

herman de vries

de kunst om de werkelijkheid te laten zien

Universiteit van Amsterdam

Masterscriptie

Kunstgeschiedenis van de Nieuwste Tijd

Jeroen Hermens



Universiteit van Amsterdam

Kunst- en cultuurwetenschappen: Kunstgeschiedenis

Masterscriptie Kunstgeschiedenis van de Nieuwste Tijd

Jeroen Hermens

Scriptie begeleidster: Dr. M.I.D. van Rijsingen

maart 2016

Voorwoord

In het eerste deel van mijn studie kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam heb ik mij gericht op de Middeleeuwse kunst. Een studiereis in het voorjaar van 2013 naar New York - waar ik onderzoek deed naar Middeleeuwse kunst - bracht hier verandering in. Een tweetal zaken wekten mijn bijzondere interesse. Ten eerste de indrukwekkende kunstcollecties van na de Tweede Wereldoorlog zoals de Minimal Art, Pop Art en het Abstract Expressionisme maar ook de rijke Graffiti kunst die er te vinden is. Ik wilde heel graag meer over deze verschillende kunststromingen te weten komen, deze kunstwerken beter begrijpen. Ten tweede werd mijn interesse gewekt voor de ruimte waarin een kunstwerk wordt getoond en de invloed die dat blijkt te hebben op hoe we het kunstwerk ervaren. Ik begon me af te vragen hoe dit komt en hoe kunstenaars hiermee zijn omgegaan.

Met behulp van verschillende collegereeksen, die ik na mijn studiereis heb gevolgd over de moderne en hedendaagse kunst, kon ik in deze masterscriptie terugkomen op de vragen die ik mij toen gesteld had. Voor het onderzoek naar deze vragen leken het werk en de ideeën van Herman de Vries zich goed te lenen, zoals naar voren kwam in een oriënterend gesprek met mijn scriptiebegeleidster.

Het werk aan de scriptie heb ik niet alleen volbracht. Ik wil in de eerste plaats Kim bedanken. De studie kunstgeschiedenis bracht ons bij elkaar. Toen we ons eerste dochter, Ronja verwachtten stopte zij met de studie en maakte het zo voor mij mogelijk met de studie door te gaan terwijl zij de zorg voor het gezin in grote mate op zich nam. Ook bedank ik mijn scriptiebegeleidster Miriam, niet alleen voor hoe ze me in New York wist te enthousiasmeren voor de moderne en hedendaagse kunst, maar ook voor de prettige manier waarop zij het werken aan de scriptie heeft begeleid. Verder wil ik met name Bert bedanken dat hij mijn sparringpartner heeft willen zijn. Tenslotte bedank ik mijn werkgever Museum De Lakenhal dat ik de gelegenheid kreeg om verlof op te nemen voor het werken aan mijn scriptie.

Jeroen Hermens, 6 maart 2016

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	5
Hoofdstuk 1. Het ideeëngoed van de Minimal Art en de Nul-groep	10
1.1 Donald Judd: een kunstwerk dat één geheel vormt	10
1.2 Frank Stella: een kunstwerk dat als één geheel wordt gezien	13
1.3 Robert Morris: zijn visie op het kunstwerk als één geheel	15
1.4 Het ideeëngoed van de Nul-groep	16
1.4.1 De afzonderlijke leden van de groep	17
1.5 Samenvattend: de instrumenten om tot autonoom kunstwerk te komen	20
Hoofdstuk 2 De perceptie van het kunstobject	22
2.1 Michael Fried en zijn ideeën over Minimal Art	22
2.2 De Gestalt theorie	25
2.3 De galerieruimte in de vorming van de perceptie	27
Hoofdstuk 3 Het autonome kunstwerk en de problematiek van de ruimtelijke en institutionele context	30
3.1 De integratie van de ruimte	30
3.2 Land Art	31
3.2.1 <i>Observatorium</i> van Robert Morris	31
3.2.2 <i>watergoed</i> van herman de vries	33
3.2.3 Werk van andere kunstenaars	36
3.3 Kunsttheoretische situering van de Land Art	37
3.3.1 Categorisering van Mark Rosenthal	37
3.3.2 Schema van Rosalind Krauss	39
3.4 De institutionele context	40
3.4.1 Marshall McLuhan en de institutionele factor	40
3.4.2 Graffiti kunst	42
Hoofdstuk 4 Ideeëngoed en instrumentarium van herman de vries	44
4.1 witte werken	44
4.2 toevalsobjectiveringen	47
4.3 natuurobjecten	49
4.4 sporen	56
Conclusie	59
Literatuurlijst	61
Primaire bronnen	61
Secundaire bronnen	63

Afbeeldingen	69
Afbeeldingenlijst	89
Bijlage 1.	95

Inleiding

herman de vries (Alkmaar, 1931) is al meer dan zestig jaar kunstenaar.¹ Hij studeerde aan de Rijkstuinbouwschool te Hoorn. Begin jaren vijftig werkte hij in Wageningen als plantkundige aan het instituut voor onderzoek naar plantenziekten. In 1953 begint hij zich als kunstenaar te manifesteren.² herman de vries wordt in 2014 geselecteerd door de jury van het Mondriaan fonds om Nederland te vertegenwoordigen op de Biënnale van Venetië 2015. Hij heeft dit gedaan met zijn presentatie 'to be all ways to be'. Birgit Donker, directeur van het Mondriaan fonds, geeft in het voorwoord van de catalogus van de Biënnale aan waarom de jury unaniem koos voor herman de vries. Het gaat om meer dan een huldebetuiging aan deze kunstenaar: "his work in relation between culture en nature is becoming increasingly relevant and topical as time passes, ...".³

In de eerste jaren van zijn kunstenaarschap houdt de vries zich bezig met het maken van zogenaamde 'informele collages'. Dit waren collages gemaakt van gevonden materialen. Een serie van deze werken kreeg als titel mee 'what is rubbish?'. De voorwerpen werden niet getoond om er als kunst uit te zien maar juist als voorwerpen zoals ze op zichzelf zijn (afbeelding 0.1). Het gehavende papier en textiel zal bijna iedereen alleen maar als afval zien. De voorwerpen worden in hun nieuwe context echter opeens niet meer gezien als afval. Met deze kunstwerken liet hij zien dat materialen in een andere context ook een andere betekenis kregen.⁴ In deze periode maakte hij ook witte werken zoals collages, witte schilderijen en sculpturen (afbeelding 0.2). Met deze werken wilde hij 'niets' verbeelden. Dat wil zeggen, hij wilde geen representatie van de werkelijkheid geven, omdat dit zijn interpretatie van die werkelijkheid zou betekenen. Dat zou niets zeggen over die werkelijkheid, maar alleen iets over hem en dat is voor hem niet van belang.⁵ Tegelijkertijd probeerde hij zichzelf te bevrijden als kunstenaar in de zin van maker van een kunstwerk. Hij trachtte te laten zien wat het object is zonder verdere betekenissen, gedachtes en symbolen. Dit hield ook in dat deze werken niet abstract of conceptueel van aard waren.⁶ In 1961 schrijft herman de vries in het eerste nummer van het tijdschrift 'revue nul=0', het manifest van de Nul-groep. Volgens dit manifest streeft de Nul-groep ernaar "de weergave van de werkelijkheid die altijd bestaan heeft",

¹ herman de vries gebruikt nooit hoofdletters om zo een mogelijke hiërarchie te vermijden, ook zijn eigen naam schrijft hij zonder hoofdletters. Deze schrijfwijze wordt in de scriptie aangehouden wat betreft zijn naam en de citaten die van hem worden gebruikt. Waar in algemene zin sprake is van 'hij' (mannelijk) is daarmee ook steeds bedoeld 'zij' (vrouwelijk). Evenzo wordt meestal gesproken van 'de mens' (enkelvoud) waar bedoeld is 'de mensen in het algemeen' (meervoud).

² herman de vries. 'timeline' *hermandevries.org*. 30 september 2015. 30 september 2015.
<<http://www.hermandevries.org/bio-timeline.php>>.

³ Martin 2015: 9

⁴ Gooding 2006: 22.

⁵ De Boer 2014: 95.

⁶ Gooding 2006: 26.

maar “naar binnen gekeerd en hermetisch afgesloten” was te “beelden”. ‘Zero’ betekent dan ook niet “een uitgangspunt maar een bestaansniveau” van waaruit de kunstenaar wil werken.⁷

Vanaf 1962 verandert de werkwijze van herman de vries. Hij gaat kunstobjecten maken “met behulp van toevalsprogramma’s”, zoals hij in gesprekken met De Boer aangeeft.⁸ Het bood herman de vries de mogelijkheid om een nieuwe weg in te slaan na zijn witte ‘lege’ werken. Hij noemt deze nieuwe werken ‘toevalsobjectiveringen’ (afbeelding 0.3).⁹ Deze ‘toevalsobjectiveringen’ laten op een objectieve manier zien dat bepaalde ‘natuurlijke’ regels leiden tot een bepaald beeld. Het feit dat er een toevallige punt, lijn of vlak ergens was gezet bepaalde vervolgens hoe de rest van de ruimte eruit zou zien. Een andere regel of een andere omstandigheid zal altijd tot een ander beeld leiden. Dat het geheel door een toevallige verandering, hoe klein ook, er anders uit gaat zien, beschouwt herman de vries als vrijheid. Deze vrijheid wil herman de vries graag laten zien en delen met anderen.¹⁰ Zijn wens was om dit verder uit te werken en hij probeerde meer dimensies eraan toe te voegen. In gesprek daarover met anderen, wordt hem duidelijk dat het beste ‘model van de werkelijkheid’ de werkelijkheid zelf is.

Vanaf het midden van de jaren zeventig gaat herman de vries natuur als kunst tonen en stopt hij met het vervaardigen van de ‘toevalsobjectiveringen’. De natuur wordt voor hem de primaire werkelijkheid en deze werkelijkheid staat voor hem gelijk aan kunst.¹¹ Meer dan dat is in zijn ogen niet nodig. Een voorbeeld van deze kunst is: *collected: 20 7 1977, erlenbach* (afbeelding 0.4). In een tentoonstellingscatalogus licht hij dit als volgt toe: “...die primäre wirklichkeit, natur, ist eine offenbarung. sie hat uns als manifestation alles lebenswichtige zu sagen. (der rest, kultur, ist ihr beiwerk.) die wahl die ich hier mache, natur sich manifestieren zu lassen und meine formgebung auf schutz und presentierung zu beschränken, zeigt meine haltung dieser offenbarung gegenüber.”¹²

Volgens herman de vries is zijn “functie als kunstenaar (...) de presentatie van de werkelijkheid. dat is mijn bescheiden functie”.¹³ Hij wil de mensen beter laten waarnemen, hun de ogen openen voor de wereld om hen heen, voor die primaire werkelijkheid. Zo zegt hij: “ik hou ze een stuk werkelijkheid voor, en zeg: kijk maar! ik maak ook zichtbaar wat je niet zien kan. wat je wel zien kan, maar niet ervaart.”¹⁴ Met het tonen van de werkelijkheid op deze manier gaat hij door tot

⁷ Voor de volledige tekst van het manifest, zie de Bijlage 1.

⁸ De Boer 2014: 30, 164.

⁹ Ibidem: 102.

¹⁰ Ibidem: 31.

¹¹ Ibidem: 30.

¹² de vries 1993.

¹³ De Boer 2014: 36.

¹⁴ Ibidem: 33 .

op de dag van vandaag, met als duidelijke markering de tentoonstelling 'to be all ways to be' in 2015 jaar op de Biënnale in Venetië.

Vraagstelling en theoretisch kader

herman de vries zoekt een weg om de primaire werkelijkheid te laten zien zoals deze in zichzelf is en verschijnt of zich openbaart. Hier ligt zijn inzet. Deze inzet is aan te merken als het streven om een kunstobject te tonen waar de waarneming 100% is, volledig werkelijk waar is. Negatief geformuleerd: waar de perceptie niet langer beïnvloed wordt door externe factoren die op het kunstobject inwerken. De belangrijkste factoren zijn:

- a) al hetgeen wat verwijst naar iets anders wat buiten of binnen het object zelf gelegen is; voortaan: contextuele inhoud
- b) de ruimte waarin het kunstobject staat, welke het omgeeft; voortaan: de ruimtelijke context
- c) de maatschappelijke, organisatorische, officiële inbedding/ plaats van het object; voortaan: de institutionele factor.

Samengevat is de inzet: een object te tonen als werkelijkheid die het van zichzelf is, zonder last te hebben van contextuele inhoud, ruimtelijke context of institutionele context; anders gezegd als een autonoom werk. De onderzoeksvraag is met welke strategieën de vries deze inzet probeert te verwerkelijken en of, en zo ja wanneer hij daar het beste in slaagt.

Bij de beantwoording van de onderzoeksvraag wordt zoveel mogelijk gebruik gemaakt van primaire bronnen, dat wil zeggen bronnen waar de kunstenaars zelf hun ideeën geven over hun objecten, om zodoende zo dicht mogelijk te blijven bij hun ideeën en intenties. Aan het woord komen naast herman de vries de kunstenaars Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella en leden van de Nul-groep. Om hun ideeën te doorgronden is met name gebruik gemaakt van de volgende literatuur: *How to do theory* van W. Iser, *Mens en Media* van M. McLuhan, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* en *Art and Objecthood* van Michael Fried, *Some Attitudes to Earth Art: From Competition to Adoration* van Mark Rosenthal, *Sculpture in the Expanded Field* van Rosalind Krauss en *De wereld waarnemen* van Merleau-Ponty.

Opzet

Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden wordt in eerste instantie in hoofdstuk 1 het ideeëngoed van de Minimal Art en de Nul-groep gepresenteerd. De inzet van de vries vertoont

duidelijke verwantschap hiermee. Verschillende kunstenaars zochten naar een nieuwe weg waarbij hun kunstwerken los zouden komen van één of andere inhoud, dat wil zeggen een inhoud die de waarnemer zou kunnen afleiden van het object zelf; een inhoud ook waar de beschouwer in zou kunnen vluchten. Aan de orde komt - naast de kunstenaars Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris - het ideeëngoed van de Nederlandse nul-groep, waarmee herman de vries kort verbonden is geweest. Deze kunstenaars gingen op zoek het vervaardigen van kunst zonder "illusionism" of "relations".¹⁵ Het object heeft in hun ogen geen verdere betekenis of inhoudelijk verhaal dan wat het zelf als zodanig laat zien.¹⁶ Alleen dit is waar het de Minimal Art kunstenaars om gaat, alleen om het object, geduid in zijn vorm, zonder enige illusies of relaties.¹⁷

Een belangrijk gevolg van de Minimal Art was dat de ruimte waarin het object wordt getoond een groot effect kon hebben op het werk, veel meer dan bij de kunstobjecten van andere kunststromingen. Anders gezegd: weliswaar ontdaan van het gevaar van inhoudelijke afleiding, kwam het object in (nauwe) verbinding te staan met de ruimtelijke context. De autonomie van het kunstwerk kwam daardoor opnieuw in het gedrang.

Hoofdstuk 2 is gewijd aan de perceptie van het kunstwerk en de problematiek van de ruimtelijke context in verband daarmee. Met name kunstcriticus Michael Fried werpt met zijn kritische beschouwingen licht op de betekenis van de perceptie. Die betreft niet alleen de contextuele inhoud maar ook de ruimtelijke context. Verschillende kunstenaars zouden de ruimtelijke context gaan gebruiken bij de vervaardiging van hun werken en daarmee werd deze externe factor niet langer als ongewenst gezien. De ruimtelijke context wordt een integraal onderdeel van het kunstwerk. Op deze manier vinden zij een oplossing voor het probleem dat de ruimtelijke context de perceptie negatief beïnvloedt. Een apart probleem vormt de galerieruimte. herman de vries ziet het gevaar hiervan. Om de relatie tussen perceptie en ruimtelijke context te verhelderen wordt in dit hoofdstuk vooral gebruik gemaakt van de 'Gestalt theorie' van Christiaan von Ehrenfels, en de ideeën van Robert Morris, zoals hij ze beschrijft in 'Notes on Sculpture II' en naar voren komen in zijn Land Art installatie *Observatorium*. Voor de problematiek van de galerieruimte wordt met name gebruik gemaakt van het boek *Inside the White Cube, the ideology of the gallery space*. van Brian O' Doherty. Met de notie galerieruimte is nu ook de institutionele factor in beeld gekomen.

Hoofdstuk 3 trekt de beschouwingen van de hoofdstukken 1 en 2 door. De inzet van de vries wordt verduidelijkt aan de hand van zijn Land Art installatie *watergoed* en de kunsttheoretische

¹⁵ Judd (1965) 2002: 4.

¹⁶ Battcock 1968: 158.

¹⁷ Ibidem: 257.

situering daarvan met behulp van de theorieën van Mark Rosenthal en Rosalind Krauss. Zo wordt het typisch eigene, het specifieke van het werk van Herman de Vries meer inzichtelijk. In hoofdstuk 3 zal blijken dat de problematiek van de institutionele context nog niet helemaal is opgelost. De ideeën van Marshall McLuhan beschreven in zijn boek *Understanding Media* werpen hier licht op. De stelling van deze invloedrijke communicatiewetenschapper is dat het medium de boodschap is (the medium is the message): het medium is allesbepalend hoe we het kunstwerk percipiëren. Graffiti Art illustreert de ideeën van McLuhan en vormt het aanknopingspunt om te zien hoe Herman de Vries het antwoord vindt op de problematiek van de institutionele context.

In hoofdstuk 4 tot slot wordt het werk van de Vries zelf onder de loep genomen om de onderzoeksvraag te beantwoorden. Zijn werk telt een aantal hoofdgroepen – en zo noemt de Vries ze zelf ook – : witte werken, toevalsobjectiveringen, natuurobjecten en sporen. Deze vier groepen worden gezien tegen de achtergrond van de bevindingen uit de voorgaande hoofdstukken. Een algemene conclusie rondt de scriptie af.

Hoofdstuk 1. Het ideeëngoed van de Minimal Art en de Nul-groep

Door middel van een aantal essays wist kunstcriticus Clement Greenberg een principe van de moderne kunst te formuleren dat zeer invloedrijk bleek te zijn. De vooruitgang van de moderne kunst ging volgens hem niet langer over de illusie maar over het ideaal van puurheid.¹⁸ Zo zegt hij: "The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence ... eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered 'pure', and in its 'purity' find the guarantee of its standard of quality as well as of its independence. 'Purity' meant self-definition..."¹⁹ Alle mogelijke associaties of referenties dienden te zijn verwijderd uit het werk om zo tot puurheid te komen ook die zaken die van andere kunstvormen afkomstig zijn. Volgens Greenberg heeft de geschiedenis van de moderne schilderkunst laten zien dat het expressionisme een dergelijke puurheid voortbrengt. Hij zegt: "(the artists) who contributed importantly to the development of modern painting came to it with the desire to exploit the break with imitative realism for a more powerful expressiveness ... their work constituted but another step towards abstract art, and a further sterilization of the expressive factors ... All roads led to the same place".²⁰ In de jaren zestig kwam er een reactie op gang tegen deze opvatting van Greenberg. Naast de Pop Art ontstond de belangrijke nieuwe stroming van de Minimal Art.²¹

1.1 Donald Judd: een kunstwerk dat één geheel vormt

In 1965 houdt **Donald Judd** in de Green Gallery in New York zijn eerste solotentoonstelling. Op dat moment heeft hij de schilderkunst helemaal achter zich gelaten en richt hij zich op het maken van reliëfs en vrijstaande objecten (afbeelding 1.1).²² Een jaar na deze tentoonstelling publiceert hij een essay onder de titel 'Specific Objects' in het Arts Yearbook, nummer 8.²³ In dit invloedrijke essay legt

¹⁸ Heartney 2008: 7-8.

¹⁹ Greenberg 1961.

²⁰ Greenberg 1940.

²¹ Heartney 2008: 7-8.

²² Harrison en Wood 2003: 824.

²³ Donald Judd was niet alleen kunstenaar maar ook kunsthistoricus en kunstcriticus. Marzona 2005: 17

hij uit wat zijn ideeën zijn over de moderne kunst en in hoeverre zijn objecten verschillen met schilderijen en sculpturen.²⁴

De objecten van Judd, lijken op schilderijen en sculpturen, maar zijn toch iets anders. De traditionele schilderijen en sculpturen hebben een bepaalde vorm en voldoen aan een bepaald format. Deze werken zijn in die zin niet neutraal en vrij. Een echt nieuw werk wordt er niet gemaakt; er is sprake van een herhaling van zetten. Het belangrijkste wat er mis is met een schilderij is volgens Judd: "(...) that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it. In work before 1946 the edges of the rectangle are a boundary, the end of the picture. The composition must react to the edges and the rectangle must be unified, but the shape of the rectangle is not stressed; the parts are more important, and the relationships of color and form occur among them."²⁵ Met andere woorden, de specifieke rechthoekige vorm van het schilderij bepaalt vanwege de begrenzing die het stelt aan het werk, de inhoud ervan. De afzonderlijke onderdelen, evenals de relaties van kleur en vorm die tussen deze onderdelen ontstaan vormen een reactie op de gegeven begrenzing.

Zo iets dergelijks speelt ook bij beeldhouwwerk. Aldus Judd: "Most sculpture is made part by part, by addition, composed. The main parts remain fairly discrete. They and the small parts are a collection of variations, slight through great. There are hierarchies of clarity and strength and of proximity to one or two main ideas. Wood and metal are the usual materials, either alone or together, and if together it is without much of a contrast. There is seldom any color. The middling contrast and the natural monochrome are general and help to unify the parts."²⁶ Het nieuwe driedimensionale werk (de Minimal Art) is volgens Judd juist iets heel anders. Dit soort werk bestaat niet uit allerlei verschillende delen met elk zijn eigen mate van belangrijkheid. Het meest duidelijke verschil is niet zozeer gelegen in de aard van deze werken als wel in hun verschijningsvorm. Tussen dat wat zoiets is als "a single thing" en dat wat open en "extended" is, min of meer "environmental".²⁷ Daarbij: kleur is nooit onbelangrijk, wat het gewoonlijk wel was in de beeldhouwkunst.

Ook de nieuwe schilderkunst heeft belangrijke kenmerken van driedimensionaal werk zoals volgens Judd het werk van Frank Stella laat zien. De vormen die schilderen en beeldhouwen zijn gaan kenmerken, worden hier niet meer als zodanig gebruikt. "The use of three dimensions isn't the

²⁴ Het essay 'Specific Objects' is opnieuw uitgegeven in *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. New York: D.A.P., 2002: 1-6.

²⁵ Judd (1965) 2002: 1.

²⁶ Ibidem: 3.

²⁷ Ibidem.

use of a given form".²⁸ De werkelijke driedimensionale vorm is nu een belangrijk gegeven van het schilderij. "Three dimensions are real space." in de nieuwe schilderkunst.²⁹ Dat ontdoet ze van illusie en van "literal space, space in and around marks and colors". Anders gezegd, de nieuwe schilderkunst ontdoet zich in zekere zin ook van de letterlijke ruimte die in het schilderij te vinden is, omdat er geen losstaande elementen zijn die ten opzichte elkaar hun uitwerking hebben.³⁰ Het nieuwe driedimensionale werken is duidelijker en krachtiger dan het platte vlak waarmee de schilderkunst tot dan toe werkte.

Volgens Judd is ook het gevoel waarmee de kunstenaar het werk maakt, niet relevant voor het kunstwerk, iets wat voor Greenberg juist wel relevant was. Het is Judd niet duidelijk waarom deze externe relatie tot de kunst moet behoren.³¹ Vanaf 1964 laat Judd zijn werken industrieel maken door de onderneming 'Bernstein Brothers'. Industrieel, dus zonder het artistieke sentiment of de hand van de kunstenaar. Het was ook niet nodig de werken te schilderen omdat de kleur een integraal onderdeel was van het gekozen materiaal. Dit feit was overigens niet nieuw, van de sculptuur was dat altijd al een belangrijk kenmerk geweest. Judd noemde dit een welkome bevrijding van de hand van de kunstenaar. Niet de eigen voorkeur maar de industrie / het materiaal bepaalt de kleur van het object.³²

Daarnaast wordt illusie bij deze driedimensionale objecten vermeden door te laten zien hoe het werk was gemaakt en door het feit dat de structuur direct te begrijpen was. Judd gebruikte graag onbewerkte industriële materialen: "They are specific. If they are used directly, they are more specific. Also, they are usually aggressive. There is an objectivity to the obdurate identity of a material."³³ Zolang het materiaal onbewerkt blijft, behoudt het ook zijn specifieke eigenschappen. Ook is het meer agressief, anders gezegd: meer op de voorgrond tredend, het komt op de aanschouwer af. In de weerbarstige identiteit van een materiaal zit een objectiviteit.

Waar het in de nieuwe schilderkunst en nieuwe beeldhouwkunst om gaat is: het geheel. "It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by an inherited format, variations of a form, mild contrasts and connecting parts and areas (...) In the new work the shape,

²⁸ Ibidem: 4.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Glaser, B., F. Stella, D. Judd (1964) 1968: 159.

³² Marzona 2005: 56.

³³ Judd (1965) 2002: 5.

image, color and surface are single and not partial and scattered. There aren't any neutral or moderate areas or parts, any connections or transitional areas."³⁴

Met andere woorden, het interessante aan de nieuwe kunst is dat het niet langer uit verschillende losse, verspreide onderdelen bestaat; vorm, kleur en oppervlak vormen tezamen het geheel: "The whole's it. The big problem is to maintain the sence of the whole thing."³⁵

1.2 Frank Stella: een kunstwerk dat als één geheel wordt gezien

Terwijl Donald Judd zich afzette tegen de oude schilderkunst en voortaan ruimtelijke objecten ging maken, ging **Frank Stella** door met het maken van schilderijen op een geheel eigen wijze (afbeelding 1.2).³⁶ Hij kreeg steeds meer moeite met het oude problemen van de schilderkunst. Zo zegt Stella: "The painterly problems of what to put here and there and how to make it go with what was already there became more and more difficult and the solutions more and more unsatisfactory."³⁷ In de jaren 1958 en 1959 maakt Frank Stella zogenaamde 'black paintings', zoals het werk *Die Fahne Hoch!* (afbeelding 1.3).³⁸ Bij het vervaardigen van deze schilderijen gebruikte Stella een huisschilderskwast en gewone houtlak om de zwarte brede strepen te zetten die het gehele vlak gelijkmatig vullen volgens een vooraf vastgesteld patroon. Daarbij bleef het kale doek zichtbaar.³⁹ Volgens Carl Andre houdt Frank Stella zich alleen maar bezig met het noodzakelijke in de schilderkunst. Kunst is voor hem als het ware het weglaten van alle onnodige zaken. Hierom zijn de persoonlijkheid of gevoeligheid van de kunstenaar of het publiek evenmin relevant.⁴⁰

In 1964 houdt Bruce Glaser in New York een radio- interview met Frank Stella en Donald Judd. Dit interview maakt duidelijk welke ideeën deze kunstenaars hebben over de nieuwe kunst.⁴¹ Stella geeft aan dat zijn werk zich afzet tegen het "relational painting", waar bijvoorbeeld de Europese geometrische kunstenaars, zoals Malevich of Mondriaan zich mee bezighielden.⁴² Voor dezen vormt de balans een belangrijk kenmerk van het werk dat ze maken: "The basis of their whole

³⁴ Judd (1965) 2002: 4.

³⁵ Glaser, B., F. Stella, D. Judd (1964) 1968: 154.

³⁶ Donald Judd zag deze werken van Frank Stella als nieuwe schilderkunst omdat deze belangrijke kenmerken van driedimensionaal werk hebben.

³⁷ Citaat is afkomstig van colleges van Frank Stella aan studenten van Pratt Institute, New York in 1960. De dictaten zijn bewaard door Carl Andre en vervolgens uitgegeven. Stella (1960) 2003: 821.

³⁸ Om de schilderkunst onder de knie te krijgen schilderde Frank Stella in het begin van zijn carrière de schilderijen van kunstenaars als De Stael en Gandy Brodie na. Toen hij de schildertechniek eenmaal beheerste, ging hij eigen schilderijen maken.

³⁹ Marzona 2005: 9.

⁴⁰ Carl Andre, zelf Minimal Art kunstenaar, deelde een tijd lang een studio met Frank Stella deelt, schrijft een tekst over de kunst van Stella in een tentoonstellingscatalogus. Andre (1959) 2003: 820.

⁴¹ Glaser, B., F. Stella, D. Judd (1964) 1968: 148.

⁴² Ibidem.

idea is balance. You do something in one corner and you balance it with something in the other corner.”⁴³ Ofwel als je iets in de ene kant schildert moet je ook iets aan de andere kant schilderen om de compositie in balans te houden. In plaats daarvan schildert Frank Stella symmetrische patronen. Op deze manier immers maakt hij het werk “(...) the same all over.”⁴⁴ Op deze manier ontstaat er geen onbalans die opgelost moet worden.

Met het gebruik van huishoudkwast en gewone houtlak in plaats van een schilderskwast en verf keert Stella zich net als Judd af van de traditionele praktijken van de kunstschilder. Stella was niet geïnteresseerd in het proces van het schilderen, het opbrengen van de verf op het doek. Het voelde voor hem als “handwriting”.⁴⁵ Hij wilde alleen maar de verf uit het verfblik laten komen en op het doek laten zien.⁴⁶ Stella wil dat zijn schilderijen een visueel geheel zijn, zodanig dat daaraan voor de beschouwer niet valt te ontkomen. Dit doet denken aan het idee van Judd dat het kunstwerk een geheel moet zijn, al wat het is in zichzelf moet hebben. Stella zou het liefst willen verbieden dat er in zijn werk gezocht wordt naar het detail.⁴⁷ Stella zegt over de beschouwer: “If you pin them down, they always end up asserting that there is something there besides the paint on the canvas. My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. It really is an object (...) All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion (...) What you see is what you see.”⁴⁸ Samenvattend: het zoeken naar het detail zou het werk in de ogen van Stella deconstrueren, terwijl hij het tegenovergestelde wenst te bereiken. Hij wil een object tonen. Eén geheel zonder verwarrende bijbedoelingen. Wat je ziet is wat je ziet. Een object zonder enige contextuele inhoud.

De ideeën van Stella lijken veel op de ideeën van Judd. Elke mogelijke associatie, relatie ofwel contextuele inhoud wordt uitgebannen met het oog op een objectief, onpersoonlijk werk. Daarbij blijkt voor Judd en Stella het gebruikte materiaal van belang, voor beiden om het werk onpersoonlijk te maken, voor Judd bovendien om het meer op de beschouwer te laten af komen.

⁴³ Ibidem: 149.

⁴⁴ Stella (1960) 2003: 821.

⁴⁵ Glaser, B., F. Stella, D. Judd (1964) 1968: 156.

⁴⁶ Ibidem: 156-157.

⁴⁷ Ibidem: 159.

⁴⁸ Ibidem.

1.3 Robert Morris: zijn visie op het kunstwerk als één geheel

In 1966 en 1967 schrijft Robert Morris een aantal invloedrijke essays voor het tijdschrift Artforum onder de titel 'Notes on Sculpture'.⁴⁹ De ideeën van Morris komen in grote mate overeen met die van Donald Judd, waarbij Morris zich vooral richt op de beeldhouwkunst.

Het structurele probleem met de abstracte schilderkunst is het probleem van de ondergrond of drager. Deze limiteert letterlijk de grenzen van het schilderij. Een sculptuur heeft hier geen last van. Er kleeft geen illusie aan en representeert in die zin ook niet iets. Bevrijd van enige representatie hebben de kenmerken van de sculptuur zoals materiaal, ruimte en licht, in hun concreetheid en in het feit dat ze letterlijk als zodanig functioneren, geleid tot een autonome vorm, een non-afbeelding.⁵⁰ Voor het schilderij is het veel moeilijker om deze autonomie te bereiken, aldus Morris.

Een kunstwerk is meestal gevormd uit verschillende onderdelen (materialen, schaal, proportie enzovoort) die met elkaar in relatie staan en op elkaar inwerken. Dat wekt een bepaalde sensatie. Er zijn bepaalde eenvoudige vormen waarbij je niet direct het object ervaart als samengesteld uit verschillende onderdelen. Denk bijvoorbeeld aan een piramide of kubus: 'One need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt, to occur.'⁵¹ Dat het object dit gevoel van eenheid, één geheel vormend, oproept, noemt Morris het "existential fact" van het object.⁵² Op het moment dat het object complexer wordt, bijvoorbeeld omdat het meer onregelmatige zijden heeft zoals een kristalvorm, kan dit gevoel van eenheid, van één geheel vormen verdwijnen. We 'zien' of ervaren het object dan in verschillende onderdelen / aspecten. Op het moment dat het object eenmaal als geheel wordt ervaren, zal het ook blijvend ondeelbaar zijn. Morris spreekt hierbij van de 'gestalt'.⁵³ Kenmerkend voor het 'gestalt' is dat wanneer het eenmaal ergens staat, het alle informatie die het van zich heeft, toont en dat het niet meer desintegreert.⁵⁴ Deze vormen noemt Morris " 'unitary forms' ".⁵⁵ Het betekent niet dat de eenvoudige vorm gelijkstaat aan een eenvoudige ervaring. De unitaire vorm maakt dat de verschillende onderdelen zoals schaal en proportie "(...)bound more cohesively and indivisibly together".⁵⁶

Voor de unitaire vorm zijn de schaal van het object, de ruimte en het licht belangrijk met het oog op de perceptie van het object. De schaal van het werk moet in een bepaalde verhouding staan

⁴⁹ Harrison en Wood 2003: 828.

⁵⁰ Morris (1966) 2003: 828-829.

⁵¹ Morris (1966) 2003: 829.

⁵² Ibidem.

⁵³ Morris (1966) 2003: 829.

⁵⁴ Dit niet meer desintegreren doet denken aan hermetisch aspect van afgesloten zijn zoals wordt verwoord in het manifest van de Nul-groep. Zij bedoelen hiermee evenwel dat dit afgesloten-zijn is gelegen in het object zelf in plaats van in het 'gestalt' waar ook andere zaken zoals licht en ruimte er toe doen.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Morris (1966) 2003: 830.

tot het menselijk lichaam, daarmee proportioneel zijn. Voelt deze verhouding tot het object afstandelijk of intiem aan? Van belang is namelijk dat het object als één geheel moet blijven worden ervaren. Bij een te grote intimiteit valt de ruimte tussen het object en het subject weg. Er moet afstand blijven tussen object en subject en daar is ruimte voor nodig. Zoals de ruimte relevant is voor de perceptie, geldt dit ook voor het licht.⁵⁷

Een andere "intimacy-producing relation" is die van het gebruik van intense kleur of sensueel afwerkingsmateriaal.⁵⁸ Deze elementen kunnen de perceptie van het object als geheel, als unitaire vorm ondermijnen. Ze vormen een aparte interne relatie en trekken de kijker binnen in een intieme relatie met het werk, weg van de ruimte waarbinnen het object bestaat. De unitaire vorm wordt niet gepercipieerd door zijn interne eigenschappen, maar door de niet vastgelegde variabelen van de specifieke ruimte, het licht en het blikveld van de aanschouwer, anders gezegd de externe relaties: "The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer's field of vision. The object is one of the terms in the newer aesthetics."⁵⁹ Voor Morris ligt hier het wezenlijke van het nieuwe werk. Donald Judd, met wie Morris veel overeenkomsten heeft - gelet op zijn visie op de unitaire vorm -, verschilt daarentegen op dit punt van Morris. Voor Judd is het wezenlijke in het object zelf gelegen.

1.4 Het ideeëngoed van de Nul-groep

In de jaren vijftig begon herman de vries met het maken van kunst. In zijn beginperiode was hij verbonden met de Nederlandse Nul-groep. Zowel het werk van deze groep als dat van de vries vertonen overeenkomst met de Minimal Art, een stroming die eveneens in die jaren tot ontwikkeling kwam. De Nederlandse Nul-groep heeft bestaan van 1961 tot 1966. De leden van de Nul-groep waren: Armando, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven.⁶⁰ herman de vries is geen lid geweest van de groep, maar nam als geestverwant deel aan de eerste tentoonstelling van de groep.⁶¹

De naam Nul was gekozen naar het voorbeeld van de Zero beweging in Duitsland. Nul stond niet voor 'niets' maar voor een nieuw begin: een nieuwe onbevangen blik op de dingen. De persoonlijke expressie wordt uitgebannen en de schilderijen kennen niet langer een compositie. De Nul-groep nam stelling tegen de gevestigde orde en stond optimistisch tegenover de mogelijkheden

⁵⁷ Ibidem: 831.

⁵⁸ Ibidem: 832.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Wesseling 1989: 7.

⁶¹ Ibidem: 25.

van de technologische vooruitgang.⁶² De kunstenaars werkten met nieuwe materialen zoals industriële producten.⁶³ Objectiviteit en onpersoonlijkheid zijn de belangrijkste kenmerken van de groep.⁶⁴ En hiermee heeft deze groep een belangrijke overeenkomst met de Minimal Art. De Nul-groep kunstenaar Jan Schoonhoven ziet het Minimal Art zelfs als de Amerikaanse versie van Zero.⁶⁵ Donald Judd zou het met deze vergelijking beslist niet eens zijn geweest; hij verzet zich juist sterk tegen Europese kunst. Bovendien heeft de Nul-groep, anders dan de Minimal Art, affiniteit met de dadaïstische beweging: het Nouveau Réalisme, waar de alledaagse werkelijkheid tot kunst wordt verklaard door het leven van alledag te isoleren.⁶⁶ Kunstenaars als Jan Henderikse en Armando maakten kunst in de richting van Nouveau Réalisme, terwijl Schoonhoven zich meer begaf in de richting van de Minimal Art.⁶⁷

Bij de realisatie van hun objectieve en onpersoonlijke kunst vervulde de zintuiglijkheid een belangrijke rol, de zintuiglijke ervaring van de waarneembare werkelijkheid. De kunstenaars werkten om deze reden graag met licht en beweging in hun kunstwerken, elementen zoals ze in het hier en nu aanwezig zijn en geen verwijzing inhouden naar iets wat zich buiten het object bevindt.⁶⁸ Met hun werk zette ook de Nul-groep zich af tegen de ideeën van het expressionisme. Aan deze stroming was de Nederlandse Informele Groep verwant, de groep waaruit de Nul-groep uit voortkwam en zich later tegen afzette.

1.4.1 De afzonderlijke leden van de groep

Armando was als journalist nauw betrokken op de realiteit van de dag. Deze betrokkenheid was zeker niet vreemd aan zijn kunstbeoefening, ook daarin ging hij op zoek naar de realiteit.⁶⁹ De Nul-groep kunstenaar wilde in de visie van Armando de werkelijkheid niet moraliseren of interpreteren maar registreren; visuele informatie tonen in plaats van emotionele, irrationele, persoonlijke informatie; informatie over de dagelijkse realiteit, anders gezegd het authentieke.⁷⁰ Het doel was om de aanschouwer zintuiglijk gevoelig te laten worden voor die alledaagse werkelijkheid; het publiek

⁶² Huizing, e.a. 2011: 9.

⁶³ Naast de Nul-groep en het Duitse Zero waren er ook nog andere groepen in Europa die het hetzelfde gedachtegoed deelden. Als overkoepelende benaming wordt de term Nieuwe Tendensen gebruikt. Wesseling 1989: 8

⁶⁴ Ibidem: 9.

⁶⁵ Jan Schoonhoven in een interview met Diana Stigter en Pietje Tegenbosch. Huizing, e.a. 2011: 176.

⁶⁶ Gesprek van Janneke Wesseling met Armando op 15 april 1984. Wesseling 1989: 12.

⁶⁷ Ibidem: 11.

⁶⁸ Ibidem: 33.

⁶⁹ Interview van Colin Huizing met Armando. Huizing, e.a. 2011: 157.

⁷⁰ Wesseling 1989: 35.

leren kijken naar de schoonheid van gewone zaken.⁷¹ Een hele andere visie dan de Minimal Art kunstenaars. De keuze van de objectmaterialen was persoonlijk. Terwijl Peeters koos voor watten, koos Armando voor bouten (afbeelding 1.4).⁷² Afgezien van deze materiaalkeuze was de inbreng van de Nul-kunstenaar zo gering mogelijk. De kunstenaar kiest het materiaal, isoleert zo doende een element uit de realiteit en toont dit op zo'n neutraal mogelijke manier. Het ging om het aanvaarden van de dingen zoals ze zijn. Om deze reden diende er niets persoonlijk veranderd te worden door de kunstenaar, behalve dan dat hij materiaal isoleerde om de werkelijkheid intensiever te kunnen tonen.⁷³

Jan Henderikse zocht het materiaal voor zijn objecten met name in de hoek van voorwerpen uit de industriële samenleving, die hij met een kleine ingreep tot kunstobject maakte. Het meest favoriet bij Henderikse waren doodnormale dingen als sigarendoosjes of bierkratten, zaken die niet voorkomen binnen de Minimal Art maar veel eerder passen bij Pop Art.⁷⁴ Met name bij Hendrikse blijkt niet goed aanwijsbaar wat zijn objecten precies tot kunstobjecten maakt. Elk onderscheid tussen werkelijkheid en kunstobject valt immers weg bij hem. Twee factoren zouden ze toch tot een kunstobject kunnen maken. Op de eerste plaats is dit de tijdsfactor. Voor een object als de chloorfles-in-een-kist bijvoorbeeld lijkt de tijd te hebben stilgestaan, nu het als leeg gebruiksvoorwerp weliswaar zijn inhoud kwijt is maar nog niet is weggegooid. En bij zijn assemblage van centen laat Henderikse zien – de tweede factor – dat er kleine verschillen bestaan tussen de centen afzonderlijk (afbeelding 1.5). Vanwege deze factoren worden deze objecten thans aangemerkt als kunstwerk.⁷⁵ Wellicht belangrijker is nog de omgeving waarin ze gepresenteerd werden, het museum. Hierover meer in hoofdstuk 2.

Henk Peeters trachtte een brug te slaan met de maatschappij. Hij werkte vooral met alledaagse materialen zoals formica, nylon en plasticfolie. Zijn doel was de werkelijkheid te tonen van de moderne Nederlandse welvaartsstaat.⁷⁶ Ook hieraan is weer te zien dat de Nul-groep ver af staat van de Minimal Art zoals die in de V.S. vorm kreeg. De werken van Peeters blijven meestal kleurloos. Om de zelfexpressie zoveel mogelijk uit te sluiten schilderde hij ook niet met de hand, maar liet hij objecten vervaardigen met behulp van een machine; overigens iets dat niet vreemd is aan de Minimal Art van Donald Judd. Peters maakt ook gebruik van Readymades zoals een diepvrieskist, waarin hij ijskegels plaatste die langzaam aan smolten en dan uitvloeiden tot een ijslandschap. Er is sprake van een procesmatige vormgeving. Peeters maakte ook geometrische composities van

⁷¹ Ibidem: 36.

⁷² Interview van Colin Huizing met Armando. Huizing, e.a. 2011: 159.

⁷³ Wesseling 1989: 36.

⁷⁴ Interview van Antoon Melissen met Jan Henderikse. Huizing, e.a. 2011: 167.

⁷⁵ Wesseling 1989: 42.

⁷⁶ Gesprek van Janneke Wesseling met Henk Peeters op 22 januari 1984. Wesseling 1989: 44.

objecten die hij met de hand bevestigde op een ondergrond. Een organische ordening noemde hij dit. Hier is met andere woorden wel degelijk de hand van de kunstenaar terug te vinden. Zijn werken waren ontworpen om de zintuigen te stimuleren. Zo schilderde hij bijvoorbeeld met dons om niet alleen de ogen maar ook de tastzin van de aanschouwer te prikkelen (afbeelding 1.6). Hij wilde daarmee de zintuiglijke gevoeligheid visueel maken en ook het visuele zintuiglijk tastbaar maken, en op deze manier de werkelijkheid direct laten spreken.⁷⁷

Jan Schoonhoven ging een geheel eigen weg. Hij koos er niet voor om geïsoleerde elementen uit de werkelijkheid te tonen, omdat hij geen hiërarchie wilde aanbrengen en daarmee blijk zou geven van enige persoonlijke voorkeur. Daarnaast wilde hij zijn objecten zo inhoudsloos mogelijk maken. Hij wenste zo min mogelijk iets van de tastbare werkelijkheid op te nemen in zijn werk, behalve de schaduwen die zich vormden in zijn reliëfs door de lichtval van het moment van de dag (afbeelding 1.7). Schoonhoven bracht het werk uit zijn periode bij de Nederlandse Informele groep terug tot witte objecten bij de Nul-groep. De reden daarvan was dat het gebruik van kleuren en het combineren van kleuren een subjectieve illusie scheppen. Een dergelijke illusie wilde hij vermijden.⁷⁸ Anders gezegd, hij streefde naar een werk waarop invloeden van buiten geen vat hebben. Er was alleen sprake van een objectieve ordening zonder een hiërarchie. Ook lijn en vorm waren volgens hem illusie. Zij bestaan alleen bij gratie van de structuur die er aan ten grondslag ligt. In deze structuur is de werkelijkheid gelegen in de ogen van Schoonhoven; een zienswijze die vreemd is aan de Minimal Art. Op dit niveau van de structuur zocht Schoonhoven naar zo groot mogelijke puurheid.⁷⁹ De meest wezenlijke structuur die in zijn ogen een ordening van volkomen objectiviteit oplevert, is die volgens het horizontale en verticale principe. Op deze wijze is bij Schoonhoven de werkelijkheid gelegen in de structuur welke wiskundig en geometrisch van aard is; met andere woorden een wiskundige orde waar geen hiërarchie tussen de elementen is te vinden. Bij het maken van zijn geometrische patronen gebruikte Schoonhoven geen liniaal. Dit zou in zijn ogen teveel de kant opgaan van architectuur. Dit betekent natuurlijk wel dat daardoor het werk weer iets persoonlijks van de kunstenaar meekrijgt, iets dat niet strookt met de beginselen van de Nul-groep of die van de Minimal Art kunstenaars. Het illustreert dat binnen de Nul-groep de afzonderlijke kunstenaars er eigen ideeën en opvattingen op nahielden, die ook aanzienlijk konden verschillen met het ideeëngoed van de Minimal Art.⁸⁰

Ook al was **herman de vries** geen lid van de Nul-groep, hij was er wel nauw bij betrokken. Niet alleen neemt hij deel aan de grote tentoonstelling in 1962 in het Stedelijk Museum van

⁷⁷ Ibidem: 46.

⁷⁸ Jan Schoonhoven in een interview in NRC Handelsblad, 1984. Ibidem.

⁷⁹ Jan Schoonhoven in een interview met Diana Stigter en Pietje Tegenbosch. Huizing, e.a. 2011: 177.

⁸⁰ Wesseling 1989: 54.

Amsterdam, hij start ook het tijdschrift *nul=0*, waar Armando en Peeters als redacteur aan meewerken. Door een meningsverschil met Peeters over de vraag hoe de kunstenaar zichzelf behoort te presenteren, was het voor de vries niet langer mogelijk het tijdschrift mee uit te geven. Daarom wordt hij verder uitgesloten van de toekomstige tentoonstellingen van de Nul-groep. Dit neemt niet weg dat herman de vries aan de principes van de Nul-groep heeft vastgehouden.⁸¹ Samen met Henk Peeters schreef hij voor het tijdschrift *nul=0* het manifest van de Nul-groep. Hij schrijft hierin dat de kunst opgehouden heeft kunst te zijn. De verbindende factoren die de nieuwe conceptie van de Nul-groep vormgeven zijn ten eerste het objectieve, ofwel het zoveel mogelijk uitschakelen van de persoonlijke reactie. Ten tweede het normloze: het resultaat is niet te normeren. Ten derde het stupide: de kunst is op een punt gekomen dat het door iedereen kan worden gemaakt. Dit alles leidt ertoe dat de expressie buiten beschouwing blijft, en dat de beelden niet nieuw zijn maar een weergave van de werkelijkheid die altijd al heeft bestaan. Maar de conceptie van de vormgeving is nieuw voor onze ogen.⁸²

1.5 Samenvattend: de instrumenten om tot autonoom kunstwerk te komen

De Minimal Art kunstenaars waren op zoek naar een kunstvorm die niet persoonlijk was en waar geen sprake meer was van relaties, de relaties van factoren binnen het werk of van externe factoren als die van een verhaal of de gevoelens van de kunstenaar.⁸³ Zij zochten naar een kunstwerk waar de relatie tussen kijker en kunstobject direct is, in het hier en nu, in tegenstelling tot de typisch associatieve schilderkunst waar de kijker een denkbeeldige relatie aangaat met het kunstwerk in een denkbeeldige tijd en op een denkbeeldige plaats.⁸⁴ Zij wilden dat het kunstwerk los kwam van de externe factoren en dat het ook in zichzelf een “wholeness” werd, dat wil zeggen: het bestaat niet langer uit verschillende onderdelen.⁸⁵ Deze beide bewegingen – niet langer extern verbonden en niet langer intern een compositie van onderdelen – bewerkstelligen dat het kunstwerk één autonoom geheel wordt.

Uit het voorgaande is op te maken dat de Minimal Art kunstenaars niet één bepaalde visie deelden. Ze hadden elk hun eigen ideeën, die vaak overeenkwamen maar ook van elkaar verschilden. Waar Donald Judd het geheel of de totaliteit in het werk zelf zocht, zag Morris in dat dit geheel gevormd werd door de perceptie van de aanschouwer. De factoren die meespeelden in deze perceptie waren voor hem net zo belangrijk als het object zelf. De aanverwante Nul-groep had

⁸¹ herman de vries in een interview met Colin Huizing en Tijd Visser. Huizing, e.a. 2011: 185.

⁸² Zie Bijlage 1.

⁸³ Battcock 1968: 149.

⁸⁴ Harrison en Wood 2003: 813.

⁸⁵ Ibidem.

overeenkomstige ideeën met de Minimal Art wat betreft het maken van een objectief en onpersoonlijk autonoom werk. Dit kon voor hen echter ook gelegen zijn in een alledaags object. Daarnaast speelde de zintuiglijke ervaring soms ook een rol in hun kunstobjecten, instrumenten die niet van toepassing waren bij de Minimal Art. Samenvattend kunnen verschillende instrumenten uit het ideeëngoed van Minimal Art en Nul-groep gedestilleerd worden. Het betreft de volgende:

- geheel / totaliteitsprincipe/ zelfstandige unitaire vorm / gestalt (Minimal Art)
- puurheid, objectiviteit, het onpersoonlijke (Minimal Art, Nul-groep)
- onbewerkt materiaal en eenvoudig kleurenpalet (Minimal Art, Nul-groep)
- zintuiglijke ervaring (Nul-groep)
- alledaagse werkelijkheid (Nul-groep)
- procesmatige vormgeving (Nul-groep).

Deze instrumenten vormen in het laatste hoofdstuk het instrumentarium voor de nadere beschouwing van het werk van herman de vries.

Hoofdstuk 2 De perceptie van het kunstobject

In het vorige hoofdstuk kwam naar voren dat met de nieuwe kunst van Minimal Art en die van de Nul-groep de kunstenaar zich zoveel mogelijk poogt te ontdoen van de contextuele inhoud om een autonoom werk te maken. Het zich ontdoen van de contextuele inhoud heeft betekenis voor de perceptie van het kunstobject. Hieraan is dit hoofdstuk gewijd. Achtereenvolgens komen aan de orde de visie van Michael Fried, de Gestalt-theorie en de specifieke context van de galerieruimte.⁸⁶

2.1 Michael Fried en zijn ideeën over Minimal Art

Minimal Art heeft van vele kanten negatieve kritiek gekregen. Kunstcriticus Michael Fried zou in 1967 in *Artforum* een belangrijk kritisch essay schrijven, getiteld 'Art and Objecthood'. In dit essay zet Fried uiteen waarom hij deze kunst theatraal vindt. Het essay geeft een goed inzicht in wat deze kunststroming van de Minimal Art zo anders maakt en werpt licht op de gevolgen voor de perceptie van deze kunstwerken.

Voor een goed begrip van Fried's kritiek is het nodig eerst kennis te nemen van de hoofdzaken uit zijn boek *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*. In dit boek behandelt Fried de evolutie van de schilderkunst in Frankrijk tussen 1750 en 1781. Kunstschilders die later tot deze evolutie verder hebben bijgedragen zijn met name David (1748-1825), Géricault (1791-1824), Courbet (1819-1877) en Manet (1832-1883). Zij vormen volgens Fried een belangrijke groep binnen de moderne schilderkunst vanwege de voorwaarde die aan hun werk zit, namelijk dat ze zijn wat ze zijn door de aanwezigheid van de aanschouwer.⁸⁷ De werken houden als het ware rekening met de kijker, weigeren de fictie te accepteren dat de kijker er niet is. De schrijver en kunstcriticus Diderot had een eeuw eerder aangegeven dat dit rekening houden met de kijker cruciaal was om een overtuigende actie te krijgen om zodoende de aanschouwer bij het kunstwerk betrokken te krijgen.⁸⁸ De kijker moest zich kunnen inleven in het werk. Deze tendens kwam in Frankrijk in 1750 op gang als tegenhanger van de Rococo-stroming, welke tussen 1730 en 1760 haar hoogtepunt kende. Diderot was van mening dat de schilderkunst de kunstvorm is die de ziel pakt met het oog als medium. Maar niet alleen het oog, het menselijk lichaam-in-actie was volgens Diderot het beste middel om de menselijke ziel te tonen, en om de menselijke ziel te raken.⁸⁹

⁸⁶ Het begrip galerie staat in deze scriptie voor elke institutionele (hiertoe ingerichte, georganiseerde) binnenruimte waar kunst wordt getoond.

⁸⁷ Fried 1988: 4

⁸⁸ Ibidem: 182, zie voetnoot 11.

⁸⁹ Fried 1988: 75

Vandaar was hij pleitbezorger van afbeeldingen in het kunstwerk waar de belangrijkste personen zelf, bij wijze van voorbeelden, geheel opgaan in een activiteit waarmee zij bezig zijn, zoals luisteren, denken of voelen. Ook de randfiguren moesten betrokken zijn op de activiteit van de hoofdfiguur.⁹⁰ Het schilderij moest de beschouwer aantrekken, hem doen stilstaan vóór het schilderij, en hem daar houden in een perfecte trance van toewijding.⁹¹ De betrokkenheid moest zo groot zijn dat de grenzen tussen de aanschouwer en het werk wegvielen. Dat vraagt aldus Fried om een herdefiniëring van de object-subject verhouding.⁹²

Deze inleving of dit geabsorbeerd worden in het werk wordt vanaf 1750 steeds belangrijker. Niet alleen vindt men het steeds meer terug in de kunstwerken vanaf die tijd, maar ook wordt over deze trend geschreven door kunstcritici zoals Diderot.⁹³ Diderot beschrijft dat hij het schilderij binnentreedt. De kijker begeeft zich in het werk als een figurant.⁹⁴ De conditie van de aanschouwer wordt als het ware getransformeerd: staande vóór het schilderij, gaat hij er deel van uitmaken.⁹⁵ Ook andere genres zoals landschapschilderijen beschouwt Diderot als goede kunst op het moment dat hij zich kan verplaatsen in de scene van het schilderij. Hier is niet de actie en passie van de hoofdfiguur de oorzaak van de vervoering maar de natuur, zoals afgebeelde ruïnes, die door de natuur zo zijn gevormd. De aanschouwer gaat helemaal op in deze natuurlijke omgeving alsof deze werkelijk bestaat.⁹⁶

Fried beschouwt deze ontwikkeling (de absorptie) als een radicale verandering in de schilderkunst, een verandering die tevens het startpunt van de moderne schilderkunst inluidt. Van dan af aan brengt een schilderij de aanschouwer in vervoering op zo'n wijze dat hij geen idee meer heeft dat hij naar een schilderij kijkt. Hij begeeft zich in een andere wereld, waar de tijd is gestopt. De conditie van de toeschouwer wordt getransformeerd. Staande voor het schilderij is hij opgelost, verliest hij zich in het schilderij.⁹⁷ De kunstwerken die dit niet teweegbrengen noemt Fried theatraal, omdat de toeschouwer bewust blijft van zichzelf, van de ruimte en de tijd waarin hij staat terwijl hij naar het werk kijkt: hij is aanwezig bij een schouwspel.

In het essay 'Art and Objecthood' beargumenteert Fried dat dit geldt voor de Minimal Art. Minimal Art voor hem theater, en dus volgens Fried een ontkenning van kunst.⁹⁸ Het werk is theatraal omdat alles zich afspeelt onder de actuele omstandigheden waarin de aanschouwer het

⁹⁰ Ibidem: 22

⁹¹ Ibidem: 103

⁹² Ibidem: 104

⁹³ Ibidem: 120

⁹⁴ Ibidem: 121

⁹⁵ Ibidem: 132

⁹⁶ Ibidem: 130-131

⁹⁷ Ibidem: 132

⁹⁸ Fried (1967) 2003: 838

kunstwerk aantreft en zelf buiten het werk blijft. Om dit te verduidelijken zet hij in het essay zijn visie op het specifiek eigene van Minimal Art uiteen.

De rechthoekige vorm van het canvas wordt in de Minimal Art losgelaten en de driedimensionale ruimte opgezocht.⁹⁹ Daardoor ontstaat er een spanning tussen de vorm als eigenschap van het object, en de vorm als het (nieuwe) medium van schilderen. De drager van het kunstwerk wordt de vorm en vervolgens het object zelf.¹⁰⁰ Daarmee verandert de 'objecthood', misschien nog het best te vertalen met 'objectheid', het zijn van het object, de conditie waaronder iets object is. Volgens Fried wil de Minimal Art op deze wijze de objectheid als zodanig ontdekken en projecteren: "It aspires, not to defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such."¹⁰¹

In zijn essay 'Shape as Form: Stella's New Paintings' uit 1966 maakt Fried duidelijk wat hij met objectheid bedoelt aan de hand van het werk van Stella.¹⁰² Stella poneert met zijn nieuwe schilderijen (Minimal Art) de zelfstandige vorm als kunstobject. Met de zelfstandige vorm wordt zowel de letterlijke vorm bedoeld, te weten het silhouet van de drager van het schilderij – het doek, als de afgebeelde vorm: de buitenlijnen van de verschillende elementen op het schilderij. "Shape as a medium within which choices about both literal and depicted shapes are made, and made mutually responsive."¹⁰³ Om die reden moet elke mogelijke illusie, zoals die van diepte, uit het werk gebannen worden. De nadruk ligt ook niet langer op het platte vlak maar juist op de drager van dit platte vlak. De afgebeelde strepen op het schilderij van Stella volgen zeer nauwkeurig de vorm van de drager van het schilderij. "The stripes appear to have been generated by the framing-edge and, starting there, to have taken possession of the rest of the canvas, as though the whole painting self-evidently followed from, not merely the shape of the support, but its actual physical limits".¹⁰⁴ Alles in het werk van Stella doet er dus toe, ook de randen en de lijst zijn onderdeel van dat ene geheel. Dit is heel anders dan hoe voorheen de schilderkunst werd beoefend. Daar speelden deze zaken die rol niet. Om die reden stelt Fried dat de objectheid van de schilderkunst is veranderd.

Voor de objectheid van het kunstwerk is de grootte van het object ook een belangrijk gegeven voor de Minimal Art kunstenaar. De grootte bewerkstelligt dat "not just physically but psychically" een afstand tot het werk wordt geschapen.¹⁰⁵ De Minimal Art kunstenaar tracht de aanschouwer te raken met het werk, niet om hem te overweldigen maar om bij hem een gevoel te

⁹⁹ Fried (1967) 2003: 836

¹⁰⁰ Ibidem: 837

¹⁰¹ Ibidem: 838

¹⁰² Fried (1966) 2003: 793

¹⁰³ Ibidem: 793.

¹⁰⁴ Ibidem: 794-795.

¹⁰⁵ Fried (1967) 2003: 839.

creëren van “presence through objecthood”.¹⁰⁶ De aanschouwer (subject) is zich bewust dat hij zich bevindt bij het object. Voor de nieuwe objectheid is controle over de totale situatie noodzakelijk, dus ook over het licht, de ruimte enzovoort. Zoals nog duidelijk zal worden, streeft ook Morris een dergelijke totale controle na. Alles telt mee, niet als onderdeel van het object maar als onderdeel van de situatie waarin de het object is geplaatst, omdat daar de objectheid van afhangt.¹⁰⁷

Minimal Art is volgens Fried afstandelijk en oppervlakkig. Het gaat niet langer om de contextuele inhoud, anders gezegd, om wat het voorstelt of betekent. Het kunstwerk geeft daarom de kijker geen mogelijkheid om zich te verplaatsen in een andere wereld. Minimal Art is in de ogen van Fried eigenlijk geen kunst maar behoort tot het rijk van de ‘objecthood’. Maar, zo kan Fried worden tegengeworpen, dat was ook precies de bedoeling van deze kunstenaars. Zij wilden geen andere wereld oproepen. Maakt dat dan het werk theatraal? Neen, want ook al verplaatst men zich niet in een andere wereld, de ruimte waar het object staat heeft ook zijn werking op de perceptie van het kunstwerk. Mede door dit gegeven kan er sprake van zijn dat de aanschouwer geraakt wordt, geabsorbeerd wordt in het aanschouwen van het kunstwerk. Dat dit het geval kan zijn, is iets waarvan Minimal Art kunstenaar Robert Morris zich bewust is.

2.2 De Gestalt theorie

In zijn essay ‘Notes on Sculpture II’ gaat Robert Morris in op de Gestalt-theorie, waarmee hij in aanraking was gekomen als bachelor student aan het Reed College.¹⁰⁸ Aan de hand daarvan laat hij zien welke werking de ruimte op het kunstwerk heeft. Daarmee wil hij aantonen hoe noodzakelijk het is om bij een kunstobject alle variabelen inclusief de ruimte te controleren.

De Gestalt-theorie maakt inzichtelijk dat de perceptie van het kunstobject niet alleen wordt gevormd door het object als zodanig maar ook door zijn omgeving, de ruimtelijke context. De Gestalt theorie in de kunst is een zijtak van de Gestaltpsychologie van Christian von Ehrenfels.¹⁰⁹ De theorie maakt inzichtelijk hoe op een radicaal andere manier perceptie gevormd wordt dan eerder gedacht. Waar men voorheen de theorie aanhing van John Locke (1632-1704), die stelde dat de perceptie – de

¹⁰⁶ Ibidem: 839.

¹⁰⁷ Ibidem: 839.

¹⁰⁸ Morris was geïnteresseerd in de fenomenologie, die hij met name leerde kennen uit het boek ‘Phénoménologie de la Perception’ van de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty. Dit boek uit 1945 was in 1962 in het Engels vertaald. Volgens Houston is het ook mogelijk dat Morris deze ideeën heeft opgedaan tijdens de colleges van Leo Steinberg in het Hunter College waar Morris in 1961 aan deelnam toen hij zich kandidaat stelde voor de mastergraad in kunstgeschiedenis. Houston 2013: 38.

¹⁰⁹ Iser 2006: 43.

zintuiglijke waarneming - wordt verkregen door 'data' – 'gegevens' - die bij de mens binnenkomen, gaat de theorie van Ehrenfels uit van perceptie als een activiteit van de geest.¹¹⁰

De perceptie-activiteit volgens Ehrenfels houdt met name in dat de ontvanger een veld van betekenissen creëert met een centrum en een gebied daarom heen. Zoals Iser aangeeft, ontstaat dit veld door de relaties die de ontvanger legt tussen de data die in zijn blikveld komen. Niet alleen bevat het blikveld meer dan alleen het kunstwerk, ook de relaties worden niet gelegd door een van buitenaf komende prikkel maar komen voort uit (onderliggende) aannames aan de kant van de ontvanger.¹¹¹ Hierop sluit aan wat volgens Morris het kunstwerk moet zijn: "autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and dissolvable whole."¹¹² Daarbij bestaan de "major aesthetic terms (...) as unfixed variables that find their specific definition in the particular space and light and physical viewpoint of the spectator."¹¹³ Op deze wijze vormt zich de perceptie: uit de onderliggende aannames en de structuur die daarin zit groepeerde de ontvanger/ aanschouwer de data tot een vorm. Dit groeperen verloopt volgens drie principes: het principe van spaarzaamheid, van gelijkenis en van "figure-and-ground"¹¹⁴ Kort gezegd houdt dit in:

- Wat binnen de aannames niet relevant is om tot perceptie te komen, wordt weggelaten (het principe van spaarzaamheid).
- Fragmenten / onderdelen die op basis van de aannames meer bij elkaar horen dan andere, worden aldus gegroepeerd (het principe van gelijkenis).
- Sommige 'data' worden genegeerd op basis van de aannames van de ontvanger, en maken geen deel uit van de vorm (principe van voor-en-achtergrond).

In het licht van deze Gestalt-theorie wordt de vraag van Morris (hoofdstuk 1), hoe de kunstenaar de ruimtelijke context van het kunstobject kan controleren, des te meer relevant. Immers, de galeriehouder of museumdirecteur kan te allen tijde beslissen om het kunstwerk op een andere plek te hangen, zoals bijvoorbeeld het MoMa in New York doet met werk van Donald Judd (afbeelding 2.1). Een ander voorbeeld is het werk *Untitled (3 Ls)* uit 1965 van Robert Morris. Dit werk is nu in de buitenlucht te zien in het Whitney Museum in New York (afbeelding 2.2), heel anders dan hoe het oorspronkelijk in 1965 werd tentoongesteld (afbeelding 2.3). Met zo'n actie zal het werk nu onvermijdelijk anders worden gepercipieerd dan voordien, en dit kan voor de betreffende kunstenaar ongewenst zijn. Donald Judd klaagde bijvoorbeeld regelmatig over de tijdelijke,

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Morris (1966) 2003: 832.

¹¹³ Ibidem: 832.

¹¹⁴ "figure-and-ground" kan worden vertaald met "figuur van voor-en-achtergrond". Iser 2006: 44.

provisorische aard van de galerietentoonstellingen juist omdat hij de precieze installatie van zijn werk zo belangrijk vond.¹¹⁵

Ook herman de vries ervaart de ruimtelijke context soms als een probleem bij het tentoonstellen van zijn werk. In een interview met Vancrevel voor het tijdschrift *Randstad 10* zegt hij: "Ik heb eens tegen Loenen Martinet gezegd dat ik mijn witte schilderijen het liefst opgehangen zou zien (in het Stedelijk) tegen een wit beraapte muur (dus ook egaal met zand bestreken, zoals mijn schilderijen daar); en vooral niet tegen een wand waarmee ze zouden contrasteren; tegen een witte muur zouden ze bijna in die muur opgaan, waardoor een eenheid gevormd zou worden met de achtergrond. Dan zou natuurlijk het schilderij op zichzelf overbodig kunnen worden, zodat de muur alleen al voldoende zou zijn; maar bij een dergelijke manier van ophangen is er een keuze geweest, en die bepaalt mede de relatie tot de toeschouwer."¹¹⁶ Met andere woorden op het moment dat het kunstwerk geheel wordt opgenomen in de ruimte - omdat de muur niet meer contrasteert met het schilderij - heeft herman de vries in zekere zin een oplossing gevonden om de ruimtelijke context te controleren. De museumdirecteur zou in dit geval het werk overal kunnen ophangen zonder dat de ruimtelijke context verandert ten opzichte van de oorspronkelijke situatie. Toch is dit niet helemaal juist. Immers, ook wanneer een werk opgaat in een witte muur, beïnvloedt al wat de muur omgeeft - het museumgebouw en de andere werken -, de perceptie. Op een andere witte muur zou het werk dus ook anders gepercipieerd worden.

2.3 De galerieruimte in de vorming van de perceptie

In hetzelfde interview zegt herman de vries: "Sommige 'nieuw realisten' doen dat ook: ze nemen een stuk van de werkelijkheid dat ze daarna onbewerkt als kunst poneren: toch ontstaat dan een duidelijk contrast, namelijk door de omgeving waarin het als kunst wordt gepresenteerd."¹¹⁷ Met andere woorden, het hier gepresenteerde stuk van de werkelijkheid blijft dus niet zomaar datzelfde autonome werk maar verandert in de perceptie door de omgeving waarin het wordt getoond. Het feit dat het werk in deze specifieke ruimte - de galerieruimte - wordt getoond speelt mee in de vorming van de perceptie.

De suggestie van de vries om een werk niet te laten contrasteren met de achtergrond ervan kan ook gezien worden als een presentatie van de werkelijkheid die toebehoort aan het kunstinstituut: het laten zien van een 'kunstinstituut-werkelijkheid'. In dat geval zal het autonome

¹¹⁵ Marzona 2005: 56.

¹¹⁶ Vancrevel, Laurens D., herman de vries 1966.

¹¹⁷ Ibidem.

werk niet op een andere manier worden gepercipieerd, omdat het nu eenmaal deel uitmaakt van zijn omgeving, het kunstinstituut.

Niet alleen de ruimtelijke context op zich is relevant en kan problemen geven, de galerie roept als specifieke ruimtelijke context bijzondere vragen op. In 1929 presenteerde het Museum of Modern Art in New York haar kunstwerken in een witte ruimte waar de schilderijen op één lijn op de muur werden getoond, die verder kaal zou blijven. Directeur Alfred Barr Jr. ontwikkelde deze nieuwe wijze van presenteren na het zien van een soortgelijke presentatie in het Museum Folkwang in Essen in 1927. De enigszins beige tinten van het museum in Essen stelde hij in New York nog wat lichter bij en ze zouden de jaren daarna nog verder naar het sterke wit opschuiven. Verder werden de ramen verwijderd zodat de buitenwereld aan het oog werd onttrokken. Het idee achter deze manier van presenteren was dat als elke ruimtelijke context zou verdwijnen, de kijker de buitenwereld achter zich zou laten, weg was uit het dagelijks leven, zich niet meer bewust zou zijn van het verstrijken van de tijd, en zich op deze manier ongestoord zou richten op het kunstwerk. De witte kleurstelling en kale vormgeving zou de museumzalen neutraliseren en zodoende het kunstwerk meer in de puurheid ervan kunnen tonen, zonder afleidingen in de vorm van architectuur, decoratie enzovoort. Deze wijze van inrichten zou van grote invloed blijken op de andere musea en kunstinstituten. 'The White Cube' zoals deze ruimte later genoemd zou worden, werd het standaardmodel voor de tentoonstelling van moderne kunst.¹¹⁸

Dat deze wijze van presenteren toch niet zo neutraal en puur is als in eerste instantie lijkt, heeft Brian O'Doherty duidelijk gemaakt in zijn boek *Inside the White Cube, the ideology of the gallery space*.¹¹⁹ Door de kunstwerken te presenteren op een plek waar de buitenwereld is buitengesloten, wordt het kunstwerk ook niet aangeraakt door de tijd. Het wordt geheel apart gezet, afgezonderd. Juist daardoor krijgt de tentoonstellingszaal trekken van een religieus gebouw, waar ook voorwerpen zijn afgesloten van de buitenwereld en zo los staan van tijd en de wisselvalligheden van de tijd.¹²⁰ Dit maakt de ruimte statisch en maakt haar wereldvreemd. Ze sluit zich af voor de wereld in haar gevarieerdheid.¹²¹ Zoals bij religieuze gebouwen het geval is, wordt daardoor de ruimtelijke context, 'the white cube', zelf steeds meer de inhoud van het kunstwerk. De kijker die de 'white cube' betreedt, ziet niet eerst kunst maar de ruimte waarin hij zich begeeft. Dit is juist het tegenovergestelde van wat Barr voor ogen stond. Door de 'white cube' setting kan zelfs de

¹¹⁸ Filipovic 2005: 63.

¹¹⁹ O'Doherty 1976: 14.

¹²⁰ Ibidem: 7.

¹²¹ Ibidem: 9.

brandweerslang in de hoek van de zaal nu gezien worden als een kunstobject net als de andere kunstvoorwerpen in de zaal.¹²²

Om te ontsnappen aan de galerie of het museum vanwege de daaraan verbonden effecten gingen kunstenaars op zoek naar alternatieve plekken, zoals zwembaden, warenhuizen of winkels.¹²³ Donald Judd pakte het rigoureus aan, hij verbouwde een oud gebouw tot museum voor zijn kunst, 'the Chinati Foundation' in Marfa Texas (afbeelding 2.4). Hij geloofde net als de kunstenaar John Chamberlain dat door het bestaande gebouw te veranderen zij de ruimte neutraal konden maken.¹²⁴ Zo dachten zij te kunnen bewerkstelligen dat de ruimte geen extra betekenisgeving zou hebben op het kunstobject en dat de perceptie daardoor niet beïnvloed zou worden.¹²⁵ Of deze strategie ook daadwerkelijk heeft gewerkt valt te betwijfelen. Op het moment dat in zijn museum de zalen veel weg hebben van de 'white cube', zal ook hier de perceptie worden verstoord omdat dan 'the white cube' zelf de inhoud van het kunstwerk wordt.

Tussenstand: de Minimal Art heeft getracht zich te ontdoen van de contextuele inhoud. Fried maakt duidelijk dat dit resulteert in theater, doordat de aanschouwer zich niet meer kan inleven. Het gebrek aan inlevingsmogelijkheid zorgt ervoor dat de ruimtelijke context een grotere factor van betekenis wordt. Ook Morris wijst op het belang van de ruimtelijke factor. De 'Gestalt theorie' van Ehrenfels maakt duidelijk hoe in verband hiermee de perceptie wordt gevormd. Met de zienswijze van O'Doherty wordt eens te meer duidelijk dat de ruimte waarin een kunstwerk wordt vertoond, ertoe doet. De problematiek van de contextuele inhoud verschuift naar die van de ruimtelijke context. Op de problematiek van de ruimtelijke context gaat hoofdstuk 3 in.

¹²² O'Doherty 1976: 15.

¹²³ Hughes 2005: 29.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem: 35.

Hoofdstuk 3 Het autonome kunstwerk en de problematiek van de ruimtelijke en institutionele context

Een eerste mogelijkheid om de ruimtelijke factor te controleren lag in de integratie van de ruimte en het kunstobject. Daarnaast vinden kunstenaars, zoals verderop wordt beschreven, met behulp van Land Art een manier om controle te krijgen over de ruimtelijke factor buiten de galerieruimte. De Land Art installatie die herman de vries ontworpen heeft, geeft aanleiding om dieper kunsttheoretisch in te gaan op de betekenis van Land Art. Toch biedt ook de Land Art, zoals zal blijken, geen oplossing voor de institutionele context. Daaraan is de laatste paragraaf gewijd.

3.1 De integratie van de ruimte

Henk Peeters van de Nul-groep zag de integratie van de ruimte met het kunstwerk niet zozeer als een probleem maar eerder als een bevrijding. De integratie betekende een stap in de richting van een samensmelting van kunst en werkelijkheid. In 1964 schrijft hij: “De schilderkunst was de lijst en de handtekening kwijt, nu verlaat ze het vertrouwde vlak en begeeft zich letterlijk in de wereld: de integratie heeft eindelijk een vorm gevonden”.¹²⁶ Ook Minimal Art kunstenaar Dan Flavin zou de ruimte gaan gebruiken bij het maken van zijn kunstwerken (afbeelding 3.1). Rond 1963 keert hij zich net als Donald Judd af van de schilderkunst en gaat hij ruimtelijke objecten maken.¹²⁷ Deze objecten zijn een soort Readymades bestaande uit lichtpeertjes of tl-buizen, die hij niet functioneel of structureel verandert.¹²⁸ De objecten veranderen de perceptie van de ruimte door de gekleurde gloed van het licht. De aanschouwer van dit werk kijkt niet alleen naar een lichtgevend object maar merkt heel sterk dat de ruimte en ook hijzelf onderdeel is geworden van een visueel waarneembare situatie.¹²⁹ Fred Sandback maakt in 1966 zijn eerste touwtjessculptuur.¹³⁰ Met dit werk betreft hij de ruimte in zijn werken op een wijze die zeer vervreemdend werkt op de aanschouwer. De ruimte tussen de touwen is onzichtbaar maar heeft wel een sterke invloed op de perceptie van het sculptuur, en maakt zo deel uit van het object (afbeelding 3.2).

¹²⁶ Wesseling 1989: 33.

¹²⁷ Marzona 2005: 11.

¹²⁸ Ibidem: 49.

¹²⁹ Ibidem: 16.

¹³⁰ Marzona 2005: 84.

3.2 Land Art

Om de controle (Morris) over de ruimte als externe factor van het kunstwerk te vergroten zoeken verschillende kunstenaars naar geheel andere wegen. Een van deze wegen heeft geleid tot de Land Art. Ook herman de vries heeft deze kunstvorm gepraktiseerd. Daarom wordt in deze paragraaf hier bij stil gestaan. Allereerst komt aan de orde het *Observatorium* van Robert Morris, vervolgens *watergoed* van herman de vries en tot slot nog beknopt het werk van enkele andere Land Art kunstenaars.

3.2.1 *Observatorium* van Robert Morris

‘Controle’, aldus Robert Morris, “is necessary if the variables of object, light, space, body, are to function.”¹³¹ Bij Land Art worden de ruimte en het kunstobject definitief met elkaar verbonden. De beschouwer betreedt een ruimte en het kan zelfs zijn dat hij op dat moment zich in het kunstwerk bevindt, en deel uitmaakt van het kunstwerk, zoals ook de objecten hierboven in 3.1. Het bijzondere van de Land Art is dat deze zich buiten de traditionele galerieruimte begeeft en daarmee zich losmaakt van de context die de galerieruimte geeft aan het kunstwerk. De ruimtelijke context vormt met Land Art niet langer een probleem dat gecontroleerd moet worden, maar is nu een vaststaand onderdeel van het kunstobject geworden. Het *Observatorium* van Robert Morris en met name ook wat hij er over zegt illustreren dit treffend.

In 1971 maakt Morris een Land Art installatie in Santpoort-Noord in het kader van de tentoonstelling ‘Sonsbeek buiten de perken’. Dit kunstwerk - *Observatorium* genaamd - wordt na de tentoonstelling weer afgebroken. In 1977 wordt met behulp van de stichting ‘Sonsbeek onbeperkt’ het mogelijk gemaakt dit kunstwerk nogmaals te realiseren, maar in Oost-Flevoland. De schaal van het kunstwerk is nu vergroot. De doorsnede van het werk ging van 70 meter naar 91 meter.¹³² Het werk bestaat uit twee concentrische dijkvormige ringen met ieder vier openingen (afbeelding 3.3). De openingen in de binnenste ring liggen in elkaars verlengde met de openingen – of viziersopening- van de buitenste ring. Zo staan er twee openingen op de west-oost as in het verlengde en de twee andere openingen liggen 37 graden ten noorden en 37 graden ten zuiden van deze oost-west lijn. De openingen zijn zo geplaatst dat de eerste zonnestralen doorgelaten worden

¹³¹ Morris (1966) 2003: 833.

¹³² Het *Observatorium* is gemaakt tussen januari en april 1977. Het is gelegen aan de Swiferringweg en de Houtribweg op kavel G64 in Oostelijk-Flevoland. De doorsnede van het gehele *Observatorium* is 91,20 meter. De gebruikte materialen zijn aarde, water, gras schelpen. Voor de vizierplaten is staal gebruikt. De vizierstenen zijn beiers graniet. De binnenring is gemaakt van geïmpregneerd inlands grenen voor de verticale delen en oregon pine voor de gordelring. De tunnel is gemaakt van geïmpregneerd inlands grenen. Mignot, Dorine, Robert Morris 1977: 2-4.

via de openingen op het moment in het jaar dat dag en nacht even lang zijn; bij de langste dag gaat het om de zomerzonnewende (op het noordelijk halfrond), bij de kortste dag om de winterzonnewende (op het noordelijk halfrond). Het werk laat naast de aanduiding van de seizoenen ook het verloop van de tijd zien en Morris betreft zodoende de gehele kosmologische ordening in het werk (afbeelding 3.4).

Op 23 februari 1977 bezoekt Robert Morris de bouwplek om de werkzaamheden te bekijken en eventuele veranderingen te kunnen aangeven. Hij geeft dan ook een interview. Daarin zegt hij dat "the place, the location is much better. It fits in much more" dan de plek in de gemeente Velsen.¹³³ De oostelijke horizon is vrij, je ervaart er in tegenstelling tot Santpoort-Noord de lucht. Ook qua profiel tekent het zich beter af, scherper en duidelijker.¹³⁴ Morris heeft er geen moeite mee dat het werk nu in een polderlandschap ligt met zijn geometrische indeling, waar de bomen op een rij staan. "I don't mind that. Where can you go and have just raw nature? I am at all not interested in that. I think there is enough space there enough sky. Sky is not cultivated."¹³⁵ Het werk ligt geïsoleerder dan het eerdere werk in Velsen maar het is voldoende toegankelijk. "People won't have to make enormous journeys to get to the work."¹³⁶

De eerste Land Art werken werden Earthworks genoemd en ontstonden in de late jaren 60 van de twintigste eeuw.¹³⁷ Deze werken van bijvoorbeeld Walter de Maria, Michael Heizer en Robert Smithson kenmerken zich door hun fysieke aanwezigheid in het landschap. Mark Rosenthal categoriseert dit soort werken als 'daad in het landschap.'¹³⁸ De kunstwerken waren nu voor eerst geen sculpturen meer die verplaatsbaar waren maar waren een verbintenis aangegaan met het landschap. Een belangrijk element in de werken was dat de grens tussen het kunstobject en zijn omgeving ervan niet meer duidelijk was. Behoorde alleen dit gat in de grond tot het kunstwerk of juist wat daar buiten lag of allebei (afbeelding 3.5). Morris vond dat deze kunstenaars zich bezig hielden met een "a figure-ground situation, objects on the ground, or lines on the ground, or cuts in the ground."¹³⁹ Morris daarentegen was, zoals hij zelf zegt, "concerned with spaces that one enters, a kind of space the body can occupy and move through."¹⁴⁰ Daarom wilde hij niet in de categorie Earthworks worden ondergebracht en stond er in de Sonsbeek catalogus van 1971 dat het *Observatorium* afwijkt van enigerlei hedendaagse vorm van kunst.¹⁴¹ Uitgangspunt is "forming space,

¹³³ Ibidem: 5.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Beardsley 1989: 7.

¹³⁸ Rosenthal 1983: 62.

¹³⁹ Mignot, Dorine, Robert Morris 1977: 5.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

not the shaping of the earth or the objects. It lies in between sculpture and architecture. It's about a place and about space. I want to make that point.”¹⁴² Morris wilde de spanningssituatie van ‘voorground-achtergrond’ niet laten bestaan maar deze laten oplossen.

Elf Jaar na zijn essay ‘Notes on Sculpture II’ blijft Morris met zijn *Observatorium* dicht bij de ideeën hoe een autonoom werk eruit hoort te zien en bij zijn opvatting dat de ruimte zelf een belangrijk onderdeel vormt van het werk, zoals hij destijds zei: “While the work must be autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and undissolvable whole, the major aesthetic terms are not in but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables that find their specific definition in the particular space and light and physical viewpoint of the spectator. Only one aspect of the work is immediate: the apprehension of the gestalt.”¹⁴³

Trouwens, ook wat vormtaal betreft komt het *Observatorium* overeen met de kunstwerken die hij in de tijd van zijn ‘Notes on Sculptures I-II’ maakte.¹⁴⁴ Ook Herman de Vries op zijn beurt heeft een Land Art installatie gemaakt, maar anders dan Robert Morris.

3.2.2 *watergoed* van Herman de Vries

Later dan Morris werkte Herman de Vries in de periode 1997 – 1998 een plan uit voor een Land Art installatie dat hij *watergoed* noemde (afbeelding 3.6).¹⁴⁵ Een wat uitgebreider beschrijving van dit werk maakt duidelijk hoe de voorgegeven (natuurlijke) ruimte tot kunstwerk wordt bij de Vries. De opdracht aan Herman de Vries was te bezien welke inbreng hij als kunstenaar zou kunnen hebben in het terugbrengen van de natuur in een bestaand natuurreservaat.¹⁴⁶ Herman de Vries noemde dit proces van omvorming, landschappelijke renaturering. Het plan dat hij vervolgens in samenwerking ontwikkelt, omvatte vier deelgebieden.¹⁴⁷

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Morris (1966) 2003: 832.

¹⁴⁴ Morris zegt in het interview: “simple shapes primarily circles and triangles relate to some of the earlier pieces I’ve made.” Mignot, Dorine, Robert Morris 1977: 5.

¹⁴⁵ In september 2009 werd besloten het project niet uit te voeren ondanks de jarenlange onderzoeken die aan het eigenlijke project vooraf zijn gegaan. Er ontbrak voldoende draagvlak op bestuurlijk niveau. Kunst en Cultuur 2010: 5.

¹⁴⁶ Het gebied dat moest worden omgevormd besloeg circa 600 ha in het natuurreservaat Weerribben in de Kop van Overijssel, thans onderdeel van het Nationaal Park Weerribben-Wieden, het grootste aaneengesloten laagveenmoeras van Noordwest-Europa (circa 3.000 ha). de Vries 1998: 3.

¹⁴⁷ de Vries zet zijn plannen samen met landschapsarchitect Kees Kloosterman uiteenzet.

De bestaande polder Wetering oost noordelijk gedeelte zou worden opgedeeld in blokken van elk 2,25 ha of 150 bij 150 meter.¹⁴⁸ Het kwadraatraster zou in totaal negen verschillende bodemniveaus krijgen. Op het moment dat er een nieuw polderpeil zou komen (het vastgesteld peil voor de gewenste hoogte van het grondwater in een polder), zouden vier verschillende bodemniveaus onder dit nieuwe polderpeil staan en vier verschillende bodemniveaus boven het polderpeil uitkomen. Door de negen hoogteverschillen in het raster zouden dan ook negen verschillende soorten ecologische uitgangssituaties ontstaan in het gebied.¹⁴⁹ De niveauverschillen zouden ertoe bijdragen dat de natuur zich op een zo divers mogelijke manier vormt. Waar welk van de negen hoogteniveaus zich in het raster zullen gaan bevinden, laat herman de vries afhangen van het toeval. Ook de begrenzing van een bepaald blok door een sloot wordt door het toeval bepaald. Deze toevalsmethode paste herman de vries eerder toe met zijn 'toevalsobjectiveringen'. Over deze methode meer in hoofdstuk 4. Het punt voor de vries is om zodoende de werkelijkheid vorm krijgt zoals de natuur zichzelf vormgeeft. De natuur is hier zelf een sterk vormgever.

In het tweede deel van het project – de polder Wetering-west, die in grote lijnen overeenkomt met de andere polder – wil de vries rietteelt mogelijk maken om tot een andere gebiedsidentiteit te komen. Dit gedeelte zou geen verharde wegen kennen, mogelijk wel een fietspad, en het zou met vaartuigen toegankelijk moeten zijn.¹⁵⁰

In het Woldlakebos – het derde deel van het plan – zou de natuur zoveel mogelijk zelf haar gang moeten gaan. Bestaande wandelpaden mochten juist overwoekerd raken en er zouden op sommige plekken meidoornstruiken worden ingezaaid met bessen uit de directe omgeving.¹⁵¹ Dit concept om de natuur haar gang te laten gaan, is tegengesteld aan het Land Art werk van Robert Morris waar alles juist hetzelfde moest blijven.

Een bestaande langwerpige vijver aan de noordgrens van het gebied – het vierde onderdeel – zou vol komen met waterlelies als hommage aan de Duitse psycholoog, fysicus en filosoof Gustav Theodor Fechner (1801 – 1887), die voor herman de vries een belangrijke inspiratiebron is geweest voor zijn kunstopvatting en werkwijze. Een citaat van deze man, waarin hij aangeeft hoe hij in grote verwondering een bloeiende waterlelie ervaart zou volgens de vries moeten worden aangebracht op een plankier, zodat deze plek bij de vijver kon dienen als een plek voor waarneming en meditatie.¹⁵²

¹⁴⁸ Uit het verslag van Grontmij aan SKOR en KCO van 12 oktober 2004 is te lezen dat herman de vries ook eventueel akkoord zou gaan met percelen van vierkanten met een zijde van 75 of 80 meter.

¹⁴⁹ de vries 1998: 15.

¹⁵⁰ 70% van het gebied zou zijn om deze rietteelt mogelijk te maken. De overige 30% zou hetzelfde programma volgen als de p.w.o. polder. de vries 1999: 21.

¹⁵¹ de vries 1998: 13.

¹⁵² Het citaat luidt: "ik stond op een hete zomerdag aan een vijver en bekeek een waterlelie die haar bladeren plat over het water had uitgespreid en die met haar geopende bloem in het licht lag te zonnen. Wat zou die

de vries vat *watergoed* op als: "(...) een werk van kunst waarin aspecten van wetenschap en filosofie zijn geïntegreerd. Het is eerder te zien als concrete kunst dan als conceptkunst. Kunst is wat mij betreft een ervaarbare bijdrage tot bewustzijn of tot bewustwordingsprocessen."¹⁵³ Verder zegt de vries: "mijn plan voor het watergoed is op te vatten als een kunstwerk dat de renaturering van een landschap teweegbrengt en dat zich op den duur met opzet laat uitvagen door de natuur zelf."¹⁵⁴ Verder: "... waar de mens (tijdelijk) geen utilitaire belangen meer heeft (...) laat de natuur zich weer zien op zulke plaatsen; (...) een spontaan gebeuren dat ik altijd weer bewonder in zijn manifestatie en in zijn effectiviteit een niche te bezetten".¹⁵⁵ In het geval van de eerste van de twee polders zal het aangebrachte rasterpatroon met zijn hoogte- en diepteverschillen langzaam verdwijnen door de natuur. Dit spontane gebeuren zal vervolgens waargenomen kunnen worden en zal altijd perfect zijn. "ze volgt niet een denkbeeld, maar reageert altijd met een ontwikkeling naar het mogelijke optimum, (...)"¹⁵⁶ Bij de vries is de controle à la Morris niet nodig omdat met de natuur als vormgever het kunstwerk niet alleen verbonden is met zijn omgeving, maar de uitkomst ook altijd goed is.

herman de vries is van oordeel dat mensen een arm leven hebben wanneer ze weinig met de primaire werkelijkheid (de natuur) in aanraking komen: "het is van groot fysiek, psychologisch en cultureel belang (...) dat voor een ieder toegankelijke natuur voor directe ervaring beschikbaar is. zonder deze eigen ervaring van de primaire werkelijkheid lijden we een groot verlies aan kennis en worden we afgesneden van de wortels van onze existentie".¹⁵⁷ Om met haar in aanraking te komen is het van belang de natuur zoveel mogelijk en zelfs op enkele plekken helemaal met rust te laten.¹⁵⁸ Op die manier zal de natuur zich kunnen onttrekken aan de menselijke invloed en haar primaire, waardevolle werkelijkheid voluit kunnen tonen.¹⁵⁹

bloem het heerlijk hebben dacht ik, doordat ze onder in het water baadt en van boven in de zon, als ze van de zon en het bad iets zou merken. En waarom zou ze niet, vroeg ik me af. Het leek me dat de natuur zo'n schepsel toch niet zo mooi gemaakt en zo zorgvuldig aangepast zou hebben als het alleen maar een object voor nutteloze observatie zou zijn. Temeer omdat er duizend waterlelies verwelken zonder dat er iemand naar heeft gekeken. Mij docht veeleer dat de natuur de waterlelie zo had gebouwd om haar ten volle van de zon en het water tegelijk te laten genieten en in zich te laten doordringen. Wat lijkt het hele leven van die bloem dan heerlijk. de vries 1998: 23.

¹⁵³ Ibidem: 36.

¹⁵⁴ Ibidem: 7.

¹⁵⁵ Ibidem: 5.

¹⁵⁶ de vries 1998: 7.

¹⁵⁷ Ibidem: 6.

¹⁵⁸ Deze plekken waar de mens helemaal geen toegang heeft, ook niet voor beheer of wetenschappelijk onderzoek, noemt de vries 'sanctuaría'.

¹⁵⁹ Ibidem: 6.

3.2.3 Werk van andere kunstenaars

Bij de vries wordt de ruimte die de natuur zelf als primaire werkelijkheid is, het kunstwerk. Dat is niet alleen anders dan bij Morris. Het verschilt ook van de manier waarop andere Land Art werken gebruik maken van de ruimte buiten, zoals die van Marinus Boezem, Richard Long en Alan Sonfist.

Het kunstwerk *De Groene Kathedraal*, 1987 – 1996, van **Marinus Boezem** in de buurt van Almere wordt gevormd door aanplant van populieren volgens het grondplan van de kathedraal van Reims (afbeelding 3.7). De bomen zouden in 15 tot 20 jaar hun maximale hoogte hebben bereikt en dan zou ‘het bouwwerk’ ongeveer even hoog zijn als deze kathedraal.¹⁶⁰ Parallel aan dit kunstwerk verrees, als in een soort tegenover, een tweede kathedraal in de vorm van een uitsparing van ruimte in een aan te leggen bos volgens hetzelfde grondplan van een kathedraal. In vergelijking met de vries doet Boezem iets anders in de natuur door iets nieuws te creëren met de uitgesproken bedoeling om de nog zeer jonge nieuwe stad Almere een geschiedenis te geven.¹⁶¹ Een dergelijk soort apart motief ontbreekt geheel bij *watergoed*. de vries wil ook niet zozeer bouwen als wel de natuur zelf en het proces van vormen door de natuur laten zien.

watergoed vertoont overeenkomst met het werk *A line made by walking* van de Britse kunstenaar **Richard Long** (afbeelding 3.8). In zijn kunstwerken streefde Long ernaar de omgeving zo min mogelijk aan te tasten. Het werk *A line made by walking* uit 1969 bestond uit twee fases. Het hield in dat hij op een bepaalde lijn heen en weer liep in een weide. Het platgelopen gras liet een afdruk na, een perspectivische markering, die hij vervolgens fotografeerde.¹⁶² Hij greep zodoende minimaal in het landschap in en de ingreep was tijdelijk, want na een poosje was de afdruk niet meer te zien. Wat over bleef was de foto die hij ervan had gemaakt, dit werd het kunstwerk. De foto die Long neemt geeft de beschouwer het besef dat hij op dat moment naar een kunstwerk kijkt, een sculptuur in een bevroren moment, een verwijzing naar een gebeurtenis op een bepaalde plek in de natuur. Zoals Long zegt: “A walk is on the ground, passing by, moving through life. A sculpture is still; a stopping place.”¹⁶³ Het wandelen op een bepaalde plek op een bepaald moment ligt ten grondslag aan de foto. Het raster van *watergoed* is in zekere zin ook een markering, aangebracht door de vries in het landschap net als de lijn in het gras van Long. Het raster fungeert echter alleen als een instrument en niet als een markering. Het doel van het raster van *watergoed* is immers enkel en

¹⁶⁰ Boezem begon op 16 april 1987 met de aanplant van 178 Italiaanse populieren. De populieren vormen tezamen de contouren van de Notre Dame kathedraal te Reims. Lörzing 1991: 73.

¹⁶¹ In 1996 zegt Boezem: “Almere moest net als de Bijlmer binnen een paar jaar gebouwd worden. Gewoonlijk groeit een stad, Almere werd gemaakt en ook nog eens op land dat aan de zee is onttrokken. Toen dacht ik een stad zonder geschiedenis heeft een kathedraal nodig. In de Middeleeuwen duurde het gemiddeld honderd jaar om er een te bouwen. Populieren doen er ongeveer dertig jaar over om tot wasdom te komen.” Zijlmans 1999: 445.

¹⁶² Boettger 2002: 13.

¹⁶³ Beardsley 1989: 42.

alleen om de natuur en haar diversiteit te laten verschijnen. Een verwijzende functie is zo gezien ook niet in het werk van de vries te vinden. Een overeenkomst tussen het werk van Long en *watergoed* is dat degene die de foto van Long ziet, zal beseffen dat deze gefotografeerde plek nu anders zal zijn. De lijn zal nu niet meer te zien zijn, maar door de natuur zijn uitgewist. Bij het werk van *watergoed* zal ook hier de aanschouwer ondanks het ontbreken van foto's beseffen dat de natuur elke dag de omgeving weer anders zal maken.

watergoed vertoont niet alleen overeenkomst met het werk van Richard Long, het doet ook denken aan *Time landscape*, 1978, van **Alan Sonfist** waarbij hij op een bepaalde locatie in New York de oorspronkelijke vegetatie terugbrengt (afbeelding 3.9). Het verschil met *watergoed* is dat in het werk van Sonfist de betekenis niet zozeer in de natuur zelf ligt maar meer in het contrast tussen de natuur en haar omgeving.¹⁶⁴ Bovendien is de locatie een geheel andere. Door vegetatie midden in New York te tonen markeert het werk vooral een tijdsperiode van lang geleden, die verschilt met de huidige stedelijke omgeving.

3.3 Kunsttheoretische situering van de Land Art

Om tot een beter begrip te komen van de wijze waarop herman de vries de buitenruimte (van de natuur) gebruikt, wordt *watergoed* samen met dat van de andere besproken Land Art Kunstenaars in kunsttheoretisch perspectief geplaatst met behulp van de categorisering van Mark Rosenthal en het schema van Rosalind Krauss.

3.3.1 Categorisering van Mark Rosenthal

Mark Rosenthal heeft de indertijd nieuwe kunstvorm van de Land Art onderverdeeld in vijf categorieën: - omsluiting in het landschap, - daad in het landschap, - bescheiden gebaar in het landschap, - natuur voor haarzelf en - geïdealiseerd landschap.¹⁶⁵

Het werk *Observatorium* valt binnen de categorie 'omsluiting in het landschap'.¹⁶⁶ Er is sprake van een "strong emphasis on large-scale, geometrically composed structures."¹⁶⁷ *De Groene Kathedraal* van Marinus Boezem zou kunnen worden ondergebracht in de categorie 'daad in het landschap'. Het werk van Richard Long schaaft Rosenthal onder de categorie 'bescheiden gebaar in

¹⁶⁴ De kunstenaar plantte op een stuk land in West Broadway New York de bomen en struiken die hier waren te vinden in de pre-koloniale tijd. Rosenthal 1983: 66.

¹⁶⁵ Rosenthal 1983: 61.

¹⁶⁶ Ibidem: 64.

¹⁶⁷ Ibidem.

het landschap'.¹⁶⁸ *Time landscape* van Alan Sonfist is te rangschikken onder de categorie 'geïdealiseerd landschap'.¹⁶⁹ Het terugbrengen van de natuur in een sterk gecultiveerd landschap als de Weerribben – zoals de opdracht luidde – zou *watergoed* net als *Time Landscape* gecategoriseerd kunnen worden als geïdealiseerd landschap. Toch zou dit niet juist zijn, want bij *watergoed* ligt de nadruk niet op het contrast met de vroegere situatie / voorbije tijd zoals bij Sonfist. *watergoed* heeft geen verwijzende functie, waar *Time landscape* die wel heeft. de vries laat de natuur zien, in haar diversiteit. Hier is het hem om te doen.

Toegepast op *watergoed* valt niet alleen de categorie geïdealiseerd landschap af, maar ook de categorie 'omsluiting in het landschap'. de vries gebruikt weliswaar een geometrisch structuren – het raster – maar dit functioneert alleen als hulpmiddel en niet meer dan dat. Evenmin is *watergoed* te scharen onder de categorie 'daad in het landschap'. Ondanks dat de vries een grote ingreep doet met behulp van het raster, leidt *watergoed* niet tot een voorgrond-achtergrond situatie zoals in de werken van bijvoorbeeld Michael Heizer. Daar zoeken de Land Art kunstenaars juist naar die contrastwerking. Ook de categorie 'bescheiden gebaar in het landschap' lijkt niet van toepassing te zijn op *watergoed*. In vergelijking met het werk van Long grijpt *watergoed* wel sterk in op het landschap. Het raster dat de vries gebruikt, is niet zo bescheiden; het stelt een veranderingsproces in werking waardoor de natuur ter plekke hoe dan ook nooit meer zal zijn zoals hij was. De categorie 'natuur voor haarzelf' lijkt de categorie te zijn waar *watergoed* toe gerekend zou kunnen worden. De categorie omvat die kunstwerken waarbij de nadruk ligt op het natuurlijk proces in de reële tijd. Het effect van deze werken is een soort van memento mori, de beschouwer krijgt het hele proces van geboorte, groei, regeneratie en verval gepresenteerd. Toch is ook deze rangschikking voor discussie vatbaar, *watergoed* legt immers niet de nadruk op deze verandering van de natuur, maar legt de nadruk op de natuur als zodanig, die zichzelf altijd zal blijven aanpassen aan elke verandering die haar wordt opgelegd.

Kortom, bij elke categorie is er iets voor te zeggen om *watergoed* daar onder te brengen, en toch zou dat in alle gevallen afbreuk doen aan het concept van *watergoed*. het werk *watergoed* valt met andere woorden eigenlijk buiten elke categorie. de vries gebruikt de ruimte van de natuur eigenlijk niet zoals de andere Land Art kunstenaars dat doen. De buitenruimte ofwel de natuur is geen instrument maar is kunst-werkelijkheid zelf. Deze werkelijkheid wil de vries tonen met behulp van zijn concept, ingreep. Vooralsnog blijft staan wat herman de vries zelf in verband met zijn *watergoed* zegt: de natuur zelf is het kunstwerk.

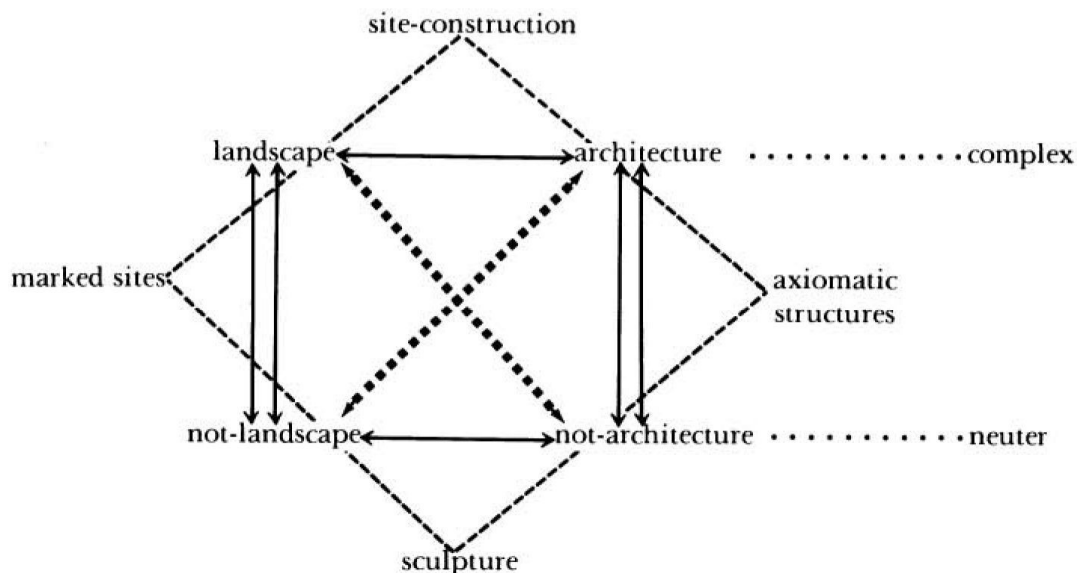
¹⁶⁸ Ibidem: 66.

¹⁶⁹ Ibidem: 68.

3.3.2 Schema van Rosalind Krauss

Om wetenschappelijk, kunsttheoretisch greep te krijgen op de nieuwe kunstvormen uit de jaren 60 en 70 van de twintigste eeuw ontwikkelde Rosalind Kraus een uitgebreid schema.¹⁷⁰

Het schema ziet er als volgt uit:



Krauss, Rosalind. *Diagram. Sculpture in the Expanded Field. October*, vol. 8, Spring 1979, pp. 38.

Tegen de achtergrond van de toelichting van Kraus op het schema, lijkt het werk *wat ergoed* te vallen tussen de begrippen landschap en niet-landschap en daarmee valt het binnen de categorie 'marked sites'.¹⁷¹

¹⁷⁰ In feite was alleen het begrip sculptuur voor handen als een verzamelnaam voor deze vormen en het was een woord dat steeds minder bij deze nieuwe kunstwerken paste. Krauss 1979: 33.

¹⁷¹ In het schema betekent het begrip sculptuur: teken op een specifieke plaats ten behoeve van een speciale zaak of gebeurtenis. Bij de sculptuur behoort de sokkel als bemiddeling tussen de werkelijke fysieke plek en het representatieve teken. Vanaf de tijd dat sculpturen werden tentoongesteld – teken en specifieke plek waren losgelaten – ontstond er iets nieuws. Het beeld werd een referentie van alleen haarzelf, een monument van puur teken. De sokkel zou verdwijnen en daarmee zou de sculptuur in haar eigen autonomie een nomadisch bestaan gaan leiden. De plek zou er niet meer toe doen. Tegen het begin van de jaren 50 van de twintigste eeuw begonnen deze kunstwerken vormen aan te nemen die nieuwe vragen oproepen over wat het werk nu eigenlijk was. De kunstwerken lijken onderdeel uit te maken van de ruimte waarin ze werden tentoongesteld. Was het werk nu onderdeel van de architectuur of onderdeel van het landschap? Nee, vandaar kreeg sculptuur een negatieve lading, het werd iets wat het niet was: niet-landschap en niet-architectuur. Deze termen zouden ook op een andere manier opgevat kunnen worden door de termen te spiegelen namelijk door te zeggen dat niet-architectuur landschap is en niet-landschap architectuur. Zo kan het schema worden opengeklapt. Het woord sculptuur staat niet langer in het midden maar aan de rand, en sculptuur wordt zo niet langer een begrip van iets wat het niet is. Op de drie andere zijden van het schema kunnen vervolgens de volgende begrippen worden geplaatst: site construction, marked sites en axiomatic structures. Krauss 1979: 33 – 38.

Er is sprake van een fysieke verandering van de plek en deze plek zal door het opgebrachte raster letterlijk het landschap markeren. Maar deze markering zal na enige tientallen jaren wel moeilijker kunnen worden afgelezen, en uiteindelijk niet meer als zodanig te zien zijn. Dan kunnen we het werk ook niet meer beschouwen als ‘marked sites’. de vries beoogt met het raster van *watergoed* uiteindelijk een zo gevarieerd mogelijk ‘natuurspektakel’ te maken. Het raster dient daarbij louter als hulpmiddel. Op het moment dat het raster verdwenen is, heeft het werk zijn voltooiing bereikt. Het werk zou men tegen die tijd ook kunnen gaan zien als een plek waar de beschouwer een natuurspektakel kan aanschouwen in zijn ultieme voleinding. De natuur zal de menselijke hand hebben weggevaagd en laat dan alleen haarzelf zien. Hier lijkt herman de vries naar op zoek te zijn geweest. In de bijlage van de brief aan de Culturele Raad Overijssel schrijft de vries: “kunst in natuur is overbodig! natuur is zichzelf genoeg en moet ons ook genoeg zijn (...) kunst in het landschap kan vandaag alleen functioneren als het zich met dit landschap verenigt tot een samenhangend geheel... een democratisch beeld, waarin alle bestanddelen hun eigen gelijke waarde hebben.”¹⁷² Om dan later ergens te zeggen: “...natur ist kunst”.¹⁷³

3.4 De institutionele context

Het antwoord dat in de Land Art werken, zoals hierboven behandeld, wordt gegeven op het probleem van de ruimtelijke context en het feit dat de galerieruimte er letterlijk verdwenen is, wil nog niet zeggen dat deze kunstvorm Land Art, vrij is van de beperkingen die het gevolg zijn van de maatschappelijke, organisatorische, officiële inkadering van een kunstwerk: de institutionele factor. Deze derde belangrijke factor verhindert om een kunstobject te tonen waar de perceptie geheel vrij is, om een kunstobject volledig zuiver waar-te-nemen. De communicatietheorie die Marshall McLuhan in de jaren zestig van de vorige eeuw ontwikkelde, maakt dit duidelijk. Een analyse van de Graffiti Art laat zien wat mogelijk onder instituutsvrije perceptie wordt verstaan.

3.4.1 Marshall McLuhan en de institutionele factor

In zijn boek *Understanding Media* uit 1964 geeft McLuhan aan dat de boodschap van een bepaald medium niet gelegen is in de inhoud van wat er door dit medium wordt verkondigd. De boodschap is gelegen in het medium zelf: ‘the medium is the message’ - het medium is de boodschap. Met

¹⁷² Krudop 1993.

¹⁷³ de vries 1995.

‘medium’ bedoelt McLuhan iedere extensie, uitbreiding van het menselijke zintuiglijk waarnemen door externe factoren, die van allerlei soort kunnen zijn waaronder technologische.¹⁷⁴

McLuhan begrijpt de media vanuit de mens. Hij verstaat onder media niet alleen de met het lichaam verbonden extensies (uitbreidingen), zoals een verrekijker of een gehoorapparaat, maar ook elektrisch licht en met name de toentertijd in opkomst zijnde audiovisuele massamedia. Met deze extensies zijn vooronderstellingen en verwachtingen verbonden, die geheel of gedeeltelijk onbewust zijn, maar die wel een rol spelen bij de betekenis die wordt toegekend aan de inhoudelijke kant van de boodschap. Het tegendeel van de extensies van het zintuiglijk waarnemen is dat daardoor ook amputaties ontstaan, dat wil zeggen afsnijdingen / beperkingen. Volgens McLuhan heeft het medium met andere woorden een sturende werking. Vandaar zijn stelling ‘the medium is the message’.

Er zijn zeer vele soorten media te onderscheiden. Doordenkend op de theorie van McLuhan kun je bijvoorbeeld denken aan de auto. Wanneer je in een auto door het land rijdt, betekent dit een uitbreiding (extensie) van de mogelijkheden tot waarnemen – je ziet meer, je komt veel verder dan zonder auto. Tegelijkertijd geeft de auto een beperking (amputatie), omdat je niet buiten loopt en als wandelaar de wereld om je heen waarneemt. Je bent afgesneden van de mogelijkheid om de bloemen te ruiken en de bijtjes te zien; anders gezegd, je bent afgesneden van de ruimte waar je doorheen rijdt. Ook een instituut als het museum is zo’n medium: het medium waar kunstwerken worden getoond. Mensen die naar een museum gaan, zullen zonder twijfel verwachten dat zij er kunstwerken zullen gaan zien, die in het algemeen erkend worden als kunstwerken. Mensen laten zich (onbewust) leiden door dit soort aannames, iets dergelijks liet ook de Gestalt theorie zien. De boodschap van het medium is zo vanzelfsprekend dat de gebruiker er niet aan twijfelt. Zoals McLuhan beschrijft, degene die zich in het medium bevindt is als het ware “(...) gehypnotiseerd door de amputatie en extensie van zijn eigen wezen veroorzaakt door hetzelfde medium.”¹⁷⁵ Deze ‘hypnose’ ofwel effect van het medium wordt bij het kunstinstituut nog verstrekt omdat het een ander medium als inhoud heeft namelijk kunstobjecten.¹⁷⁶ Om het anders te zeggen: nog voordat je het ziet, weet dat het kunst is / moet zijn, omdat het zich bevindt in het museum waar je binnengaat. Dit alles betekent dat er ook in dit medium sprake is van amputatie. De aanschouwer is zo los gekomen (geamputeerd) van de alledaagse wereld / werkelijkheid dat zelfs de brandweerslang in de zaal een kunstwerk wordt!

Deze visie van McLuhan trekt Andrea Fraser radicaal door in haar essay ‘From the Critique of Institutions to the Institution of Critique’ uit 2006. Zij zegt dat alle kunstuitingen altijd en overal

¹⁷⁴ McLuhan 1967: 18.

¹⁷⁵ Ibidem: 21.

¹⁷⁶ McLuhan 1967: 28.

‘geïstitutionaliseerd’ zijn. Kunst is geen kunst omdat het gesigneerd is door een kunstenaar of omdat het te zien is in een museum of op een andere institutionele plek. Iets is kunst wanneer het door ‘discourses and practices’ gezien – herkend en erkend – wordt als kunst. Anders gezegd, als iets ook maar wordt aangekondigd als kunst en waargenomen als kunst is het onmiddellijk geïstitutionaliseerd, vanwege het feit dat het als kunstuiting bestaat in de perceptie van de deelnemers uit de kunstomgeving als kunst.¹⁷⁷ Toegepast op *watergoed*, het *Observatorium* of *De Groene Kathedraal* wil dit zeggen dat de bezoeker van te voren al wist dat hij naar een Land Art installatie ging kijken.¹⁷⁸ Met deze kennis zou hij dan onbewust toch naar dit Land Art werk kijken als institutioneel ingekaderd: zich bevindend in het domein van de kunst met alle gevolgen die dat heeft voor zijn perceptie. Met andere woorden: het probleem van de institutionele context blijft bestaan, ook buiten de galerieruimte. Van dit probleem lijkt Graffiti Art geen last te hebben.

3.4.2 Graffiti kunst

Typisch voor Graffiti Art is dat het zich buiten de galerie – het kunstinstituut – bevindt. Maar toch is het dan niet altijd bevrijd van een institutionele context, zoals een Graffiti Art werk in New York treffend laat zien. Daar bevindt zich de graffiti ‘Houston Street Bowery Graffiti Mural wall’ (afbeelding 3.10). Deze muur, in de buitenruimte aan de openbare weg, wordt beheerd door curator Jeffrey Deitch en de eigenaar van de muur Tony Goldman.¹⁷⁹ Zij bieden gelegenheid aan een groep geselecteerde graffiti makers om op deze muur een kunstwerk aan te brengen voor een bepaalde tijd. Ondanks dat de aanschouwer zich hier – in het voor de graffiti normale – medium van de publieke ruimte (de straat) bevindt, zal hij opmerken dat hij hier niet gewoon naar een graffiti kijkt. Hij zal bijvoorbeeld zien dat boven deze muur verschillende lampen hangen die als schijnwerpers het werk verlichten. Om die reden weet de kijker dat het hier niet zomaar om een vluchtige, op onverwachte locatie, in de nacht opgebrachte, illegale graffiti gaat maar om iets anders. De aannames die de perceptie vormen en onontkoombaar zijn, namelijk een hier door een kunstinstituut vormgegeven ruimtelijkheid, zorgen ervoor dat we het ook als zodanig interpreteren, namelijk als een Kunstwerk met een hoofdletter, zoals we het kennen uit het museum of galerie.

Normaal gesproken laat Graffiti Art zich niet zien in een institutionele ruimte of context, maar op straat, zomaar ergens in de buitenruimte. Het wordt er juist door gekenmerkt dat het in principe een ongeautoriseerde daad is. Als een graffiti kunstenaar spuit op een muur, metro of trein,

¹⁷⁷ Fraser 2006: 130.

¹⁷⁸ Er van uitgaande dat er informatie over de Land Art installaties bij de ingang staat. Dit neemt niet weg dat er wandelaars zijn die deze informatie niet lezen en het werk wel blanco ervaren.

¹⁷⁹ Korkidis 2012.

is hij in de regel geen eigenaar van de ondergrond en heeft hij er geen toestemming voor gevraagd. Vandaar beschouwen veel graffiti kunstenaars het illegale karakter van hun kunst zelfs als essentieel voor hun werk.¹⁸⁰ Andere kenmerken van graffiti zijn dat de maker – voor zover de plaatselijke omstandigheden toelaten - alle vrijheid heeft waar hij zijn graffiti aanbrengt en helemaal vrij is in de bepaling van onderwerp of thema. Ook verbindt de maker het werk op deze of gene specifieke plek met de omgeving en laat zodoende een dialoog ontstaan tussen het werk en die omgeving.¹⁸¹ Belangrijker voor de perceptie is wellicht nog dat het graffiti werk geheel onverwacht verschijnt. Er is sprake van een verrassingseffect bij de aanschouwer. Anders gezegd, de blik van de aanschouwer is niet geconditioneerd op het gaan zien van een kunstwerk. Deze soort van Graffiti Art gaat aan de institutionele context voorbij.

Ook herman de vries heeft verschillende graffiti werken gemaakt in het landschap rondom zijn woonplaats bij het Zuid-Duitse dorp Eschenau in Mainfranken.¹⁸² Zo is op een onverwachte plek een rotsblok te vinden en daarop staat in gouden letters de tekst : “ambulo ergo sum” (afbeelding 3.11).¹⁸³ Een ander graffiti, eveneens in gouden letters op een rotsblok, is het woord “this”. Nog weer een ander graffiti werk is een wit lint met daarop geschreven in gouden letters “i am”, gespannen rond de stam van een eikenboom (afbeelding 3.12). Waarom herman de vries kiest voor deze specifieke teksten komt later in hoofdstuk 4 nog aan de orde.

Voor nu is het volgende van belang. De graffiti van herman de vries lijkt niet op de graffiti die met stiften en spuitbussen binnen de stedelijke openbare ruimte is aangebracht. Toch gaat het wat dit aangaat niet om iets wezenlijk anders. Ook de graffiti van de vries is een kunstwerk dat wordt aangebracht in de openbare ruimte, in zijn geval de natuur. De graffiti zat zeker niet in het verwachtingspatroon van de bezoeker / aanschouwer en heeft dus ook een verrassingseffect zoals straat graffiti.

Hierom kan nu worden gezegd dat de vries niet alleen een oplossing biedt voor de invloed van de ruimtelijke factor op de perceptie, maar ook met zijn graffiti kunst in de buitenruimte ook een oplossing biedt voor de institutionele factor. Overigens bestaat tussen deze graffiti van de vries en de verschillende soorten graffiti in het algemeen en van Land Art een duidelijke overeenkomst. In beide gevallen gaat het om site specific kunst: je moet naar deze of gene specifieke plek om deze kunst te zien. Ook voor deze beperking heeft herman de vries een oplossing, zoals zal blijken in het volgende afsluitende hoofdstuk 4.

¹⁸⁰ Lynn 2005: 42.

¹⁸¹ Ibidem: 42.

¹⁸² herman de vries noemt deze werken sporen.

¹⁸³ “ambulo ergo sum” betekent “ik wandel dus ik ben.” De Boer 2014: 12.

Hoofdstuk 4 Ideeëngoed en instrumentarium van herman de vries

Het doel van de Minimal Art en Nul-groep (hoofdstuk 1) was een autonoom kunstwerk te maken, dat wil zeggen een kunstwerk dat geen last heeft van de contextuele inhoud. Uit het oogpunt van de perceptie, zoals uitgewerkt in hoofdstuk 2 en verder geconcretiseerd in hoofdstuk 3, zijn naast de contextuele inhoud, de ruimtelijke context en de institutionele context van belang voor een perceptie van het kunstwerk dat vrij is. herman de vries slaagt erin voor de problematiek die deze ruimtelijke en institutionele context stelt, oplossingen te vinden. Alleen voor het site specific element heeft hij die, voor zover tot nu toe is nagegaan, nog niet.

Met de Minimal Art en de Nul-groep deelt herman de vries de doelstelling om een objectief en autonoom werk te maken. Uit het instrumentarium van de Minimal Art en de Nul-groep maakt hij keuzes en borduurt hij erop voort, zoals hier en daar kort is aangegeven. Dit slothoofdstuk 4 laat deze ontwikkeling van meer nabij zien aan de hand van het oeuvre van de vries zelf. Uit het oeuvre zijn vier groepen werken op chronologische wijze geselecteerd, groepen van werken die exemplarisch zijn voor zijn gehele oeuvre. Deze groepen zijn: witte werken, toevalsobjectiveringen, natuurobjecten en sporen. Aan de hand van deze groepen wordt het instrumentarium van de vries verder onderzocht, tegen de achtergrond van het instrumentarium van de Minimal Art en de Nul-groep, en de bevindingen uit hoofdstuk 2 en 3. De vraag is bij welk soort werken hij het beste in slaagt in zijn inzet.

4.1 witte werken

In de jaren vijftig gaat herman de vries zich bezig houden met het maken van monochrome werken in zwart, grijs of wit. Hij probeert te schilderen op een manier die niet persoonlijk is.¹⁸⁴ De werken hebben als functie om de perceptie te reinigen en om los te komen van interpretatieve conventies.¹⁸⁵ In 1959 maakt herman de vries zijn eerste volledig witte schilderij (afbeelding 4.1). Naast witte schilderijen maakt de vries ook witte collages, reliëfs, sculpturen en boeken. De kleur wit geeft een gevoel van openheid en van volledigheid. Om deze redenen gebruikt de vries vanaf een zeker moment geen zwart meer, omdat zwart het licht absorbeert.¹⁸⁶ In 1960 maakt hij het eerste witte

¹⁸⁴ De Boer 2014: 78.

¹⁸⁵ Ibidem: 89.

¹⁸⁶ Interview van Colin Huizing en Tijd Visser met herman de vries. Huizing, e.a. 2011: 185.

boek. Het kan worden gezien als manifest.¹⁸⁷ Het kreeg als titel: 'wit is overdaad' en is waarschijnlijk het eerste kunstenaarsboek van een Nederlandse kunstenaar.¹⁸⁸ Dit boek is niet meer dan een omslag waar een aantal vellen wit papier in zijn geniet. De publicatie is helemaal leeg. Alleen aan de binnenzijde van de omslag is een tekst te lezen:

wit
wit is overdaad
blanc est surabondance
white is superabundance
weiss is übermässig
wit
wit
wit is overdaad

Het boek heeft met zijn gedrukte pagina's als belangrijkste doel om een intellectuele of culturele transmissie tot stand te brengen.¹⁸⁹ Het boek van de vries is een negatie hiervan. Met zijn witte pagina's, maar ook met de andere witte werken drukt hij juist het niets uit of de leegte. Voor een goed begrip van wat de vries wil zeggen met deze leegte is zijn tekst 'een open taal voor een open filosofie' informatief:

een open kans voor een open verandering
een leeg blad betekend [=t] meer als een beschreven,
slechts betekenis ontbreekt. betekenis = beperking
beteken zelf of beteken niet
een bevrijde taal
bevrijd denken
bevrijde mensen
vrij : nieuwe kansen : alles is er, werkelijk¹⁹⁰

¹⁸⁷ Gooding 2006: 24.

¹⁸⁸ De Boer 2014: 89.

¹⁸⁹ Ibidem: 78.

¹⁹⁰ de vries 1972. De afgedrukte tekst is letterlijk overgenomen.

Met andere woorden, juist de invulling van iets geeft een beperking. Dat geldt ook ten aanzien van het gebruik van taal. De inhoudelijke lading / betekenis die taal heeft geeft altijd beperkingen. Beter is het daarom om een vel papier leeg te laten en de lezer vrij te laten om daaraan een betekenis te geven. Voor een goed begrip van 'de leegte' is ook zijn bijdrage aan het tijdschrift 'revue nul=0' van de nul-groep is informatief. Samen met Henk Peeters schrijft herman de vries zoals eerder vermeld, een manifest in het eerste nummer van dit tijdschrift. Direct na dit manifest wordt zenmeester Takuan Soho (1573-1645) geciteerd:¹⁹¹

in jedem von uns steckt etwas, das unbewegtes begreifen heiszt. unbewegtes begreifen ist das beweglichste ding der welt: es ist bereit, in jede denkbare richtung zu geben, und hat doch kein gedanke an ich und du mehr – alles ist leere. aus solcher absoluten leere entspringt die wunderbarste entfaltung des tuns.¹⁹²

Deze tekst van Takuan stamt oorspronkelijk uit een brief over het zwaardvechten.¹⁹³ Om zo effectief mogelijk te opereren dient de krijger zijn gedachten volledig leeg te maken. Uit deze leegte zullen vervolgens de meest wonderbaarlijkste dingen zich kunnen ontplooiën. Het lijkt dat herman de vries op zoek is gegaan naar deze leegte in zijn werk. Een nulpunt waar verder geen associaties van iets anders in zijn terug te vinden. Het laat alleen maar de existentie zien van dat ene. Dat ene schilderij, collage, reliëf of boek. Ook andere ideeën van Zen geven meer duidelijkheid wat met de leegte in het werk wordt bedoeld. De schrijver D.K. Suzuki die over Zen heeft geschreven zegt: "emptiness is in truth no less than the concreteness of reality itself, emptiness is the fountain of infinite possibilities".¹⁹⁴ Hiernaast kunnen de ideeën van het Mahayana Boeddhisme worden gelegd.¹⁹⁵ Een Mahayanaanse formulering luidt: "Form is not different than emptiness; emptiness is not different from form. Form is precisely emptiness; emptiness is precisely form."¹⁹⁶ Het Zen Boeddhisme was ook de Minimal Art kunstenaars niet vreemd. D.K. Suzuki gaf in de jaren vijftig colleges aan de Colombia University In New York, waar de componist John Cage deze colleges volgde. Hij gebruikte

¹⁹¹ De Boer 2014: 78.

¹⁹² De passage wordt ontleend aan het boek van Daisetz T. Suzuki, *Zen und die Kultur Japans*. en te vinden in het tijdschrift, revue nul=0, tijdschrift voor de nieuwe konceptie in de beeldende kunst [...] serie, no. 1, november 1961, p. 10. Ibidem: 79.

¹⁹³ Ibidem: 79.

¹⁹⁴ Gooding 2006: 25. Het citaat komt oorspronkelijk uit het boek: Suzuki, D.T. *Zen and Japanese Culture*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1950.

¹⁹⁵ herman de vries toonde een groeiende belangstelling voor het Mahayana Boeddhisme. Goodness 2006: 25.

¹⁹⁶ Gooding 2006: 25.

het ideeëngoed van Suzuki niet alleen in zijn werk, maar gaf hierover ook zelf college aan kunstenaars, onder wie die van de Minimal Art.¹⁹⁷

De eenvoudige, zelfstandige, unitaire vormgeving van de 'witte werken' doet sterk denken aan die van de Minimal Art. In het eerder geciteerde interview zegt de vries: "ik zoek de eenheid van vorm - die ik als zodanig waardeer maar dan in direct verband met de werkelijkheid: een wit blok hout is niet méér dan een wit blok hout".¹⁹⁸ Deze woorden doen sterk denken aan Frank Stella's uitspraak: "Wat je ziet is wat je ziet."¹⁹⁹ de vries bedoelt echter iets anders dan Stella. de vries zegt met deze uitspraak dat het kunstwerk zelf, in zijn materie, is wat het is en niets anders is dan dat. Het zijn van het object is dus gelegen in het object zelf. Stella daarentegen zegt dat hoe we het kunstwerk percipiëren maakt wat het is. Het zijn van het object is dus volgens Stella niet gelegen in het object zelf maar in de geest of het denken van het individu. Daarnaast vertonen het materiaal- en kleurgebruik overeenkomsten met de witte werken. Deze kenmerken maken het werk onpersoonlijk en in zekere mate afstandelijk, los van elke contextuele inhoud en daarmee juist nog niet van de ruimtelijke en institutionele context zoals we hebben gezien in hoofdstuk 2.²⁰⁰

Waar 'de zintuiglijke ervaring' – wat regelmatig te zien was in het werk van de Nul-groep - van geen belang is in deze witte werken van de vries, lijkt het kenmerk 'de alledaagse realiteit' wel iets te zijn waarmee het werk van de vries verband houdt. Hij zoekt immers naar "de eenheid van vorm die in direct verband staat met de werkelijkheid" (onderstreping JH).²⁰¹ De witte werken van de vries zijn echter heel anders dan wat de Nul-groep bedoelt met alledaagse realiteit. Daarom zou beter gesproken kunnen worden van 'de realiteit' als kenmerk van deze objecten.

4.2 toevalsobjectiveringen

Na zijn witte en lege werken gaat herman de vries op zoek naar mogelijkheden om aan deze leegte een mogelijke invulling te geven.²⁰² Een invulling waarbij de uitgangspunten voor die eerdere werken niet ondermijnd zouden worden. Vanaf 1962 vindt de vries met behulp van een onderzoeksmethode een mogelijkheid om verder te komen in de zo door hem genoemde 'toevalsobjectiveringen' (afbeelding 4.2).²⁰³ Hiervoor gebruikt hij getallenreeksen die hij ontleende aan tabellen uit het boek

¹⁹⁷ Larson 2012: 13

¹⁹⁸ Vancrevel, Laurens D., herman de vries 1966.

¹⁹⁹ Glaser, B., F. Stella, D. Judd (1964) 1968: 158-159.

²⁰⁰ Zie interview van herman de vries met Vancrevel op bladzijde 29 paragraaf 2.2.

²⁰¹ Vancrevel, Laurens D., herman de vries 1966.

²⁰² De Boer 2014:102.

²⁰³ De Boer 2014: 101. Als plantenkundige in Wageningen komt de vries in aanmerking met deze onderzoeksmethode waarbij uit een grote hoeveelheid testmateriaal een selectie kon worden gemaakt die toevallig, en daarmee onpersoonlijk en objectief tot stand kwam.

van R.A. Fisher en F. Yates, Statistical tables for biological, agricultural and medical research.²⁰⁴ Deze tabellen laten getallenreeksen zien volgens een verdeling die gelijk staat met kansberekening voor de zuivere toevalsverdeling.²⁰⁵ Met behulp van de getallen uit de tabel - waar de vries een waarde aan toekende - kon de vries het kunstwerk vormgeven. De waarde die aan het getal was toegekend, kon bijvoorbeeld zijn dat er dan een plankje rechtop werd bevestigd, terwijl bij een ander getal het zou betekenen dat het plankje in een liggende positie zou worden bevestigd.

Voor het maken van keuzes binnen de getallenreeksen gaat de vries op den duur gebruik maken van bepaalde wetenschappelijke waarnemingen uit de natuur.²⁰⁶ Op die manier kan hij direct een verbinding maken met de natuur en de natuurprocessen. herman de vries zegt over deze werken: "het was een vorm van concrete kunst die op een abstracte manier op natuurprocessen inging. toevallig in een vlak geplaatste punten, lijnen of volumes definieerden de ruimte om hen heen en ten opzichte van elkaar, zoals bomen in een landschap dat ook doen, of gebouwen in een stad. andere regels of andere omstandigheden leiden tot een ander beeld. ik wilde graag dat mensen die vrijheid voor ogen kregen."²⁰⁷ Elke 'toevalsobjectivering' ziet er heel anders uit wanneer voor een ander startpunt in de tabel gekozen wordt. Het werk krijgt een heel open en dynamisch karakter, vergelijkbaar met dat van een natuurproces. Het is net als in de natuur, de uitkomst is steeds verschillend en het maakt niet uit of het eindresultaat nu zeer complex is - door de verschillende beeldelementen - of juist niet. Het gaat er niet om of het mooi is of niet. De uitkomst is altijd goed, het is dit specifieke resultaat van dit specifieke proces.²⁰⁸ Opnieuw laat herman de vries zo zien hoe de kunstenaar een kunstobject kan maken dat een weergave laat zien van een onpersoonlijke werkelijkheid. Geheel onpersoonlijk waren deze werken overigens niet. de vries zou immers nog bepalen hoe groot het gehele werk zou worden en hoe het gebruikte onderdeel eruit zag (hoe groot dit onderdeel zou zijn en welke kleur dit onderdeel zou krijgen).

Bij de 'toevalsobjectiveringen' zijn enkele overeenkomsten met de Minimal Art te vinden. Het werk blijft sterk onpersoonlijk ondanks dat het kleurgebruik in deze groep van werken toeneemt

²⁰⁴ Wesseling 1989: 25.

²⁰⁵ de vries 1998: 19. In de tweede editie van het tijdschrift nul = 0 licht de vries deze tabel toe: "the first six pages of the table contain 15.000 numbers arranged in pairs. these numbers have been generated so as to be on effectively random or haphazard series of digits. without embarking on any detailed logical analysis, we can loosely define what we mean by 'random' in this context as follows. each of the digits 0,1,2, ... 8,9 ought to appear in a long series with approximately equal frequencies; so would all possible pairs 00, 01, 02, ... 99, and all possible triplets, etc. in fact any specific pattern of digits ought to appear with approximately its calculable chance of occurrence. the tables have been tested to make sure they have these properties". de vries 1963

²⁰⁶ herman de vries maakt bijvoorbeeld gebruik van een bepaalde getallenreeks die de verspreiding van de vliegdenen in de Hoge Veluwe zien. De bomen verspreiden zich vanuit het bos naar de stuifzanden. Het natuurconcept laat zien dat de bomen die ver van grote bomen of van de rand van een bos groeien kleiner en jonger zijn. de vries 1998: 30.

²⁰⁷ De Boer 2014: 30-31.

²⁰⁸ Ibidem: 103.

zoals te zien is in het werk *random composition (for gerd winkler)* uit 1964 (afbeelding 4.3). Het neemt niet weg dat net als bij de 'witte werken' er nog steeds sprake is van een afstandelijkheid in het werk. Mede hierom speelt net als bij de 'witte werken' de ruimtelijke context een rol van betekenis in de perceptie van het werk.

Het principe van 'zelfstandige unitaire vorm' is niet meer goed van toepassing op deze groep van werken van de vries. Waar je de 'witte werken' nog percipieerde als een geheel, is de kijker van de 'toevalsobjectiveringen' meer geneigd om naar de afzonderlijke delen in het werk te kijken, wat het idee ondermijnt van een 'zelfstandige unitaire vorm'. Het kunstwerk is daarnaast niet meer die zelfstandige vorm bedacht door de kunstenaar, maar is nu een vorm die procesmatig tot stand is gekomen met zeer kleine inbreng van de kunstenaar; een werkwijze die weliswaar afwijkt van de Minimal Art kunstenaars maar wel een kenmerk is van de Nul-groep.

Het werk *watergoed* gaat op dit punt zelfs nog een stap verder. Ook hier heeft hij gewerkt met behulp van de toevalsmethode, echter de verschillende variabelen - zoals de gekleurde vierkanten uit het werk uit 1964 - bepaalde hij nu niet zelf, maar zouden na verloop van tijd worden gevormd door de natuur. Tevens zal bij *watergoed* het resultaat steeds weer anders zijn met elk van de negen verschillende bodemniveaus, die ook op elkaar een sterke uitwerking zullen hebben. Immers, wanneer bijvoorbeeld enkele van dezelfde bodemniveaus met elkaar in verbinding zullen staan, zal de vegetatie daar anders zijn dan waar dit niet het geval is. Kortom, omdat de natuur zelf nog veel sterker de vormgever is dan met de 'toevalsobjectiveringen', is hier nog sterker het idee van de vorming van een onpersoonlijke pure werkelijkheid aanwezig.

Net als bij de 'witte werken' spelen de instrumenten 'zintuiglijke ervaring' en 'alledaagse werkelijkheid' geen rol bij de 'toevalsobjectiveringen'. Dit in tegenstelling tot het werk *watergoed*. Daar immers is sprake van een rijke zintuiglijke ervaring op het moment dat je je in een park begeeft. Bovendien kan men hier spreken van alledaagse werkelijkheid, allebei instrumenten van de Nul-groep.

4.3 natuurobjecten

In 1975 stopt hij met de 'toevalsobjectiveringen' en wordt de natuur niet alleen als concept van zijn kunst, maar ook in fysieke zin, een steeds belangrijker factor in het werk van de vries. Hij laat kunstwerken van natuur zien. Dit nieuwe concept noemt hij 'chance and change'. Het idee hiervoor ontstond in een gesprek met zijn partner Suzanne de Vries: "de gedachte dat deze structuren (toevalsobjectiveringen, JH) modellen waren van mogelijke, open, vrije werkelijkheden, nam mij meer en meer in beslag. ik wilde dat nog veel verder uitwerken, in meer dimensies om het proces te

laten zien, want als je met natuur bezig bent, is het vooral steeds verschuivende gebeuren, de continuïteit van de verandering belangrijk. in een van de gesprekken met Suzanne, hoe ik dit zou kunnen realiseren, begonnen we allebei opeens te lachen en we zeiden: “het beste model van de werkelijkheid is de werkelijkheid zelf (...) het meest volledige model en ik daardoor de andere modellen, schema’s, achter me kan laten”.²⁰⁹

De natuurobjecten vindt de vries hoofdzakelijk in het landschap rond zijn woonplaats Eschenau, 200 vierkante kilometer groot. Hij noemt dit landschap ook wel zijn atelier, een plek waar hij zijn ideeën ontplooit en materialen verzamelt en uiteindelijk presenteert aan het publiek.²¹⁰ de vries presenteert de natuur zoals hij is, fysiek en direct zonder verdere ingrepen van hemzelf. Het natuurbeeld dat hij uit de werkelijkheid heeft geïsoleerd en als een concrete schoonheid en existentiële waarheid aan zijn publiek wil tonen, noemt hij ‘part’.²¹¹ Hij neemt hier niet de positie in van een kunstenaar die iets waarneemt in de natuur en deze ervaring deelt door een representatie ervan. herman de vries zegt zelf: “natuur is kunst – ik laat het zien”.²¹² Met het laten zien van zijn gekozen natuurobjecten verandert het representeren in het presenteren en opnieuw zichtbaar maken.²¹³

Een treffend voorbeeld van een ‘part’ of natuurobject is *ein nachmittag unter der weissdornhecke* uit 1998 (afbeelding 4.4). Met vellen papier onder een boom vangt hij het blad op dat in de loop van een middag daarop valt. Door het blad vervolgens te fixeren kan hij laten zien wat het proces - een middag aan vallend blad - nu is, hoe bijzonder zo iets triviaals als vallend blad eigenlijk is. de vries zegt over dit werk: “(..) but it's about randomness in nature as well, that particular work. randomness and chance. in the beginning i said when a leaf falls from a tree there are many factors making the leaf at a certain moment fall on a certain point and this togetherness i called randomness. but later i saw that everything is causal, and 'randomness' in fact expresses our inability to grasp the complexity of all these causes.”²¹⁴ Het gaat hier met andere woorden niet om toevalligheid te laten ervaren maar juist om de ervaring dat alles in verbinding met elkaar staat.²¹⁵ Het laten ervaren van zo een proces is bij de Minimal Art Kunstenaars niet terug te vinden; Bij de Nul-groep leden Henk Peeters en Jan Henderikse komt dit wel terug.

²⁰⁹ De Boer 2014: 31.

²¹⁰ De Boer 2014: 11.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem: 9.

²¹³ Ibidem: 12.

²¹⁴ Nesbitt 1992.

²¹⁵ de vries beweerde in het manifest van de Nul-groep in 1961 iets heel anders. Hier vond hij nog dat een causaliteitsprincipe weinig met de realiteit te maken had, zie Bijlage 1.

Het werk **612x nothofagus antarctica - from the same tree** is een ander voorbeeld van een natuurobject (afbeelding 4.5).²¹⁶ De vries laat hier niet alleen zien dat de schijnbeuk niet zomaar een plant is zoals alle andere, maar zelfs dat elk afzonderlijk blad van de schijnbeuk verschillend is en haar eigen werkelijkheid vertegenwoordigt. Hij toont op deze manier dat de ervaring van het kijken naar de natuur zich niet laat vangen in een taal, teken of symbool. De (natuur)werkelijkheid die aan ons verschijnt, gaat vooraf aan het denken; het denken waar we met taal en haar betekenis het werk proberen te percipiëren.²¹⁷ Zoals de vries zegt: "the real works is de natuurlijke en primaire werkelijkheid waar wij nooit buiten kunnen staan (...) overall om mij heen zijn er 'the real works'. daarin is alles aanwezig. waar je ook kijkt is het ter beschikking. dat is de openbaring die je elk moment voor je neus hebt. de werkelijkheid is zichzelf, heeft geen andersoortige modellen nodig, geen talige, of logische, of ruimtelijke modellen."²¹⁸

Sculpturen en het werk *the ivy by itself* zijn andere belangrijke voorbeelden van natuurobjecten die de vries heeft gemaakt. Om deze werken beter te begrijpen en te duiden is het, in navolging van Cees de Boer, nodig hier kort in te gaan op de betekenis van de fenomenologische reductie volgens Maurice Merleau-Ponty.²¹⁹

Merleau-Ponty stelt dat: "deze wereld voor ons in hoge mate ongekend blijft zolang we blijven steken in een praktische of nuttige instelling en dat er veel tijd, inspanning en cultuur nodig is om haar te onthullen."²²⁰ In gedachten moeten we afstand nemen van de plek waar we staan om beter inzicht te krijgen in waar we staan. Deze beweging wordt de fenomenologische reductie genoemd.²²¹ Het gaat dan om het 'even vergeten' van de 'vertrouwdheid' die we hebben met de dingen. "Pas nadat we onze vertrouwdheid met de dingen even tussen haakjes zetten of opschorten kunnen we begrijpen wat deze vertrouwdheid eigenlijk is".²²² Met deze werkwijze van de fenomenologische reductie hangt een bepaald begrip direct samen namelijk: intentionaliteit. Het gaat hier om de activiteit van het bewustzijn dat gericht is op iets. "Intentionaliteit staat voor de eenheid tussen de act van het bewustzijn en datgene waar het bewustzijn bewust van is, (...) intentionaliteit staat voor de wisselwerking tussen subject en object."²²³ Dit staat haaks op de ideeën van Descartes voor wie het waarnemen niet iets is van de zintuigen maar van het denken: 'cogito

²¹⁶ *Nothofagus antarctica* is de botanische naam van de schijnbeuk.

²¹⁷ De Boer 2014: 17.

²¹⁸ interview van Cees de Boer met herman de vries. Ibidem: 17

²¹⁹ Ibidem: 71 Deze theoretische uitlichting wordt hier en niet eerder in de scriptie behandeld omdat het hier voor de duiding van de natuurwerken van herman de vries direct relevant is.

²²⁰ Merleau-Ponty 2003: 33.

²²¹ Deze reductie zal nooit volledig volgens Merleau-Ponty omdat we altijd verbonden blijven met de wereld. Ibidem: 13.

²²² Ibidem: 13.

²²³ Ibidem: 15.

ergo sum.²²⁴ Door deze manier van denken kwam de mens afgekeerd te staan van de alledaagse wereld waarmee hij vertrouwd was, zo zegt Merleau-Ponty: “in de overtuiging dat alleen het streng objectieve weten het waard is aan vast te houden en onze zintuigen ons daarentegen niets waardevols leren”.²²⁵ De fenomenologie probeert ons weer terug te brengen tot de zaken zelf: “om ons opnieuw de wereld om ons heen te leren kennen.”²²⁶ Het is juist de cultuur die onze blik kan veranderen op overbekende zaken, denk bijvoorbeeld aan de schilders Picasso, Gris en Cézanne. Zij brengen ons tot de zaak zelf met hun geabstraheerde voorstelling van zaken, zo zegt Merleau-Ponty: “Deze objecten stoppen en ondervragen de blik juist. Zij maken haar op bizarre wijze deelgenoot van hun geheime substantie en van hun geheel eigen materialiteit. Zij ‘bloeden’ als het ware voor onze ogen. Op deze wijze leidt de schilderkunst ons terug naar het zien van de dingen zelf”.²²⁷

Ook de vries leidt ons terug naar het zien van de dingen zelf. Hij gebruikt niet de schilderkunst maar hij maakt wel degelijk gebruik van de kunst om dat te doen. Zelf zegt hij hierover: “kunst neemt deel aan het proces dat werkelijkheid heet en geeft vorm aan ervaring en denken. kunst is gelijktijdig zowel een vorm van werkelijkheidsonderzoek als resultaat van dit onderzoek. we pogen de werkelijkheid in zijn eigen hoedanigheden over te brengen, te leren kennen. wij willen niet waarnemen voor de ander (voor hem voor-selekteren) maar hem zelf de materialen verschaffen om werkelijkheid te zien in zijn onverdeelde hoedanigheid. kunst en werkelijkheid zijn onverbrekkelijk met elkaar verbonden.”²²⁸ Met andere woorden, kunst waarnemen is een proces dat vorm geeft aan de werkelijkheid. De kunstenaar wil slechts de waarnemer de mogelijkheid geven om de werkelijkheid te kunnen aanschouwen.

Sculpturen, zijn gevonden stenen (afbeelding 4.6). de vries laat die zien in de staat waarin hij deze heeft gevonden en plaatst ze op een sokkel; iets wat niet voor komt bij de Minimal Art kunstenaars of Nul-groep. Door deze sokkel en het feit dat het object gepresenteerd wordt in een galerieruimte, beschouwt de aanschouwer dit natuurobject spontaan als een kunstwerk (zoals eerder aan de orde is gekomen in hoofdstuk 2). Dat maakt het de kijker mogelijk om een afstand te creëren tot dit natuurobject en om op een nieuwe manier naar het object te kijken, om de werkelijkheid van het object tot zich te laten doordringen. Zoals Merleau-Ponty zegt: om het existentiële te onthullen. herman de vries zelf zegt over het gebruik van de sokkel: “i like to show on the ground, but not in

²²⁴ ‘Ik denk dus ik ben’. Ibidem: 19.

²²⁵ Ibidem: 55.

²²⁶ Merleau-Ponty 2003: 19.

²²⁷ Ibidem: 73.

²²⁸ de vries 1966.

this case, because stone is such a common thing in our culture. it's just a stone and stone is everywhere.”²²⁹

De sculpturen van de vries staan in de traditie van de Found Objects en Readymades. Een Readymade is een alledaags object dat getransformeerd is tot een kunstwerk doordat de kunstenaar het een nieuwe context en titel geeft.²³⁰ Het beroemde kunstwerk *Fountain* van Marcel Duchamp, dat hij maakte voor de tentoonstelling ‘the Society of Independent Artists’ in 1917, is hier een treffend voorbeeld van: een alledaags urinoir dat 90 graden gekanteld was en gesigneerd met de naam R. Mutt, 1917 (afbeelding 4.7).²³¹ Duchamp wist dat dit werk zou worden afgewezen door de commissie van de tentoonstelling.²³² Daarop publiceerde Duchamp een artikel waar hij het recht van Mutt verdedigde om een Readymade te maken.²³³ Duchamp stelde dat kunst niets anders is dan een definitie. Het staat los van de kunstenaar zelf, zijn persoonlijke geschiedenis en zijn gevoelens. Kunst is wat op een sokkel staat.²³⁴

Waar deze Readymades vooral een daad van verzet waren tegen de gangbare opvattingen wat nu kunst was of wat kunst behoorde te zijn, zijn de ‘Readymades’ van de vries dit zeker niet. Bovendien presenteert de vries zijn alledaagse voorwerpen niet om de gebruikelijke betekenis te laten verdwijnen door titel en kijkrichting, zodat op deze manier de beschouwer nieuwe gedachten over dit object zou ontwikkelen. de vries presenteert zijn alledaagse voorwerp juist om de gebruikelijke betekenis of de werkelijkheid van het voorwerp te laten. Hierin komt hij overeen met de ideeën van Marshall McLuhan en Merleau-Ponty. De beschouwer zal in het medium (het kunstinstituut) het natuurobject in eerste instantie als een kunstobject percipiëren (Marshall McLuhan). In tweede instantie zal de beschouwer het object ook als een natuurobject waarnemen. Met deze beweging van afstand scheppen tot de alledaagse vertrouwdheid / bekendheid - fenomenologische reductie – (Merleau-Ponty) stelt de beschouwer zich in staat om inzicht te krijgen in de werkelijkheid die in het object te vinden is.

²²⁹ Martin en de vries. 2015: 175.

²³⁰ Janson en Davies 2007: glossarium 8. Ook de vries maakt niet een kunstwerk maar kiest hier een alledaags voorwerp om het te transformeren tot een kunstwerk.

²³¹ Het urinoir was gefabriceerd door de fabriek J.L. Mott Iron Works in New York. Janson en Davies 2007: 986.

²³² De regels van de tentoonstelling stelden dat elk kunstwerk geaccepteerd zou worden waar de vastgestelde 6,- dollar toegangsprijs voor was betaald Deze tentoonstelling was enkele decennia eerder opgericht om kunstenaars een podium te geven die niet voldeden aan de conservatieve standaard van de New York National Academy of Design. Ibidem: 986.

²³³ In het krantenartikel in ‘The Blind Man’ zegt Duchamp: “Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He chose. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under a new title and point of view... [creating] a new thought for that object.” Ibidem: 986.

²³⁴ Ruhrberg 1999: 457.

Deze sculpturen van herman de vries kunnen als een ‘geheel’ gepercipieerd worden, zoals Donald Judd in zijn tijd de Readymades van Duchamp en andere Dadaïsten zag als één geheel (in één keer helemaal) en niet als uit delen opgebouwd.²³⁵ Dit gevoel van geheel in deze werken van de vries wordt niet bewerkstelligd door de vorm van het object - een belangrijk gegeven voor vooral Judd en Stella – of door de externe factoren zoals ruimte en het licht – het belangrijke gegeven voor Morris; de vries weet met behulp van de institutionele context de aanschouwer bewust te maken van het eigene, of het geheel van dat ene object.

the ivy by itself (afbeelding 4.8), is een ander voorbeeld waarin je de fenomenologische reductie terug ziet komen. Aan een rotswand groeit een klimop. Het enige wat de vries hier doet, is een (schilderij)lijst plaatsen over deze klimop. Zo maakt hij er een kunstobject van. Zelf zegt de vries over dit werk: “de lijst is een soort van patroon dat opgelegd is in het veld van mogelijke kijkrichtingen om je kijkrichting te sturen, natuurlijk, op het moment dat je het ziet heb de lijst niet meer nodig (...) mijn werk is communicatie. het maakt deel uit van het proces van opmerkzaam te worden. ik vertel je niet wat je moet zien, omdat dat jouw ding is, je bent vrij, maar je moet je zintuigen zo goed mogelijk gebruiken”.²³⁶ Opnieuw weet herman de vries een stuk primaire werkelijkheid te tonen door er een kunstwerk van te maken met behulp van de lijst. Zodoende creëert hij een afstand, wat overeenkomt met de fenomenologische reductie volgens Merleau-Ponty. Met behulp van de lijst kan de vries de aanschouwer sturen naar de klimop en een fenomenologische reductie teweegbrengen bij de beschouwer: door er een kunstwerk van te maken is hij in staat om de werkelijkheid van de klimop te zien. Op het moment dat de lijst dan wordt weggehaald, is het echter nog de vraag of hij blijft zien wat hij eerder zag. Het zou ook kunnen zijn dat hij dan weer een doodnormale klimop ziet omdat het niet langer ‘geframed’ is als een kunstwerk.

Het werk *rosa damascena* laat zien dat een zintuiglijke ervaring zich niet hoeft te beperken tot het zicht (afbeelding 4.9). Dit werk, voor het eerst uitgevoerd in 1984, bestaat uit 108 pond gedroogde rozenknoppen die in een zaal bijeen op de vloer zijn gelegd. Door de sterke geur van de rozenknoppen zal de bezoeker het werk in eerste instantie – wanneer hij de betreffende zaal nog moet binnengaan - niet met zijn ogen maar met zijn reukvermogen waarnemen. De geur is zeer zoet en sterk en men kan er niet aan ontsnappen, in tegenstelling tot een schilderij of sculptuur waarvan men zijn blik nog van kan afwenden.²³⁷ Zelfs op afstand, nog voordat je het kunstwerk ziet, wordt je ermee verbonden.²³⁸ In het dagelijks leven wordt geur steeds minder gebruikt als middel om iets

²³⁵ “Duchamp's ready-mades and other Dada objects are also seen at once and not part by part.” Judd (1965) 2002: 3.

²³⁶ Martin en de vries. 2015: 62.

²³⁷ Strieder 2009: 41.

²³⁸ Ibidem.

duidelijk te maken; in plaats van de geur laat de houdbaarheidsdatum op een verpakking ons weten of het product dat we willen eten nog veilig is om op te eten.²³⁹ Dit neemt niet weg dat juist de reuk het zintuig is dat ons direct met de wereld verbindt.²⁴⁰ herman de vries zegt hierover in een interview met Paul Nesbitt: “you can with some experience identify many plants from their smell. we have no words to describe this, and it's nice to do something that we don't need words for. our nose has perhaps the most direct connection to our environment of all our organs.”²⁴¹

Ten slotte, bij vergelijking van deze natuurobjecten met het instrumentarium van de Minimal Art en de Nul-groep valt het volgende op. Met behulp van onbewerkte industriële elementen maakten de Minimal Art kunstenaars de hand van de kunstenaar zoveel mogelijk ongezien en wisten zij de zelfexpressie van de kunstenaar zoveel mogelijk uit het werk te bannen. Daarnaast zorgden de onbewerkte materialen ervoor dat deze zo in hun onbewerkte vorm meer op de voorgrond traden, meer op de aanschouwer afkwamen.²⁴² Opvallend is dat herman de vries geen gebruik maakt van deze industriële elementen, maar juist van natuurlijke elementen, vormgegeven door de natuur zelf. Tegelijkertijd weet ook hij zo een onpersoonlijk, objectief object te maken dat in zijn materialiteit meer op de voorgrond treedt, op de aanschouwer afkomt. Waar de Minimal Art kunstenaars de vorm een belangrijk gegeven vonden van het kunstwerk, is in de natuurobjecten maar ook bij de toevalsobjectiveringen van de vries dit niet het geval. Alleen bij de ‘witte werken’ is de vorm wel enigszins van belang. De natuurobjecten laten de (alledaagse) werkelijkheid zien in haar volledigheid. Daarnaast is het object procesmatig vormgegeven, namelijk door de natuur. Beide kenmerken zijn ook terug te vinden bij de Nul-groep. De zintuiglijke ervaring – een kenmerk van de Nul-groep – is in deze werken van de vries ook terug te vinden. Omdat het zich in een kunst-institutionele context bevindt, is het werk in eerste instantie afstandelijk. Een gevoel van afstandelijkheid is ook de Minimal Art niet vreemd, maar dit is een heel ander soort afstandelijkheid. Hier wordt een gevoel van afstandelijkheid, van theater gecreëerd (Michael Fried). Bij herman de vries daarentegen wordt de afstandelijkheid bewerkstelligd doordat hij van een natuurobject een kunstobject maakt. Deze afstandelijkheid bewerkstelligt vervolgens een proces van bewustwording – in lijn van de fenomenologische reductie -. de vries zegt hierover: “ ‘kunst’ kent vele definities en is toch een vrij gebied gebleven. wat mij betreft heeft kunst te maken met bewust zijn en bewustwording”.²⁴³ Deze bewustwording zorgt ervoor dat de afstandelijkheid vervolgens wordt opgeheven en de aanschouwer vervoerd raakt door de natuur die als werkelijkheid gepresenteerd wordt. Immers,

²³⁹ Ibidem: 42.

²⁴⁰ Gooding 2006: 92.

²⁴¹ Nesbitt 1992.

²⁴² Judd (1965) 2002: 5.

²⁴³ de vries 1998.

vervoering hoeft niet altijd gelegen te zijn in actie en passie (van hoofdfiguren in een kunstwerk) maar kan ook gelegen zijn in de aantrekkingskracht van de natuur.²⁴⁴

Tot slot, de natuurobjecten van de vries zijn onbewerkt, onpersoonlijk en puur, alle ook instrumenten van de Minimal Art. Het gevoel van een geheel wordt echter bij de vries niet gevormd door het instrumentarium van de Minimal Art, maar door het proces van bewustwording van de alledaagse werkelijkheid.

4.4 sporen

Zoals eerder vermeld in hoofdstuk 3 heeft herman de vries ook verschillende graffiti werken gemaakt. Hij noemt ze sporen. Het zijn veelal woorden gehouwen in rotsblokken in het landschap en goudgekleurd. Goud is gebruikt om zijn schoonheid, omdat het een edelmetaal is en om zijn oude mystieke, heilige zeggingskracht.²⁴⁵ Dit graffiti werk van de vries doet denken aan dat van de kunstenaar Ian Hamilton Finlay die ook teksten aanbrengt in de natuur (afbeelding 4.10). Een belangrijk verschil is dat de graffiti van Finlay zich bevinden in een institutionele omgeving, namelijk in het beeldenpark Little Sparta.²⁴⁶ De graffiti werken van herman de vries - die hij aanbrengt in het landschap bij zijn woonplaats Eschenau - hebben niet deze institutionele context.²⁴⁷

Een van de sporen die de vries maakt, luidt: *ambulo ergo sum*, wat betekent “ik wandel dus ik ben”. Deze woorden zijn afkomstig van Pierre Gassendi, filosoof en tijdgenoot van René Descartes, van wie de bekende uitspraak is: “*cogito ergo sum*”, wat betekent: “ik denk dus ik ben”. Volgens Descartes bestaat de mens door de mentale handeling dat hij zijn bestaan denkt. Gassendi was het niet eens met deze opvatting. Volgens hem kan dan evengoed een andersoortige handeling dan het denken een betrouwbare instantie zijn voor kennis van de waarheid dat je bestaat, bijvoorbeeld wandelen.²⁴⁸ de vries gebruikt de tekst “*ambulo ergo sum*” met een bepaalde bedoeling. Hij laat wandelaars die de woorden lezen, stilstaan bij de betekenis ervan op deze plek waar de tekst staat en waar de wandelaar zich op dat moment bevindt. Zij maken de wandelaar bewust van

²⁴⁴ Zie noot 99 op bladzijde 25.

²⁴⁵ Gooding 2006: 138.

²⁴⁶ Het park is oorspronkelijk de tuin dat hoorde bij het woonhuis van de kunstenaar. Hij heeft hier tot zijn dood 270 kunstwerken aangebracht.

²⁴⁷ de vries laat ook graffiti werken zien in een institutionele omgeving zoals op de Biënnale van Venetië van 2015. Deze soort graffiti van de vries blijft in de scriptie buiten beschouwing.

²⁴⁸ Descartes is het niet eens met Gassendi, hij blijft van mening dat het ‘zijn’ kenbaar is in het denken. De Boer 2014: 13.

verschillende dingen: dat hij aan het wandelen is en dat hij al wandelend deel uit maakt van het grotere geheel, de primaire werkelijkheid, de natuur.²⁴⁹

Eenzelfde soort werk is de graffiti *veritas existentiae* - 'de waarheid van het bestaan' – (afbeelding 4.11). Deze woorden zijn ook afkomstig van Gassendi. De tekst waarin ze voorkomen luidt: "de waarheid van het bestaan is die waarin elk ding dat in de natuur der dingen bestaat datgene is wat het is, en niets anders".²⁵⁰ De vries wil ermee duidelijk maken dat de primaire werkelijkheid welke de natuur is, niet wezenlijk verschilt van de werkelijkheid van het menselijk bestaan. Dit brengt de vries ook treffend tot uitdrukking in de graffiti *i am*. Deze woorden zijn aangebracht op een wit lint dat rond de stam van een eik is bevestigd (afbeelding 3.12). De woorden "i am", ik ben, doen denken aan de straat graffiti kunstenaars die met het aanbrengen van hun naam - hun tag - laten zien dat ze iemand zijn. Bij de vries gaat het hier om iets heel anders. Hij wil met deze woorden het proces van bewustwording op gang brengen dat een boom als onderdeel van de primaire werkelijkheid evengoed als de mens een wezen is dat leeft en reageert op zijn omgeving. In zijn eigen woorden: "het is een wezen met zijn persoonlijkheid, niet een persoonlijkheid zoals die van een dier of mens, maar als een individu dat reageert op het klimaat en zijn omgeving".²⁵¹

Een ander graffiti werk is: *this* – 'dit' -. Het is een woord dat eigenlijk nooit alleen staat. Het is een aanwijzend voornaamwoord. De vries laat echter het gebruikelijke woord dat erop volgt, juist weg omdat de vries 'dit' wil laten zien, iets wat niet in woorden te vatten is, deze plek, deze werkelijkheid. Op deze wijze komt er een dialoog op gang tussen graffiti werk, aanschouwer en primaire werkelijkheid. De aanschouwer wordt, op het moment dat hij de graffiti woorden leest, uitgenodigd zich bewust te worden van de primaire werkelijkheid van de natuur als de werkelijkheid waarbinnen hij bestaat. In termen van waarmaken en waarnemen verwoordt de vries dit aldus: "(...) dat bomen en planten iets zijn en realiseren, waar maken, dat we 'kunst' zouden kunnen noemen en dat voor ons om te nemen (nemen! een actief proces dat met de eigen biografie tezamen hangt) een equivalente waarde kan hebben".²⁵²

Met deze groep van graffiti kunstwerken weet Herman de Vries wederom de aanschouwer nog beter te laten kijken naar de primaire werkelijkheid, de natuur. Dit keer gebruikt hij dezelfde ideeën als met de natuurobjecten maar gebruikt ze net andersom. Hij brengt hier niet de natuur als kunstobject in het kunstinstituut, maar toont in een niet-institutionele omgeving onverwacht een kunstobject. Met behulp van het kunstobject – de graffiti – wordt de wandelaar gewezen op de

²⁴⁹ De Boer 2014: 14.

²⁵⁰ Dit is een vertaling van De Boer van: " *veritas existentiae ea est, qua unaquaeque res in ipsa rerum natura exstans est id ipsum, quod est, nihil vero aliud*". Ibidem: 144.

²⁵¹ Martin en de Vries. 2015: 50.

²⁵² de Vries 1993.

natuur waarin hij zich bevindt. Wederom weet de vries een afstand te creëren, de fenomenologische reductie, nu met behulp van kunst (de letters) om zo bewust te worden van de werkelijkheid rondom hem en wat deze werkelijkheid is. Wat er te zien is vindt zijn betekenis niet in zichzelf (de letters); de aanschouwer wordt meegenomen naar iets anders, namelijk de primaire werkelijkheid die gevonden wordt in de natuur. Tot slot, sporen zijn geen unitaire vormen zoals bij de Minimal Art, omdat moeilijk aan te geven is waar het kunstwerk eindigt: bij het woord, bij de rots of verder weg in de omgeving.

Conclusie

herman de vries zoekt mogelijkheden om de primaire werkelijkheid te laten zien zoals deze in zichzelf is, heel anders dan Robert Morris die op zoek is naar de werkelijkheid als gevormd vanuit de perceptie (Gestalt theorie). de vries wil een kunstobject laten zien dat geen last heeft van een contextuele inhoud, ruimtelijke context of institutionele context. Anders gezegd een kunstobject als een autonoom werk. Vanaf het eerste begin van zijn kunstenaarschap was dit zijn inzet en hij is consequent en consistent doorgegaan in deze richting. Daarbij heeft hij bepaalde strategieën gehanteerd om die inzet te verwezenlijken. De onderzoeksvraag was met welke strategieën de vries deze inzet probeert te verwerkelijken en of, en zo ja wanneer hij daar het beste in slaagt. Zijn strategieën zijn: het gebruik van het instrumentarium van de Minimal Art en de Nul-groep; de natuur zelf vormgever laten zijn; het gebruik van de kunstvorm Land Art en Graffiti Art; het ideeëngoed van Mcluhan en Merleau-Ponty toepassen.

Om geen last te hebben van de contextuele inhoud maakt de vries gebruik van een instrumentarium dat in belangrijke mate overeenkomt met dat van de Minimal Art en de Nul-groep (het objectief, onpersoonlijk, puur maken van een kunstwerk) en verder gebracht. Om als kunstenaar geen betekenis in het werk te brengen, het een witte bladzijde te laten blijven, heeft de vries de taal van het vormen geheel achter zich gelaten. Eerst laat hij dit zien met zijn toevalsobjectiveringen. Met de Land Art installatie *watergoed* laat hij nog meer de natuur zelf de vormgever zijn, ook in vergelijking met andere kunstenaars, zoals duidelijk werd met toetsing aan de indelingen van Mark Rosenthal en Rosalind Krauss.

Met zijn Land Art installatie weet hij ook de problematiek van de ruimtelijke context achter zich te laten, doordat hij de ruimte weet te verbinden met het kunstwerk. Ook met zijn Graffiti werken weet hij door deze zelfde verbintenis dit probleem van ruimtelijke context op te lossen.

de vries heeft verder een eigen instrumentarium ontwikkeld om de problematiek van de institutionele context achter zich te laten. Hij verbindt de institutionele context met een object. Dit vertoont overeenkomsten met de Readymade kunst maar staat vooral in nauw verband met het sociologisch/ psychologische en filosofische ideeëngoed van Mcluhan en Merleau-Ponty. Vanaf het moment dat hij deze strategie toepast - natuurobjecten laten zien verbonden met een institutionele context - weet hij de werkelijkheid die in het object is gelegen te laten zien op een wijze waarbij de perceptie vrij is. De institutionele context die verbonden wordt met het natuurobject is niet langer een probleem, heeft geen negatieve lading, vervormt de perceptie niet maar vormt juist deze. Het is

onderdeel van de oplossing om tot een autonoom kunstwerk te komen. Een omkering heeft plaats gevonden.

Hierom kan de conclusie luiden dat de vries in de loop van zijn kunstenaarschap met behulp van bovengenoemde strategieën uiteindelijk slaagt in zijn inzet. Dat wil zeggen, hij slaagt in zijn inzet het beste bij zijn natuurobjecten. Dan heeft hij niet alleen de problematiek van de contextuele inhoud en van de ruimtelijke en institutionele context overwonnen, hij weet ook in de verplaatsbaarheid van het object de autonomie ervan te borgen. de vries maakt van een natuurobject in eerste instantie een kunstobject door het – op een sokkel - in een kunstinstituut te plaatsen. Via de fenomenologische reductie wordt het object voor de aanschouwer in tweede instantie ook weer een natuurobject. Hij ziet iets uit de natuur, en hij kan zich er in inleven. Het betreft hier zeker geen contextuele inhoud. Immers, het zich inleven betreft een inhoud die geen teken is van iets anders, maar geheel en al aan het object zelf gebonden is. Omdat de aanschouwer zich kan inleven in deze werken zijn deze objecten niet theatraal of afstandelijk (Fried). De ruimtelijke context krijgt er om die reden ook geen vat op. Zo blijft het kunstwerk verplaatsbaar (niet site specific) èn toch autonoom.

Zo realiseert de vries zijn doel om de aanschouwer de primaire werkelijkheid te laten ervaren die in de ogen van de vries van groot belang is voor de mens, omdat hij anders armzalig is, want afgesneden van de wortels van zijn existentie, zoals McLuhan ervoor beducht was dat de mensen geamputeerd raakten van hun eigen wezen.²⁵³

²⁵³ Zie noot 158 op bladzijde 39 en noot 176 op bladzijde 45.

Literatuurlijst

Primaire bronnen

Andre, Carl. *Preface to Stripe Painting*. In: Dorothy C. Miller (ed.), *Sixteen Americans*. [ten. cat.] New York: Museum of Modern Art, 1959, p.76. Enkele citaten zijn opnieuw uitgeven door Harrison, Charles, Paul Wood. *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell 2003, p. 820.

Glaser, B., F. Stella, D. Judd. [radio-interview]. februari 1964. In: 'Questions to Stella and Judd' Art News, september 1966, Lucy Lippard, red. Opnieuw uitgeven door Battcock, G. *Minimal art: A critical anthology* (A Dutton paperback 211). New York: E. P. Dutton, 1968.

Judd, D. *Specific Objects*. Arts Yearbook 8, 1965. In: Thomas Kellein, *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. New York: D.A.P., 2002. 29 december 2015 <<http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>>.

Martin, Jean Hubert, herman de vries. 'Dialogue.' In: to be all ways to be. [tent. cat.] Venetië: Nederlandse Paviljoen – Biënnale in Venetië, 2015, p: 32-240.

Mignot, Dorine, Robert Morris. *Het Observatorium Van Robert Morris in Oostelijk Flevoland*. [mus. cat.] Catalogus Nr. 622. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1977.

Morris, Robert. 'Notes on Sculpture I'. *Artforum*, New York: volume 4, nummer 6. (februari 1966): p. 42-44. In Harrison, Charles, Paul Wood. *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell 2003, p. 828-830.

Morris, Robert. 'Notes on Sculpture II'. *Artforum*, New York: volume 5, nummer 2. (oktober 1966): p. 20-23. In Harrison, Charles, Paul Wood. *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell 2003, p. 830-833.

Nesbitt, Paul. 'a walking conversation', in *herman de vries. documents of a stream. the real works 1970-1992*. Edinburgh: Royal Botanic Garden: 1992. 20 december 2015
<<http://www.hermandevries.org/interviews/interview-1992-nesbitt.php>>.

Stella, Frank. 'Pratt Institute Lectures'. 1960. In: Robert Rosenblum. *Frank Stella*. Harmondsworth and Baltimore, MD, (1971): p. 57. In: Harrison, Charles, Paul Wood. *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell 2003, p. 820-821.

Vancrevel, Laurens D., herman de vries. 'Gesprek met Herman de Vries'. *Randstad 10*. (1966): p. 171-176. 20 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/interviews/interview-1966-vancrevel.php>>.

herman de vries, 'random objectivations'. *nul = 0. tijdschrift voor de nieuwe konseptie in de beeldende kunst / revue pour la nouvelle conception artistique ...* 1, n° 2 (1963) 34-35. 2 maart 2016
<<http://www.hermandevries.org/texts/text-1963-random.php>>.

herman de vries, 'tekst discussie-inleiding benedictijner klooster'. *de slangenburg*. 1966. In herman de vries, werken 1954-1980 [tent. cat.]. Groningen: Groninger Museum (1980): 159. 20 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/texts/text-1980-diskussie-inleiding.php>>

vries, de herman. 'eine offene sprache für eine offene philosophie'. *on language*. tijdschrift voor een nieuwe poëzie, subverse 8. IJmuiden. (augustus 1972): 2. Herdrukt met vertalingen in Engels en Nederlands, in herman de vries : vijf manifesten over taal - en een gedicht = fünf manifeste über sprache - und ein gedicht ... (artists press : bern 1975). 20 december 2015
<<http://www.hermandevries.org/texts/text-1972-offene-sprache.php>>

vries, de herman. 'sanctuarium'. *Kunst, Natur, Schauspiel* [tent. cat.] Frank Werner (AV Edition) Stuttgart (1993): p. 41-45. 20 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/texts/text-1993-sanctuarium.php>>.

vries, de herman. 'het blauwe veld'. *Beelden op de berg 6: Musée des beaux arts, musée des beaux arbres* [tent. cat.] Wageningen: Stichting Beelden op de Berg (1993): p. 77-79. 20 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/texts/text-1993-blauwe.php>>.

vries, de herman. 'ich hasse kunst in der natur!' *to be : texte - textarbeiten - textbilder*. Stuttgart (1995): p. 178-179. 20 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/texts/text-1995-hasse.php>>.

vries, de h. *watergoed kop van Overijssel*. Zwolle: Waanders, 1998.

Vries, de herman. 'inleiding'. In *De tuindorpcollecties*. Tilburg: Stichting Bronzen Beverfonds, Mondriaan Stichting Amsterdam. (1998): p. 2-3. 20 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/texts/text-1998-tuindorpcollecties.php>>

Secundaire bronnen

Battcock, G. *Minimal art : A critical anthology* (A Dutton paperback 211). New York: E. P. Dutton, 1968.

Beardsley, John, and Grubb, Nancy. *Earthworks and beyond : Contemporary Art in the Landscape*. Expanded ed. New York: Abbeville, 1989.

Boer de, Cees. *herman de vries - overal stroomt mijn oog*. Zwolle: De Kunst/Waanders, 2014.

Boettger, S. *Earthworks : Art and the landscape of the sixties*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Filipovic, E. 'The Global White Cube' *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (eds). Brussels: Roomade and Cambridge, MA: The MIT Press, 2005, 63-83.

Fraser, A. 'From the Critique of Institutions to the Institution of Critique '. *Institutional Critique and After*. John C. Welchman (ed.), Zurich: jrp ringier (2006): p. 123-137.

Fried, Michael. 'Shape as Form: Frank Stella's New Paintings'. *Artforum*, V, nr. 3. New York (1966). in Harrison, Charles, Paul Wood. *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell 2003, p. 793-795.

Fried, Michael. 'Art and Objecthood'. *Artforum* summer 1967. in Harrison, Charles, Paul Wood. *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell 2003, p. 835-846.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*. 1st Pbk Ed. ed. Chicago: U of Chicago, 1988.

Gooding, M. *chance and change*. Londen: Thames & Hudson, 2006.

Greenberg, C. *Towards a Newer Laocoön*. *Partisan Review*, July-August 1940; *Pollock and After: The Critical Debate*, ed. Francis Francina, 1985. 29 december 2015
<<http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/laocoon.pdf>>.

Greenberg, C. *Modernist Painting*. *Forum Lectures* (Washington, D.C.: Voice of America), 1960; *Arts Yearbook* 4, 1961. 29 december 2015
<<http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>>.

Grondmij Nederland bv. *Watergoed Kop van Overijssel Budgetramingen voor de uitvoering*. Zwolle 12 oktober 2004. Bibliotheek en archief SKOR Amsterdam, collectie SKOR, lade herman de vries, Watergoed.

Harrison, Charles, Paul Wood. *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell 2003.

Heartney, E. *Art and Today*. New York: Phaidon Press Limited, 2008.

Houston, Kerr. 'Leo Steinberg and Robbert Morris's "Notes on Sculpture"'. *Notes in the History of Art*. vol, 33.1. (2013): p. 38-42.

Hughes, L. 'Do we need new spaces for exhibiting contemporary art? A critique of curatorial practice in relation to the viewer's engagement with contemporary art', *Journal of Visual Art Practice*. Vol. 4: 1, (2005): p. 29–38.

Huizing, Colin, Tijs Visser, Antoon Melissen, Pierre Bouvier. *Nul = 0 : The Dutch Nul Group in an International Context*. Rotterdam: NAI, 2011.

Iser, W. *How to do theory*. Malden: Blackwell, 2006.

Janson, H., Penelope J.E Davies, Denny B. Walter, Firma Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts, David L. Simon. *Janson's history of art : The Western tradition (7th ed.)*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2007.

Korkidis, J., Schonberger, N. 'The history of the Bowery/ Houston Street Graffiti Mural Wall in NYC.' Complex.com 3 maart 2012. Complex Media. 3 januari 2014
<<http://www.complex.com/style/2012/03/the-history-of-the-boweryhouston-street-graffiti-mural-wall-in-nyc/4>>.

Krauss, Rosalind. 'Sculpture in the Expanded Field.' *October*. vol. 8, (Spring 1979): p. 30-44.

Krudop, R.J. *brief, onderwerp: Weerribben/ watergoed* dd. 15-11-1993. Culturele Raad Overijssel. Bibliotheek en archief SKOR Amsterdam, collectie SKOR, lade herman de vries, Watergoed.

Kunst en Cultuur Overijssel, april 2010. *Watergoed draagvlakonderzoek naar de haalbaarheid van watergoed in polder Giethoorn*. Bibliotheek en archief SKOR Amsterdam, collectie SKOR, lade herman de vries, Watergoed.

Larson, K. *Where the heart beats*. New York: The Penguin Press, 2012.

Lörzing, H. *Een Kunstreis door Flevoland*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1991.

Lynn, N., S. J. Lea. Visual communication. 'Racist' graffiti: text, context and social comment. University of Plymouth, 2005.

Martin, Jean-Hubert, e.a. *herman de vries. to be all ways to be*. [tent. cat.] Venetië: Nederlandse Paviljoen – Biënnale Venetië. Amsterdam: Valiz, Mondriaan Fonds, 2015.

Marzona, D. *Minimal Art*. Keulen: Taschen, 2005.

Mcluhan, M. *Mens en Media*. Vert. Lange, S. de. Utrecht: Ambo, 1967.

Merleau-Ponty, Maurice, en Jenny Slatman. *De Wereld Waarnemen*. Amsterdam: Boom, 2003.

O'Doherty, B. *Inside the White Cube, the ideology of the gallery space*. San Francisco: Lapis Press, 1976.

Pörschmann, Dirk, e.a. *Zero*. [tent.cat] Berlijn: Martin-Gropius-Bau / Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 2015.

Rosenthal, Mark. 'Some Attitudes to Earth Art: From Competition to Adoration' In: Allan Sonfist (ed.), *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*, New York: E.P. Dutton, (1983) p. 60-72.

Ruhrberg, Karl, Walther, Ingo F., Bruinsma, Jan Wynsen, and Silvis, Heleen. *Kunst Van De 20e Eeuw*. Köln: Taschen, 1999.

Strieder, B. *herman de vries : all this here, natur : werkgruppen und installationen*. [tent. cat.] Bedburg Hau: Museum Schloss Moyland, 2009.

Vries, de H. *watergoed kop van Overijssel*. Zwolle: Waanders, 1998.

Wesseling, Janneke, Henk Peeters. *Alles Was Mooi: Een Geschiedenis Van De Nul-beweging*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1989.

Zijlmans, Kitty. 'Geësceneerde natuurbeleving: land art in Nederland', in: Jan Kolen en Ton Lemaire, *Landschap in meervoud: perspectieven op het Nederlands landschap in de 20^{ste} eeuw*, Utrecht: Van Arkel, 1999, pp. 435-452.

Afbeeldingen



afbeelding 0.1: herman de vries, *untitled (collage trouvé)*, 1959.



Afbeelding 0.2: herman de vries, *untitled (white block)*, 1961.



Afbeelding 0.3: herman de vries, *random objectivation*, 1963.



Afbeelding 0.4: herman de vries, *collected: 20 7 1977, erlenbach*, 1977.



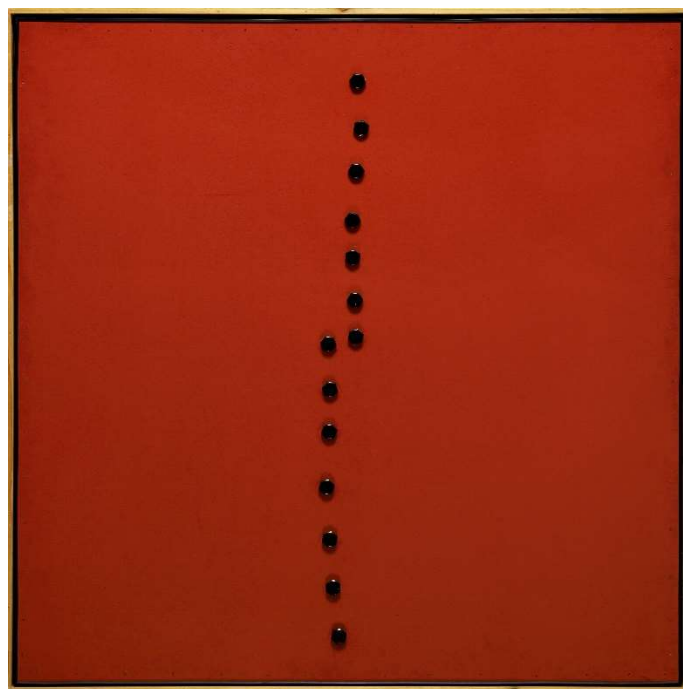
Afbeelding 1.1: Donald Judd, *Untitled*, 1969.



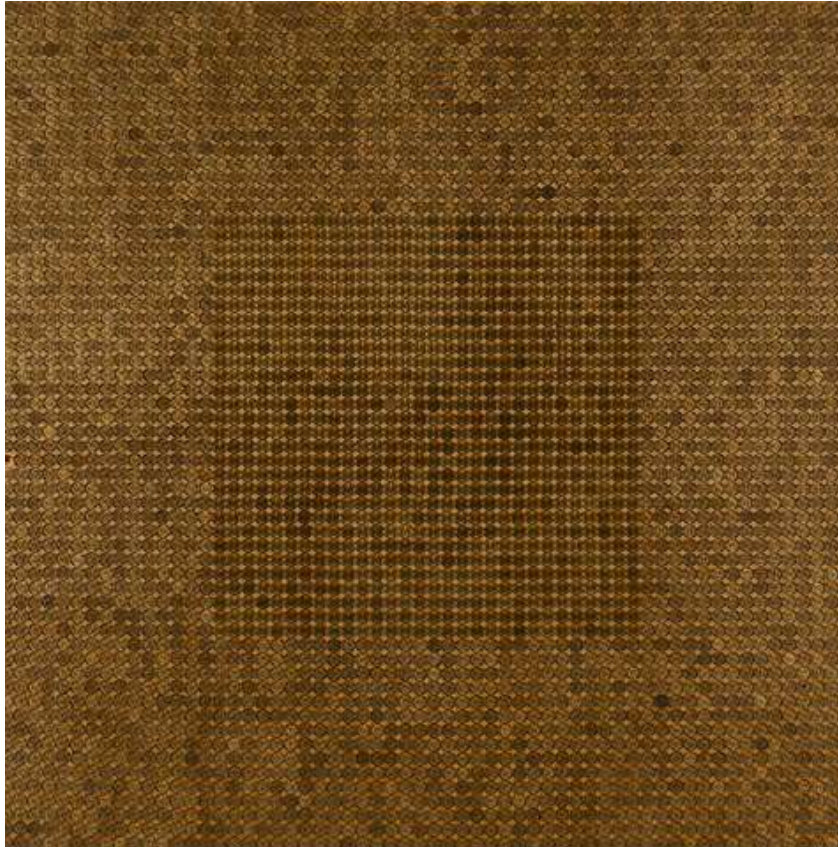
Afbeelding 1.2: Frank Stella, *Empress of India*, 1965.



Afbeelding 1.3: Frank Stella, *Die Fahne Hoch!*, 1959.



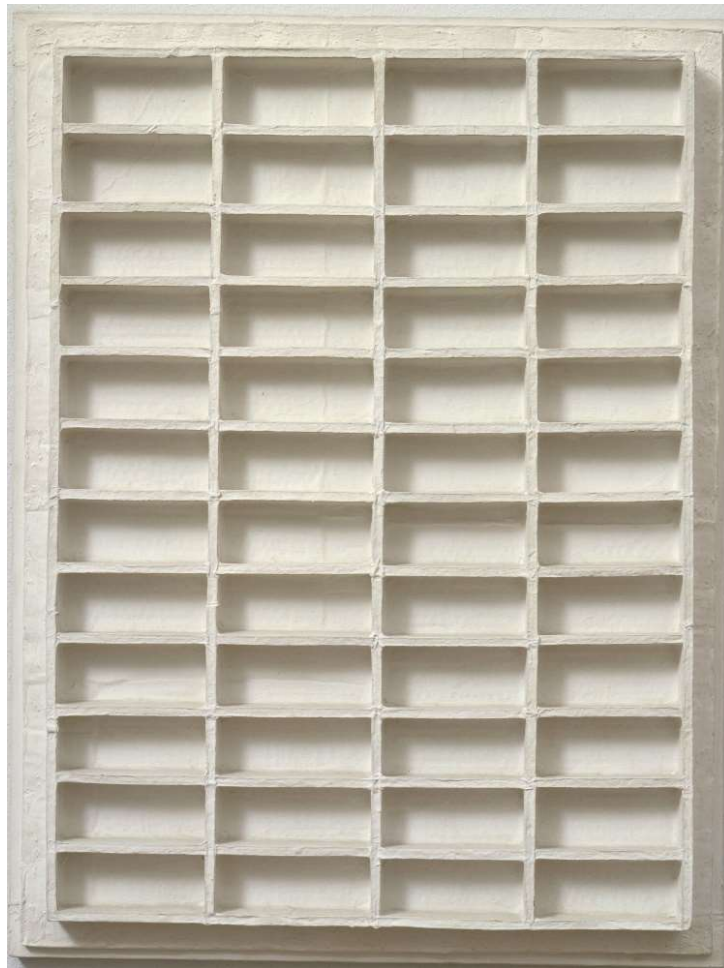
Afbeelding 1.4: Armando, *2 x 7 bolts on red 9/61*, 1961.



Afbeelding 1.5: Jan Henderikse, *PNY 12C*, 1968.



Afbeelding 1.6: Henk Peeters, *62-33 (Witte veertjes op wit fond)*, 1962.



Afbeelding 1.7: Jan Schoonhoven, *R 62-16*, 1962.



Afbeelding 2.1: Museumzaal in MoMa museum met links, Donald Judd, *Untitled*, 1967.



Afbeelding 2.2: Robert Morris, *Untitled (3 Ls)*, 1965 refabricated in 1970.



Afbeelding 2.3: Robert Morris, *Untitled (3 Ls)*, 1965.



Afbeelding 2.4: The Chinati Foundation, Marfa, Texas.



Afbeelding 3.1: Dan Flavin, *site-specific installation*, 1996.



Afbeelding 3.2: Fred Sandback
Untitled (Sculptural Study, Three-part Construction), 1976/2013.



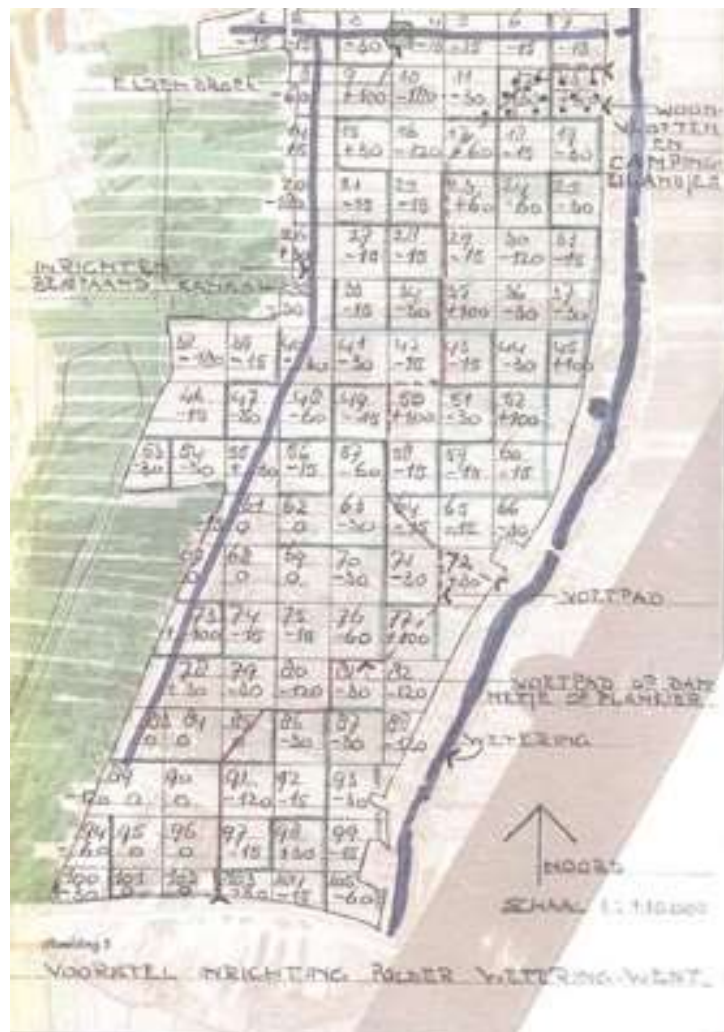
Afbeelding: 3.3: Robert Morris, *Observatorium*, 1977.



Afbeelding 3.4: Robert Morris, *Observatorium*, 1977.



Afbeelding 3.5: Michael Heizer, *Dissipate No. 8 of Nine Nevada Depressions*, 1968.



Afbeelding 3.6: herman de vries, voorstel inrichting polder Wetering-west, 1998.



Afbeelding 3.7: Marinus Boezem, *De Groene Kathedraal*, 1987 – 1996.



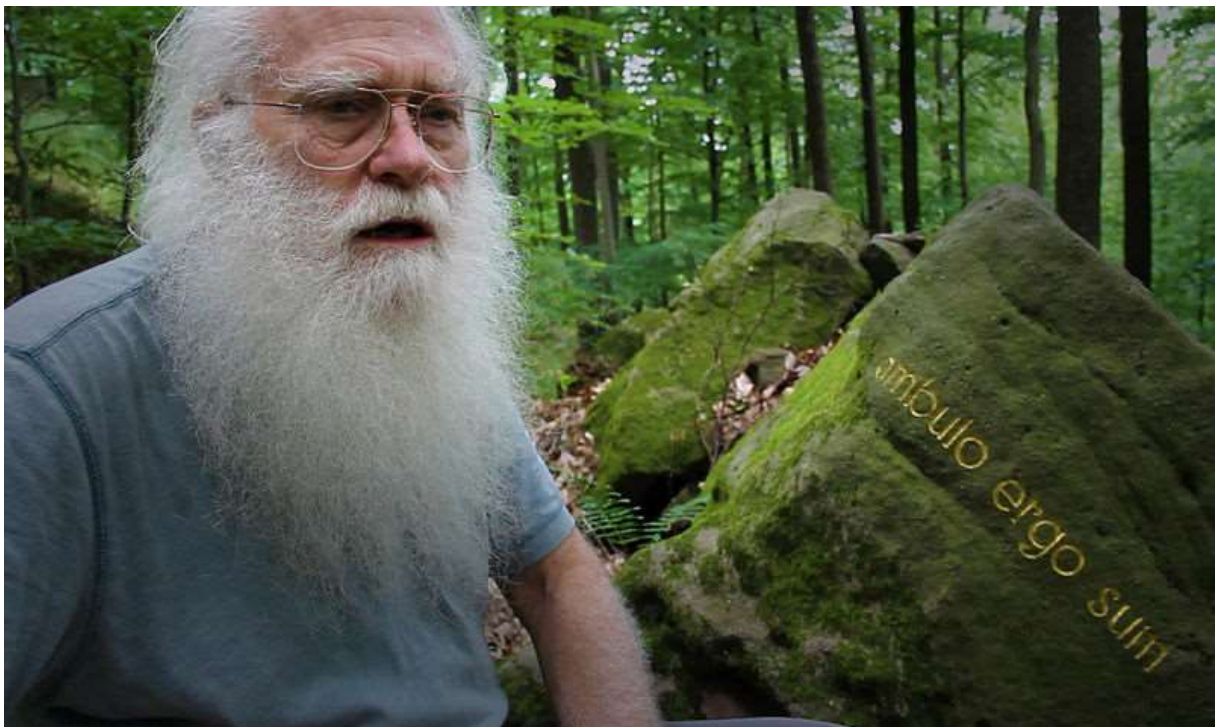
Afbeelding 3.8: Richard Long, *A line made by walking*, 1967.



Afbeelding 3.9: Alan Sonfist, *Time landscape*, 1978.



Afbeelding 3.10: Houston Street Bowery Graffiti Mural wall, 2013.



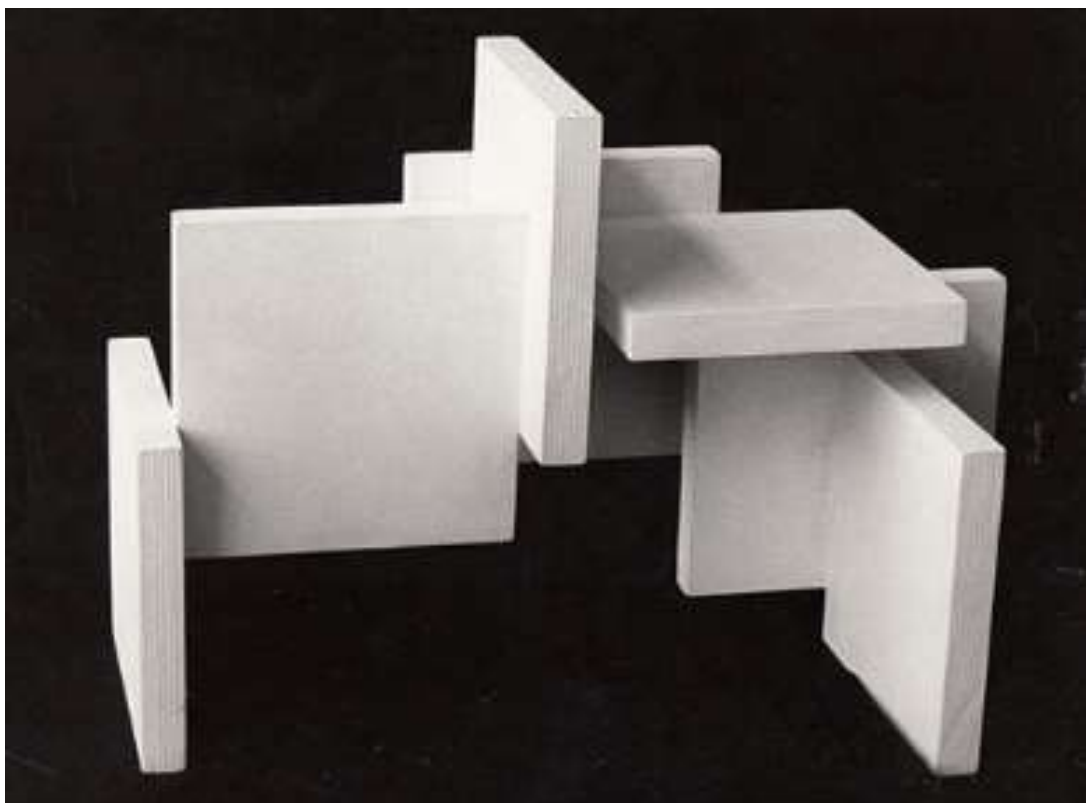
Afbeelding 3.11: herman de vries voor, herman de vries, *ambulo ergo sum*, 2004.



Afbeelding 3.12: herman de vries, *i am*, 2011.



Afbeelding 4.1. herman de vries, *untitled (white painting)*, 1960.



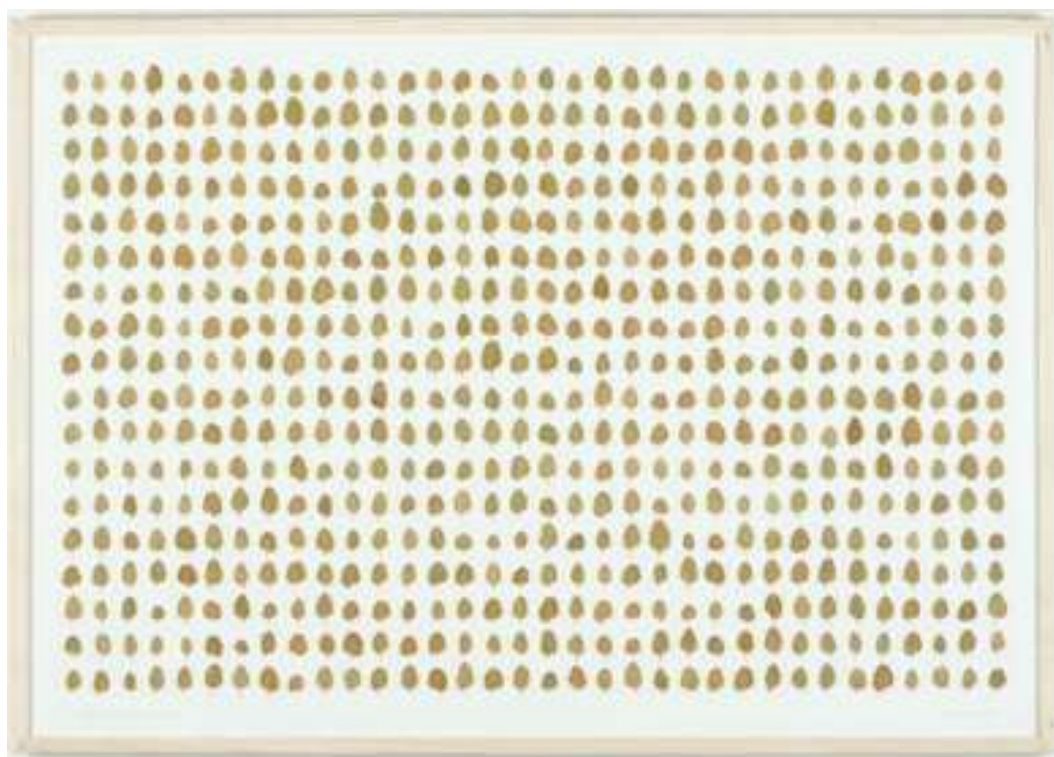
Afbeelding 4.2: herman de vries, *v67-13 spatial random structure*, 1967.



Afbeelding 4.3. herman de vries, *composition (for gerd winkler)*, 1964.



Afbeelding 4.4: herman de vries, *ein nachmittag unter der weissdornhecke*, 1998.



Afbeelding 4.5: herman de vries, *612x nothofagus antarctica - from the same tree*, 2009.



Afbeelding 4.6: herman de vries, *untitled* (collected: schwärz (eschenau), steigerwald), 2012.



Afbeelding 4.7: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.



Afbeelding 4.8: herman de vries, *the ivy by itself*, 1991.



Afbeelding 4.9: herman de vries, *rosa damascena*, 1984/2014.



Afbeelding 4.10: Ian Hamilton Finlay, *See Poussin Hear Lorrain*.



Afbeelding 4.11: herman de vries, *veritas existentiæ*, 2015.

Afbeeldingenlijst

Omslag: herman de vries, *untitled (collected: coulicour (digne), réserve géologique ...)*, steen en voetstuk, 110,0 × 18,0 × 15,0 cm. Privé collectie, Amsterdam. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. herman de vries. 2 oktober 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2011/2011-00-00-0620.php>>. herman de vries.

Afbeelding 0.1: herman de vries, *untitled (collage trouvé)*, 1959, papier, textiel op board, 28,0 × 31,5 cm. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. herman de vries. 2 oktober 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1959/1959-10-10-0010.php>>. Galerie Conrads, Düsseldorf.

Afbeelding 0.2: herman de vries, *untitled (white block)*, 1961, hout, witte caseïne verf, kwartszand, 81,0 × 15,5 × 6,0 cm. Collectie Galerie Mueller-Roth, Stuttgart. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. herman de vries. 2 oktober 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1961/1961-00-00-0410.php>>. Bruno Schneyer, Zeil am Main.

Afbeelding 0.3: herman de vries, *random objectivation*, 1963, witte latex verf op hout en hardboard, 108 × 108 × 2,5 cm. Collectie Lenz Schönberg, Söll. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. herman de vries. 2 oktober 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1963/1963-00-00-0320.php>>.

Afbeelding 0.4: herman de vries, *collected: 20 7 1977, erlenbach, 1977*, organisch materiaal (gedroogde planten) op papier, 67,0 × 102,0 cm. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. herman de vries. 2 december <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1977/1977-07-20-0010.php>>.

Afbeelding 1.1: Donald Judd, *Untitled*, 1969, koper, 457,2 x 101,6 x 78,7 cm. Collectie Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Foto: Theredlist.com. Datum onbekend. 12 november 2015 <<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1430-1437-view-abstract-1-profile-judd-donald.html>>.

Afbeelding 1.2: Frank Stella, *Empress of India*, 1965, metaalpoeder in polymeeremulsie verf op doek, 195,6 x 548,6 cm. Collectie Museum of Modern Art, New York. Foto: juni 2013 Museum of Modern Art, New York, Jeroen Hermens.

Afbeelding 1.3: Frank Stella, *Die Fahne Hoch!*, 1959, enamel verf op doek, 308,9 x 184,9 cm. Collectie Whitney Museum of American Art, New York. Foto: Collection.whitney.org. Datum onbekend. Whitney Museum of American Art. 12 november 2015 <<http://collection.whitney.org/object/2964>>.

Afbeelding 1.4: Armando, *2 x 7 bolts on red 9/61*, 1961. Collectie Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: Stedelijk.nl. Datum onbekend. Stedelijk Museum Amsterdam. 23 februari 2016 <<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/905-2-x-7-bouten-op-rood-9-61>>.

Afbeelding 1.5: Jan Henderikse, *PNY 12C*, 1968. Collectie Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: Stedelijk.nl. Datum onbekend. Stedelijk Museum Amsterdam. 23 februari 2016 <<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/7765-pny-12c>>.

Afbeelding 1.6: Henk Peeters, *62-33 (Witte veertjes op wit fond)*, 1962. Collectie Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: Stedelijk.nl. Datum onbekend. Stedelijk Museum Amsterdam. 23 februari 2016 <<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/1210-62-33-witte-veertjes-op-wit-fond>>.

Afbeelding 1.7: Jan Schoonhoven, *R 62-16*, 1962. Collectie Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: Stedelijk.nl. Datum onbekend. Stedelijk Museum Amsterdam. 23 februari 2016 <<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/1211-r-62-16>>.

Afbeelding 2.1: Museumzaal in MoMa museum met links, Donald Judd, *Untitled*, 1967. Foto: juni 2013, Jeroen Hermens.

Afbeelding 2.2: Robert Morris, *Untitled (3 Ls)*, 1965 opnieuw gefabriceerd in 1970, roestvrij staal, 8 x 8 x 2 feet. Collectie Whitney Museum of American Art, New York. Foto: Artnews.com. Datum onbekend. 28 december 2015 <http://www.artnews.com/2015/04/23/the-new-whitney-museum-is-glorious-a-review-look-inside/dsc_1997/>.

Afbeelding 2.3: Robert Morris, *Untitled (3 Ls)*, 1965, multiplex, 8 x 8 x 2 feet. Collectie Whitney Museum of American Art, New York. Foto: Undo.net. Datum onbekend. Collectie Whitney Museum of American Art, 28 december 2015 <<http://1995-2015.undo.net/it/mostra/159095>>.

Afbeelding 2.4: The Chinati Foundation, Marfa, Texas, VS. Foto: wikimedia.org. 2 februari 2012. John Cummings. 23 februari 2016.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chinati_Foundation_La_Fundaci%C3%B3n_Chinati,_Marfa,_Texas_01.JPG>.

Afbeelding 3.1: Dan Flavin, *site-specific installation*, 1996. Collectie Menil Collection, Houston Texas. Foto: Wikipedia.org. 20 augustus 2010. Menil Collection. 30 november 2015
<https://en.wikipedia.org/wiki/Dan_Flavin#/media/File:Site-specific_installation_by_Dan_Flavin,_1996,_Menil_Collection,_Houston_Texas.JPG>.

Afbeelding 3.2: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Three-part Construction)*, 1976/2013, zwart acryl garen. Foto: Lissongallery.com. Datum onbekend. 30 november 2015
<<http://www.lissongallery.com/exhibitions/fred-sandback--2>>.

Afbeelding 3.3: Robert Morris, *Observatorium*, 1977, aarde, water, gras schelpen, beiers graniet, staal, geïmpregneerd inlands grenen, oregon pine, doorsnede 91,20 meter. Foto: Wikipedia.org. 14 januari 2007. L. Vellinga. 12 november 2015
<https://nl.wikipedia.org/wiki/Observatorium_Robert_Morris#/media/File:Observatorium_Robert_Morris_1.JPG>.

Afbeelding 3.4: Robert Morris, *Observatorium*, 1977, aarde, water, gras schelpen, beiers graniet, staal, geïmpregneerd inlands grenen, oregon pine, doorsnede 91,20 meter. Foto: Wikipedia.org. 14 januari 2007. L. Vellinga. 14 november 2015
<https://nl.wikipedia.org/wiki/Observatorium_Robert_Morris#/media/File:Observatorium_Robert_Morris_2.JPG>.

Afbeelding 3.5: Michael Heizer, *Dissipate No. 8 of Nine Nevada Depressions*, 1968, hout, 45 inch x 50 inch, Black Rock Desert, Nevada, VS. Foto: Tumblr.com. Datum onbekend. 1 december 2015
<<http://levocatore.tumblr.com/post/30647902931/1968-michael-heizer-dissipate-no-8-of-nine>>.

Afbeelding 3.6: herman de vries, *voorstel inrichting polder Wetering-west*, 1998. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. herman de vries. 2 december 2015
<<http://www.hermandevries.org/work-watergoed.php>>.

Afbeelding 3.7: Marinus Boezem, *De Groene Kathedraal*, 1987 – 1996, beton, graniet, populieren, schelpen, Twee delen, beide 150 bij 75 meter. Collectie Almere / Museum De Paviljoens, halverwege Tureluurweg, ten zuidoosten van Almere. Foto: Depaviljoens.nl. Datum onbekend. Vincent Wigbels, Museum De Paviljoens. 23 februari 2016 <<http://www.depaviljoens.nl/page/286>>.

Afbeelding 3.8: Richard Long, *A line made by walking*, 1967, foto gelatine zilveren afdruk op papier en grafiet, 375 x 324 mm. Collectie Museum Tate, UK. Foto: Richardlong.org. Datum onbekend. Richard Long. 23 februari <<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>>

Afbeelding 3.9: Alan Sonfist, *Time landscape*, 1978, inheemse planten, grond, rots monsters, 2.438,40 vierkante meter. Greenwich Village, New York, VS. Foto: Greenmuseum.org. Datum onbekend. Alan Sonfist. 23-2-2016 <<http://greenmuseum.org/c/aen/Images/Ecology/time.php>>.

Afbeelding 3.10: Houston Street Bowery Graffiti Mural wall, juni 2013, kruising Houston street en Bowery, New York. Foto: juni 2013, New York, Jeroen Hermens.

Afbeelding 3.11: herman de vries voor, herman de vries, *ambulo ergo sum*, 2004. Foto: Wikimedia.org. 29 mei 2014. Vince de Vries. 1 december 2015
<<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herman-de-vries-ambulo-ergo-sum-vdv.jpg>>.

Afbeelding 3.12: herman de vries, *i am*, 2011, linnen met gouden letters, Diepenheim. Foto: Artsland.com Datum onbekend. 2 december 2015
<<http://www.artslant.com/9/articles/show/32359>>.

Afbeelding 4.1: herman de vries, *untitled (white painting)*, 1960, kwartszand en latex verf op spaanplaat. Collectie Kröller Müller Museum, Otterlo. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. Kröller Müller Museum, Otterlo. 10 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/work-white-paintings.php>>.

Afbeelding 4.2: herman de vries, *v67-13 spatial random structure*, 1967, acrylverf op houten bouwplaat, 43 cm breed. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. herman de vries. 1 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1967/1967-01-27-0130.php>>.

Afbeelding 4.3: herman de vries, *random composition (for gerd winkler)*, 1964, vierkantvormig gekleurd papier op board, 27,5 x 27,5 cm. Collectie Galerie Hans Mayer, Düsseldorf. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. Galerie Hans Mayer, Düsseldorf. 1 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1964/1964-00-00-0010.php>>.

Afbeelding 4.4: herman de vries, *ein nachmittag unter der weissdornhecke*, 1998, organisch materiaal (bladeren) op papier. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. herman de vries. 2 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1998/1998-10-18-0000.php>>.

Afbeelding 4.5: herman de vries, *612× nothofagus antarctica - from the same tree*, 2009. 612 bladeren van de nothofagus antarctica bevestigd op papier. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. Bruno Schneyer, Zeil am Main. 1 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2009/2009-00-00-0020.php>>.

Afbeelding 4.6: herman de vries, *untitled (collected: schwärz (eschenau), steigerwald)*, 2012, steen en voetstuk, 100,0 × 18,0 × 13,0 cm. Privé collectie. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. Peter Foolen, Eindhoven. 2 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2012/2012-sculpture-untitled-01.php>>.

Afbeelding 4.7: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, porselein. Foto: Wikipedia.org. 1 januari 2017. Alfred Stieglitz, 291 (kunstgalerie). 2 december 2015 <[https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)#/media/File:Duchamp_Fontaine.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)#/media/File:Duchamp_Fontaine.jpg)>.

Afbeelding 4.8: herman de vries, *the ivy by itself*, 1991, muur begroeid met klimop met frame, 160,0 x 220,0 cm. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. Jean Brasille/Espace de l'Art Concret. 1 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1991/1991-00-00-0240.php>>.

Afbeelding 4.9: herman de vries, *rosa damascena*, 180 pond gedroogde rozenknoppen, 1984/2014. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. Stedelijk Museum Schiedam. 2 december <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2014/2014-installation-rosa-damascena.php>>.

Afbeelding 4.10: Ian Hamilton Finlay, *See Poussin Hear Lorrain*. Foto: Littleparta.org. Datum onbekend. Andrew Lawson. 2 december 2015 <<http://www.littleparta.org.uk/displayD2/seehear.htm>>.

Afbeelding 4.11: herman de vries, *veritas existentiae*, 2015, goudblad op Burgpreppach zandsteen. Foto: hermandevries.org. Datum onbekend. Joana Schwender, Hassfurt. 2 december 2015 <<http://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2015/2015-00-00-0610.php>>.

Bijlage 1.

nul=0

De transformatie die binnen het informele plaatshad, heeft een nieuwe conceptie tot resultaat gekregen die, in tegenstelling tot veel dat zich er vruchteloos op probeert af te zetten, weinig meer met de vormen van het informele gemeen heeft. De verbindende factoren van hen die deze nieuwe conceptie vormgeven zijn: het objectieve: het zoveel mogelijk uitschakelen van de persoonlijke reactie; het normloze: het niet te normeren van de resultaten; het stupide: de kunst is op een punt aangeland waarin techniek en intellect niet meer mee hoeven te praten omdat ze nu in wezen door iedereen gemaakt zou kunnen worden. Wat mij betreft houdt hier kunst op kunst te zijn. Expressie is niet zichtbaar meer, naar binnen gekeerd en hermetisch afgesloten. De expressie blijft dus buiten beschouwing. De vrijheid en de ruimte, door het informele vrijgemaakt worden hier in toepassing gebracht. Dit beelden is niet nieuw, het is de weergave van een werkelijkheid die altijd al bestaan heeft. Alleen de conceptie ervan, de vormgeving is nieuw – voor onze ogen. Dit beelden behoeft ook niet geïntegreerd te worden met een maatschappelijk leven. Het is ook niet toepasbaar, en gelukkig volstrekt en volledig nutteloos. Als dit beelden een maatschappelijke functie heeft, en niets kan zich daar volledig aan onttrekken, dan ligt die in de weerstand die het op kan roepen – en de weerstand is dan tegelijk erkenning en herkenning. ZERO: alles is eenheid, alles gebeurd in stilstand. Er zijn geen tegenstellingen. (Tegenstellingen zijn werkhypotheses, voortgekomen uit een causaliteitsprincipe dat weinig met de realiteit te maken heeft). ZERO is geen uitgangspunt maar een bestaansniveau. Samenvatting: het beelden in deze nieuwe conceptie is geen beelden, het is een collectief stupide maar objectieve en volledig normloze aan zichzelf overgelaten en overlatende expressieloze inhumane absolute bezigheid.

herman de vries, 'nul = 0' *revue nul=0* 1 (1961). In Pörschmann 2015: 509.