
- Vries, Herman de, 'Über die sogenannten hexensalben', *Integration: Zeitschrift für geistbewegende Pflanzen und Kultur – Journal for mind-moving plants and cultur?* (1999) 1, pp. 31-42
- Vries, Herman de, *herman de vries: les choses mêmes*, Digne 2001, tent. cat. Musée-promenade Saint-Benoît, Digne
- Vries, Herman de, brief aan Daniël van der Poel (Eschenau, 19 september 2008)
- Vries, Herman de, *mesa. katalog mit dokumentation und einigen anmerkungen und zusätzlihne informationen. catalogue with documentation, some annotations and additional information. 1996-2007*, Otterlo 2009
- Vries, Herman de, brief aan Daniël van der Poel (Eschenau, 7 januari 2009)

