

De actualiteit van een boomstam in het museum

Het werk van herman de vries in het licht van een nieuwe materialiteit



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Masterscriptie Kunst- en Cultuurwetenschappen
Kunstgeschiedenis Nieuwste Tijd

Marte Rijsdijk (10286098)

'Eenvoud is de eerste stap der natuur en de laatste der kunst.'

Philip James Bailey (1816-1902) – Engelse dichter

Marte Rijsdijk (10286098)

Masterscriptie Kunst- en Cultuurwetenschappen
Kunstgeschiedenis Nieuwste Tijd
Universiteit van Amsterdam

Scriptie begeleidster: M. I. D. van Rijsingen

20 augustus 2015

Een woord vooraf

Voor u ligt mijn masterscriptie, geschreven ter afsluiting van mijn laatste jaar aan de Universiteit van Amsterdam als studente Kunstgeschiedenis. Het afgelopen jaar was een jaar waarin ik meer leerde over moderne en hedendaagse kunst dan ooit, en een jaar waarin ik mij besepte dat het leren (gelukkig!) nooit over zal zijn. Het was ook het jaar waarin ik voor het eerst gedegen kennismaakte met het werk van de kunstenaar herman de vries (1931, Alkmaar). De doeltreffendheid waarmee de vries 'aanwijst', fascineert mij bijzonder en zijn werk is voor mij een onuitputtelijke inspiratiebron. Het schrijven van deze scriptie voelde daarom als een organisch proces dat - ondanks ook moeizame momenten - mij tot het laatste moment plezier heeft weten te geven. Dit onderzoek voelt daardoor niet alleen als het laatste station van een ontzettend inspirerende, leerzame en prikkelende reis als studente Kunstgeschiedenis maar ook als een begin. Ik hoop namelijk dat ik met mijn visie op het werk van de vries bij kan dragen aan een beter begrip van zijn kunst.

Ik wil mijn begeleidster Miriam van Rijsingen enorm bedanken voor al haar goede adviezen, haar tijd en haar geduld. Miriam, zonder onze inspirerende gesprekken was het mij niet gelukt deze scriptie tot een goed einde te brengen. Daarnaast wil ik Hanneke Straaijer bedanken voor het zijn van mijn eeuwige 'steuntje in de rug' en het feit dat zij altijd voor me klaar stond. Ook wil ik mijn ouders bedanken voor het überhaupt mogelijk maken van dit alles. Zonder hun volhardende steun en onverstoorbare vertrouwen zou ik niet staan waar ik nu sta. Tot slot wil ik graag aan mijn mama een bijzonder dankwoord wijden. Lieve mama, dank je wel voor alle (ontelbare) kopjes koffie in de ochtendzon, het samen filosoferen over de natuur en het leven, het aanhoren van mijn vele dilemma's tijdens het schrijven, en het nooit, maar dan ook nooit verliezen van het vertrouwen in mijn kunnen. Ik mag van geluk spreken met zo'n lieve familie om mij heen.

Marte Rijdsdijk – 20 augustus 2015, Amsterdam

Inhoudsopgave

Een inleiding op het geheel	1
1. De actualiteit van <i>to be all ways to be</i>	7
1.1 De presentatie op de Biënnale in Venetië.....	8
1.2 <i>to be all ways to be</i> als <i>All the World's Futures?</i>	14
2. De presentatie en receptie van herman de vries in Nederland	16
2.1 <i>toevalsstructuren</i> in het Haags Gemeentemuseum – 1968.....	16
2.2 <i>random shapes</i> in het Stedelijk Museum Amsterdam – 1975.....	18
2.3 <i>herman de vries</i> 1954-1980' in het Groninger Museum – 1980.....	19
2.4 <i>natural relations</i> in het Gemeentemuseum Arnhem – 1990.....	21
2.5 <i>unity</i> in het Kröller-Müller Museum – 2009.....	23
2.6 <i>all</i> in het Stedelijk Museum Schiedam – 2014.....	24
2.7 <i>to be all ways to be</i> in het Rietveld Paviljoen (Biënnale in Venetië) – 2015.....	25
2.8 Het dilemma van de esthetiek & de ontkenning van het materiaal.....	26
3. Het besef van een nieuwe materialiteit	28
3.1 Van een subject & object onderscheid naar een gedeelde materialiteit.....	29
3.2 Relaties in een wereld zonder subject & object onderscheid.....	35
Conclusie	39
Literatuurlijst	42
Afbeeldingen	48
Afbeeldingenlijst	61

Een inleiding op het geheel

De eerste keer dat ik met het werk van de kunstenaar herman de vries (Alkmaar, 1931) – de man die zijn naam in onderkast schrijft om hiërarchieën te vermijden – in aanraking kwam leek het even of de wereld stilstond.¹ Dit klinkt wellicht wat grotesk, maar ik geloof dat elk kunstminnend mens een aantal keer in zijn leven werk tegenkomt dat met alles in hem resoneert. Het werk van de vries deed exact dit voor mij. De vries' boomstronken, sporen van verkoolde stukken hout en appelbladeren achter glas, het was alsof de werken mij een antwoord gaven op – voor mij – elementaire vragen zoals: wat is natuur, wat is de realiteit en hoe kan ik daar als mens het beste mee omgaan? De vries gaf met zijn 'geooogste' objecten² uit de natuur de respons dat de wereld er gewoon al 'is'.³ Het antwoord leek zo eenvoudig en actueel dat ik bijna niet kon geloven dat ik het niet eerder had gezien. Naar mijn mening is dit ook de kracht van kunst, het kan je perceptie van de wereld volledig veranderen.

De vries bewerkstelligde bij mij deze openbaring doordat hij de wereld bevrijdt van alle concepten en ideeën die de mens er vaak overheen legt. Hij doet dit door dat te tonen wat hij de primaire werkelijkheid noemt: de natuur zelf.⁴ Cees de Boer en Colin Huizinga – de curatoren van de presentatie van de vries in Venetië – stellen dat de vries met zijn werk vaak tegenstellingen zoals natuur en cultuur bevraagt.⁵ Zo wijst de vries ons op de manier waarop wij onze wereld indelen. Pas als je gaat opletten, beseft je dat ons hele bestaan gestoeld is op tegenstellingen: mooi en lelijk, goed en kwaad, veel en weinig. Maar ook grotere concepten zoals kunst/wetenschap, natuur/cultuur en subject/object geven een indeling aan ons bestaan. Het is mens eigen om aan deze indelingen een normatief oordeel te hangen waardoor hiërarchieën tot stand komen. De vries besepte zich echter in 1956 al dat tegenstellingen niet bestaan.⁶ Cees de Boer en Colin Huizinga beargumenteren dat deze fundamentele overtuiging van de vries voortkomt uit zijn interesse voor het Japanse Zen Boeddhisme en zijn ervaringen in de natuur.⁷ Dat de vries zijn stellingname van een hiërarchieloze wereld baseert op gewaarwordingen uit de natuur lijkt lijnrecht tegenover Darwins evolutietheorie te staan. De vries neemt echter geen duidelijke stellingname in tegen Darwin. De Boer – al lange tijd persoonlijk betrokken bij de vries en zijn oeuvre – betoogt dat de vries een grote boom gewoonweg net zo belangrijk acht als de kleinste bacterie aangezien deze zonder elkaar niet kunnen bestaan.⁸ Dat de natuur voor de vries een grote inspiratiebron is, heeft alles te maken met zijn achtergrond. Oorspronkelijk is de vries namelijk opgeleid als plantkundige aan de Rijkstuinbouwschool in Hoorn waar hij van 1949 tot 1951 een hoveniersopleiding volgde.⁹

¹ Boer en Huizinga, 2015: 16: De vries koos er eind jaren '50, begin jaren '60 voor om in zijn schrijven nog enkel onderkast te gebruiken. Dit was voor hem een manier om aan te geven dat er in werkelijkheid geen sprake is van hiërarchieën. Aangezien de vries dit consequent doorvoert is er binnen dit onderzoek ook voor gekozen zijn naam, citaten, en titels van werken zonder hoofdletters te schrijven.

² Boer, 2014: 43.

³ Ibidem: 45.

⁴ Huizinga, 2014: 5.

⁵ Boer en Huizinga, 2014: 18.

⁶ Citaat uit het aantekeningenboekje van herman de vries (10 december 1956) in: Graf, 1980: 18.

⁷ Boer en Huizinga, 2015: 16. Voor meer informatie over de vries zijn interesse voor het Japanse Zen Boeddhisme, en de manier waarop dit terug te vinden is in zijn werk zie: Graf, 1980: 19.

⁸ Boer, 2014: 10.

⁹ Nadat de vries in 1951 zijn opleiding aan de Rijkstuinbouwschool in Hoorn had afgerond reist hij af naar Frankrijk om daar een jaar als landarbeider te werken. In 1952 keert hij terug naar Nederland waarna hij tot 1961 als plantkundige in dienst is bij de Plantenziektkundige

Sinds 1953 probeert de vries de wereld zoals hij hem ziet aan ons te tonen door middel van kunst via collages, schilderijen, reliëfs, sculpturen, ruimtelijke installaties (installaties met specerijen, gewassen en objecten uit de natuur), foto's, films, teksten, gedichten en kunstenaarsboeken. Hoewel de vries het wel verweten is dat zijn oeuvre veel verschillende werkfasen kent¹⁰, aan de basis van zijn artistieke praktijk ligt altijd de vraag hoe de mens met de (hiërarchieloze) werkelijkheid om kan gaan.¹¹

Vanaf het begin van zijn carrière rond ongeveer 1956 probeerde de vries dit te bewerkstelligen door middel van zijn informele, monochrome en witte schilderijen. In deze beginperiode van zijn kunstenaarschap richtte de vries zich op het ontwerpen van een zo objectief mogelijk beeld door de persoonlijke expressie zoveel mogelijk te elimineren. Urs en Rös Graf stellen dat de vries' zoektocht naar een zo democratisch en objectief mogelijk kunstwerk tot een hoogtepunt kwam toen hij nog enkel de kleur wit in zijn werk toeliet. Wit stond op dat moment volgens de vries voor het 'alles en niets'.¹² Een objectieve leegte en een ultieme wereld zonder tegenstellingen. Toeval ging echter een steeds grotere rol spelen bij de ontwikkeling van zijn werken. Vanaf 1962 liet de vries door middel van toevalstabellen de compositie van zijn werk beslissen. Wederom poogde hij op deze manier het subjectieve elementen zoveel mogelijk uit zijn werk te elimineren. De vries noemde dit de 'random-objectivations': abstracte werken, doorgaans in het wit en zwart met in sommige gevallen de toevoegingen van elementaire kleuren. Nadat de vries zich besepte dat het begrip toeval slechts een manier was om een verklaring te hebben voor gebeurtenissen waarvan wij niet alle oorzaken kunnen kennen, creëerde hij in 1970 het concept 'chance & change'.¹³ Hiermee verwees de vries naar het feit dat het leven constant onderhevig is aan veranderingen.¹⁴ In 1973 lijken de begrippen objectiviteit, toeval en veranderlijkheid tot een synthese te komen in zijn idee om objecten uit de natuur tot kunst te benoemen. De vries doet dan de ontdekking dat het beste model van de werkelijkheid de werkelijkheid zelf is.¹⁵ Door niets meer toe te voegen aan zijn in de natuur 'geogoste' werken¹⁶, ontdeed hij zijn kunst van elke persoonlijke expressie. Daarnaast toonde hij hierdoor de ultieme veranderlijkheid: de natuur en haar processen. De vries ziet zichzelf vanaf dat moment enkel nog als een 'bemiddelaar'.¹⁷

Hoewel de vries al zo'n zestig jaar kunstenaarschap achter de rug heeft, en hij sinds 1975 aan een consistent oeuvre werkt, lijkt hij nu pas aanwezig te zijn in het culturele veld. In 2014 was er in het Stedelijke Museum van Schiedam en de Ketelfactory een overzichtstentoonstelling te zien, en in 2015 besteden ook Het Kröller-Müller Museum en het Stedelijk Museum in Amsterdam aandacht aan zijn werk. Daarnaast werd de vries door het Mondriaan Fonds geselecteerd om Nederland te representeren op de 56^e Biënnale in Venetië. Dit is opmerkelijk aangezien de laatste grote overzichtstentoonstelling van de vries meer dan vijftig jaar geleden in 1980 gehouden werd in het Groningermuseum. De keus van

Dienst in Wageningen. In 1961 verruilde de vries deze baan voor een aanstelling als biologische onderzoeker aan het Instituut voor Toegepast Biologisch Onderzoek in de Natuur in Arnhem. Zie voor een beknopte biografie van herman de vries: *herman de vries. to be all ways to be*, 2015: 255.

¹⁰ Haks, 1980: 5.

¹¹ Huizinga, 2015: 5.

¹² Graf, 1980: 18.

¹³ Boer, 2014: 32.

¹⁴ Meer informatie over dit concept in het werk van de vries zie: Graf, 1980: 36-39, Grande en de vries, 2005: 40.

¹⁵ Boer, 2014: 31.

¹⁶ Ibidem: 43.

¹⁷ Ibidem.

het Mondriaan Fonds om de vries als vertegenwoordiger te sturen is dan ook niet direct te verklaren aangezien de vries is met zijn 83-jarige leeftijd geen 'midcareer' kunstenaar en daarnaast nooit echt van een grote bekendheid heeft genoten.¹⁸ De verklaring voor het feit dat herman de vries ineens overduidelijk aanwezig is in het culturele veld moet dus ergens anders liggen. Critici stellen dat zij een soort actualiteit in het werk bespeuren en dit lijkt dus wellicht de reden te zijn dat de vries nu een grotere bekendheid geniet.¹⁹ Eén van de argumenten van het Mondriaan Fonds was dan ook het actuele engagement van het werk, waarbij voornamelijk werd gedoeld op de manier waarop het ingaat op de relatie tussen mens en natuur.²⁰ Colin Huizinga en Cees de Boer onderstrepen eveneens het actuele element in het werk van de vries. Huizinga betoogt dat de meest recente werken van de vries door hun directe relatie met de natuur een geëngageerd karakter hebben. Volgens Huizinga refereren de installaties van de vries van natuurlijke objecten impliciet aan het lot van de mens in onze geïndustrialiseerde samenleving waarin de mens vervreemd is van de natuur.²¹ De Boer stelt dat het werk van de vries een belangrijke plaats inneemt in de actuele discussies over hoe de mens naar de natuur als leefwereld moet kijken. Meerdere partijen in het culturele veld doelen dus op een soort actualiteit in het werk die altijd te maken heeft met de manier waarop het werk ingaat op de relatie tussen mens en natuur. Deze thematiek is echter al sinds 1974 in het werk aanwezig. De vraag doemt dus op wat de reden is dat het werk op dit moment als actueel wordt gezien. De Boer stelt – wellicht niet geheel onterecht – dat het aanzwellende ecologische bewustzijn in de wereld de thema's, die eigenlijk al aanwezige waren in het werk, actualiseert.²² Op die manier zouden we de 'real works'²³ kunnen zien als een oproep voor een beter milieu, aandacht voor de omgang met de natuur en een pleidooi voor een natuurlijker evenwicht tussen mens en natuur.

Maar de vraag doemt op in hoeverre dit werkelijk de actualiteit van het werk en het persoonlijke doel van de vries is. Elk kunstwerk dat op een bepaalde manier de natuur als onderwerp heeft, zou kunnen worden opgevat als een ecologische oproep. Vooral in een wereld waarin het besef groeit dat de aarde niet onuitputtelijk is en men zich steeds meer gaat realiseren wat de effecten zijn van het opraken van de fossiele brandstoffen, het afnemen van de dikte van de ozonlaag en het stijgen van het atmosferische CO₂-gehalte. En ondanks alle goed bedoelde 'groene' initiatieven lijkt het bergafwaarts te gaan met onze planeet.²⁴ Toch lijkt de vries hier niet direct op in te spelen. De kunstenaar stelt in een interview met Cees de Boer dat hij zichzelf niet als een ecologische kunstenaar ziet omdat het woord ook wel gebruikt wordt voor kunst waarmee hij zich niet verwant voelt.²⁵ de vries toont met zijn werk vooral

¹⁸ Twee argumenten die in het verleden vaak golden bij de selectie van het Mondriaan Fonds voor de Biënnale in Venetië. Eerdere kunstenaars die uitgenodigd werden om Nederland te vertegenwoordigen waren: Mark Manders, Fiona Tan en Aernout Mik: kunstenaars die allemaal voldoen aan beide aspecten.

¹⁹ Smalenburg, *NRC Handelsblad* (6 mei 2015).

²⁰ Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' *Mondriaanfonds.nl*. 25 juni 2014. 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBinnalevanVeneti2015.pdf>>.

²¹ Huizinga, 2014: 6, 9.

²² Boer, 2014, 8.

²³ De term 'real works' werd door de vries voor het eerst gebruikt in een tentoonstelling in de Royal Botanic Garden in Edinburgh *documents of a stream – the real works* in 1992. de vries verwees hiermee naar werken die bestonden uit onderdelen uit de natuur: Boer, 2014: 30.

²⁴ Jones en Jacobs, 2006: xv.

²⁵ Boer, 2014: 34.

een overtuigend geloof in de kracht van de natuur; *natura mater* noemt hij haar ook wel.²⁶ De natuur als de moeder, waaruit alles voortkomt en die ook alles weer terug zal nemen – de natuur als een onuitputtelijk proces van *chance & change*.²⁷ Hij trekt daarmee ook niet zozeer de aandacht naar de ecologische problemen van de mens, maar vooral naar de eigenheid, uniciteit en kracht van de natuur. Ik ben daarom van mening dat de actualiteit van het werk van de vries niet zozeer op een ecologisch vlak ligt maar op een ander gebied. Dit onderzoek richt zich daarom op de hoofdvraag wat de actualiteit is van het werk van herman de vries. Welke thematiek in het werk van de vries kan gezien worden als actueel? Wat vertelt deze actualiteit in het werk van de vries ons over onze huidige staat van zijn in de wereld? En welke verklaring is er te vinden voor het feit dat het werk van de vries op dit moment als actueel wordt gezien?

In het vooronderzoek bleek dat de literatuur over het werk van herman de vries ontoereikend is om een antwoord te formuleren op deze vragen. In 2006 schreef Mel Gooding de eerste gedegen monografie over de kunstenaar. In dit boek, *herman de vries. chance and change (2006)*, bespreekt Gooding de verschillende werkfasen van de vries. Gooding spreekt echter nog niet expliciet van een actualiteit in het werk van de vries. Het laatste jaar kwamen er maar liefst drie nieuwe publicaties over het werk van de vries uit. Cees de Boer schreef in 2014 het boek *herman de vries. overal stroomt mijn oog* dat ook ingaat op de verschillende thema's in het oeuvre van de vries. Daarnaast publiceerden De Ketelfactory en het Stedelijk Museum in Schiedam in 2014 een catalogus voor de tentoonstelling *all en nothing*. Tot slot kwam dit jaar ook de publicatie *to be all ways to be (2015)* uit ter gelegenheid van de presentatie op de Biënnale in Venetië. Hoewel – zoals we al eerder zagen – er in deze bronnen wel wordt gesteld dat er sprake is van een soort actualiteit in het werk van de vries richten deze publicaties zich vooral op de verschillende thema's die aanwezig zijn in het werk. Wat de actualiteit van het werk precies is en wat de verklaring daarvan is wordt niet expliciet voor het voetlicht gebracht. Om een antwoord te kunnen formuleren op mijn hoofdvraag moest ik mijn zoektocht dus voortzetten.

Om de actualiteit van het werk bloot te leggen, heb ik mijzelf daarom de volgende deelvragen gesteld: Op welke manier past het werk van de vries binnen de internationale hedendaagse kunst context van de Biënnale in Venetië? Welke thema's uit het werk van de vries zijn er in het verleden door curatoren en critici in het werk naar voren geschoven? In hoeverre is er voorheen in de kritieken gesproken van een actuele inhoud in het werk? En aangezien de vries in zijn aantekeningen boekje op 3 maart 1957 al schreef dat hij kunst zag als een 'filosofische betrachting in beeldende of verbeelde vorm', wil ik onderzoeken of het werk van de vries aansluit bij hedendaagse denksystemen binnen de wijsbegeerte.

In het eerste hoofdstuk breng ik in kaart hoe het werk van de vries past binnen de internationale kunsttendensen. Dit doe ik door de meest recente presentatie die met het werk van de vries is gemaakt op de 56^e Biënnale in Venetië te bespreken: de tentoonstelling *to be all ways to be*. Door deze presentatie als uitgangspunt te nemen zal er in dit hoofdstuk worden onderzocht welke thematiek in het werk van de vries op de voorgrond is gezet in het licht van een internationale kunstcontext en of het werk aansluit bij de aanwezige actuele tendensen in de kunst op de Biënnale. Dit wil ik op scherp stellen door

²⁶ herman de vries geciteerd in Teschmacher, 2014: zonder paginanummer.

²⁷ Graf, 1980: 36-39.

eerst te onderzoeken welke thematiek tijdens de selectieprocedure van de presentatie volgens het Mondriaan Fonds gezien werd als actueel in het werk. Vervolgens bespreek ik de thema's die er in *to be all ways to be* op de voorgrond zijn gezet en onderzoek ik of datgene wat door het Mondriaan Fonds als actueel werd gezien ook terug te vinden is in de presentatie. Tot slot bekijk ik in dit hoofdstuk hoe de presentatie past binnen de centrale tentoonstelling *All the World's Futures* van de Biënnale – van de curator Okwui Enwezor. Hierdoor wil ik onderzoeken of het werk aansluit bij een internationale actualiteit of dat het werk een eigen actuele positie inneemt.

In hoofdstuk twee zet ik door middel van een presentatie- en receptieonderzoek uiteen welke thema's er in het verleden in het werk door curatoren naar voren zijn geschoven en hoe het werk ontvangen is door critici. Om de actualiteit van dit moment te traceren is het noodzakelijk dit in kaart te brengen zodat wij inzicht krijgen in de vraag of er bepaalde aspecten zijn in het werk die al langere tijd als actueel worden gezien. Of dat er wellicht een verandering van opvatting over het werk heeft plaatsgevonden en er door de tijd heen verschillende actualiteiten in het werk zijn opgemerkt. Om een goed beeld te krijgen van eventueel eerder naar voren gebrachte actualiteiten in het werk worden de volgende solotentoonstellingen besproken: de tentoonstelling *toevalsstructuren* in het Haags Gemeentemuseum in 1968, de tentoonstelling *random shapes* in het Stedelijk Museum in Amsterdam in 1975, de tentoonstelling *herman de vries 1954-1980* in het Groninger Museum in 1980, de tentoonstelling *natural relations* in het Gemeentemuseum in Arnhem in 1990, de tentoonstelling *unity* in het Kröller-Müller Museum in 2009, de tentoonstelling *all* in het Stedelijk Museum in Schiedam in 2014 en tot slot de tentoonstelling *to be all ways to be* in het Rietveld Paviljoen op de Biënnale van Venetië in 2015. Hiermee worden alle solotentoonstellingen die de vries heeft gehad in de grote Nederlandse Musea in het receptieonderzoek aangedaan.²⁸

In het derde en laatste hoofdstuk probeer ik te verklaren waarom het werk van de vries juist op dit moment als actueel wordt gezien. Dit doe ik door de in de voorafgaande hoofdstukken naar voren gekomen actualiteit in verband te brengen met de nieuwe denkwijzen zoals het *New Materialism*, *Speculative Realism* en *Object Orientated Ontology* waardoor ik tracht het werk van de vries in een breder perspectief te plaatsen. Dit gedachtegoed binnen de filosofie en de sociale wetenschappen legt – net als de vries – de nadruk op de objecten zelf. Interessant is het feit dat de vries de werkelijkheid zelf tot kunst ging verheffen rond dezelfde tijd dat het eerste *New Materialism* boek uitgegeven werd. In 1970 zette de vries daartoe de eerste stap toen hij schelpen verzamelde op het strand van het eiland Mahé in de Seychellen en hij deze presenteerde zonder daar iets aan toe te voegen in het werk *collected mahé* (1970).²⁹ In datzelfde jaar publiceerde de filosoof James K. Feibleman het boek *The New Materialism* waarin hij betoogde dat de nieuwe inzichten in materie – verkregen door de natuurwetenschappen –

²⁸ de vries heeft ook diverse galerie- en groepstentoonstelling gehad in de afgelopen zestig jaar. Er is echter binnen deze scriptie voor gekozen alleen de solotentoonstellingen van de vries te bespreken. Hoewel het interessant zou zijn te onderzoeken met welke kunstenaars de vries de afgelopen jaren heeft geëxposeerd en op welke manier de galleries hem hebben gepresenteerd, gaat het in dit onderzoek vooral om de manier waarop het werk van de vries ontvangen is door critici. Het is algemeen bekend dat er in de media doorgaans minder aandacht wordt besteed aan exposities in galleries, en de recensies van groepstentoonstellingen zouden daarnaast waarschijnlijk te weinig informatie bevatten over specifiek het werk van de vries.

²⁹ Boer: 2014, 31. Eerder werd er door de verzamelaars Urs en Rös Graf gesteld dat de vries hiertoe de eerste stap zette in 1972 toen hij een bosje gedroogd gras de titel 'de voor zichzelf sprekende realiteit' gaf: Graf: 1980, 40.

moesten worden aangevuld met een nieuwe materialistische filosofie waarbij er niet meer kon worden uitgegaan van een statisch en passief idee van materie.³⁰ De bekendheid van dit gedachtegoed groeit echter pas sinds het begin van 2000 met denkers zoals Manuel DeLanda, Rosi Draidotti, Karen Barad, Quetin Meillassoux, Graham Harman en Jane Bennett.³¹ Sindsdien heeft het *New Materialism*, *Speculative Realisme* en de *Object Orientated Ontology* een steeds grotere achterban gekregen. Net als het werk van de vries, lijkt deze filosofie steeds actueler te worden. Er is echter binnen de literatuur nog niet eerder een verband gelegd tussen dit filosofische gedachtegoed en het werk van herman de vries. Om deze reden verbind ik in dit hoofdstuk het werk van de vries aan een aantal denkers van deze nieuwe filosofische stromingen. Ik heb hierbij gekozen voor de filosofie van Jane Bennett met haar boek *Vibrant Matter. A political ecology of things* (2010) aangezien zij zich – net als herman de vries – op de dingen zelf richt. Daarnaast bespreek ik in dit hoofdstuk het gedachtegoed van Timothy Morton – die onder andere de boeken *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (2007) en *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013) schreef – aangezien hij net als de vries de definities natuur en cultuur bevraagt. Tot slot probeer ik het werk van de vries in verband te brengen met de *Object Orientated Ontology* filosofie van Graham Harman, aangezien hij een van de grondleggers is van deze vorm van *Speculative Realisme*. Hiermee streef ik ernaar het werk van de vries op een vernieuwende manier te duiden. In de conclusie zal ik hierna een antwoord formuleren op de hoofdvraag van dit onderzoek: Wat is de actualiteit van het werk van herman de vries?

³⁰ Feibleman, 1970: 43-44.

³¹ De eerste monografie met het thema *New Materialism* werd in 2012 geschreven door Rick Dolphijn en Iris van der Tuin. Dolphijn en van der Tuin interviewden Rosi Braidotti, Manuel DeLanda, Kren Barad en Quentin Meillassoux en zetten de hoofdgedachten van deze nieuwe traditie binnen de sociale wetenschappen uiteen. Voor meer informatie zie: Dolphijn en Tuin, 2012.

1. De actualiteit van *to be all ways to be*

Op 2 juli 2014 maakte het Mondriaan Fonds bekend dat de 83-jarige Nederlandse kunstenaar Herman de Vries Nederland zou vertegenwoordigen op de 56^e Biënnale in Venetië. De jury die de taak had de Nederlandse inzending te selecteren, bestond uit de voorzitter Birgit Donker (directeur Mondriaan Fonds), Hester Alberdingk Thijm (directeur AkzoNobel Art Foundation), Saskia Bos (decaan van de School of Art – The Cooper Union for the Advancement of Science and Art in New York City), Aernout Mik (beeldend kunstenaar) en Martijn van Nieuwenhuyzen (curator Stedelijk Museum Amsterdam). Deze jury besloot unaniem dat de presentatie *to be all ways to be* – ontworpen door de curatoren Colin Huizinga en Cees de Boer in samenwerking met de vries – Nederland moest vertegenwoordigen op de Biënnale in Venetië in 2015.³² In het voorwoord van de catalogus van *to be all ways to be* verkondigt Birgit Donker, de directeur van het Mondriaan Fonds, dat de presentatie meer is dan een eerbetoon aan een gewaardeerde kunstenaar.³³ Het Mondriaan Fonds betoogde dat onder andere het engagement van de vries samen met de intimiteit en actualiteit van de presentatie aanleiding waren om de kunstenaar voor de Biënnale te selecteren.³⁴

De actualiteit van de presentatie blijkt dus voor de jury een belangrijk punt te zijn geweest in de selectie. Interessant is echter dat alle vijf uitgewerkte plannen die op de shortlist voor de Biënnale stonden ingingen op actuele kwesties in onze maatschappij. Een verschil tussen het werk van de vries en de andere presentaties is dat *to be all ways to be* niet refereert aan duidelijk activistische of politieke onderwerpen zoals identiteit, kolonialisme of globalisering.³⁵ De relevantie van het werk van de vries lijkt subtieler en ligt volgens Donker voornamelijk in de manier waarop het werk ingaat op de relatie tussen cultuur en natuur.³⁶ Daarbij doelt Donker op het gegeven dat de vries de aandacht trekt naar de relatie tussen de mens en de natuur die ontwricht is omdat de mens het contact dreigt te verliezen met de natuur. Zij stelt dat de vries met zijn werk de mens weer bewust maakt van de poëzie van de natuur door

³² Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' Mondriaanfonds.nl. 25 juni 2014. 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBiënnalevanVeneti2015.pdf>>.

³³ Donker: 2015: 9.

³⁴ Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' Mondriaanfonds.nl. 25 juni 2014. 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBiënnalevanVeneti2015.pdf>>.

³⁵ De jury van het Mondriaan Fonds selecteerde uiteindelijk vijf plannen voor de shortlist: Een voorstel van Roel Arkesteijn voor een tentoonstelling met het werk van Ellen Gallagher rond thema's zoals kolonialisme, zeevaartgeschiedenis, representatie en modernisme. Een voorstel van Frédérique Bergholtz voor een presentatie met nieuwe performances van *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* die in zouden gaan op maatschappelijke kwesties en waarin de notie van verandering en normalisatieprocessen centraal zouden staan. Een voorstel van Xander Karskens en Erik van Lieshout met een plan waarin maatschappelijk betrokken thema's zoals identiteit, macht, solidariteit en vrijheid op de voorgrond stonden. Een plan dat Rineke Dijkstra ontwikkelde met Hripsimé Visser en Bart Rutten waarin het observeren van mensen die naar mensen kijken centraal stond. En tot slot het plan van Colin Huizinga en Cees de Boer waarin met het werk van de vries de relatie tussen de mens en de natuur centraal werd gezet: Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' Mondriaanfonds.nl. 25 juni 2014. 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBiënnalevanVeneti2015.pdf>>.

³⁶ Donker, 2015: 9.

de natuur in al zijn rijkdom te tonen.³⁷ Om deze reden is als doel voor de presentatie gesteld dat het voornamelijk de immanente-poëtische kwaliteit van de natuur moet tonen.³⁸

Dat de presentie thuishoort op het internationale podium van de Biënnale in Venetië en aansluit bij actuele tendensen van de beeldende kunst wordt door het Mondriaan Fonds onderbouwd met het argument dat de relatie tussen de mens, cultuur en natuur in toenemende mate onderwerp is van artistiek onderzoek. Het Mondriaan Fonds stelt echter dat de vries hier al decennia lang op een consistente wijze mee bezig is.³⁹ Dit wekt de suggestie op van de vries als een pionier van de actuele beeldende kunst.

1.1 De presentatie op de Biënnale in Venetië

Direct bij de binnenkomst van het Rietveld Paviljoen valt het oog van de bezoeker op de titel van de presentatie die met houtskool door de vries op een muur is geschreven [Afb. 1.1.1]. Op de grond liggen de resten van het stuk houtskool dat hiervoor gebruikt is waardoor de suggestie wordt gewekt van een performance of een actie van de kunstenaar zelf. Het is alsof de kunstenaar net is binnen gelopen en de woorden met een krachtig gebaar op de muur heeft geschreven. De titel van de presentatie *to be all ways to be* verwijst naar de bekende versregel van William Shakespeare 'To be, or not to be (that is the question)' uit de tragedie Hamlet. De vries legt uit dat Hamlet met deze vraag stelt of iemand echt bestaat of niet, en dat hij zelf zegt: 'i'm here.'⁴⁰ De kunstenaar lijkt hiermee te verwijzen naar het feit dat hij op latere leeftijd ineens veelvuldig aanwezig is in het culturele veld. Maar zoals Huizinga en De Boer stellen, kan de titel op vele manieren gelezen worden. In de eerste plaats is 'to be' een favoriete poëtische uitdrukking van herman de vries omdat de uitspraak, anders dan bij het begrip 'being', een bepaalde vrijheid geeft van iets wat constant zijn vorm en betekenis opnieuw moet definiëren. Op die manier verwijst de uitdrukking naar een open intentie van het zijn, vol mogelijkheden.⁴¹ De woorden 'ways to be' verwijzen volgens Huizinga en De Boer naar de vele vormen die bestaan in de wereld. Daarnaast slaat 'all ways' op de totaliteit van de realiteit die wij als mensen nooit helemaal kunnen bevatten omdat elk (natuurlijk) fenomeen zijn eigen vorm en proces heeft, en elk uniek en onherhaalbaar is. De titel van de presentatie verwijst daarmee naar het leven op aarde dat vele vormen heeft en waarvan geen een superieur is aan de ander.⁴² Hierin vinden we ook de overtuiging van de vries terug dat er in realiteit geen sprake is van hiërarchieën.

De presentatie krijgt met deze titel het thema van de diversiteit van de natuur. De variëteit van de natuur vinden we terug in verschillende werken in het paviljoen. Op deze manier wordt gepoogd de schoonheid en poëzie van de natuur aan de bezoeker te tonen.⁴³ Dit concept is vooral terug te vinden in

³⁷ Donker, 2015: 9.

³⁸ Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' Mondriaanfonds.nl. 25 juni 2014. 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBinnalevanVeneti2015.pdf>>.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Donker, 2015: 11.

⁴¹ Boer en Huizinga, 2015: 21.

⁴² Ibidem: 21, 23.

⁴³ Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' Mondriaanfonds.nl. 25 juni 2014. 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBinnalevanVeneti2015.pdf>>.

de installatie *from earth: everywhere* (2014-2015), de verschillende *rasenstücke* (1983-2004) en het werk *the stones* (1996-2009). De installatie *from earth: everywhere* [Afb. 1.1.2] is een muurvullend werk dat de schoonheid en diversiteit van de wereld toont door middel van 84 aarduitwrijvingen die gemaakt zijn met aarde van over de hele wereld. Wie goed kijkt, ziet hier en daar de vingerafdrukken van de vries in de werken die achtergebleven zijn nadat hij de aarde op het witte papier heeft uitgewreven. De aardemonsters die gebruikt zijn voor de aarduitwrijvingen komen uit de aardeverzameling van de vries die op dit moment rond de 8000 monsters bevat en is opgenomen in de collectie van het Musée Gassendi in Digne-les-Bains. de vries stelt zelf dat hij de keuze heeft gemaakt om aarduitwrijvingen te maken voor de Biënnale om de verschillende delen en kleuren van de wereld te representeren.⁴⁴ De installatie toont op deze manier de uniciteit van een specifieke plek zoals onder andere de roestbruine aarde van het Canarische eiland La Palma, de mintgroene aarde van het noorden van Cyprus en de lichtroze aardbodem van de hoofdstad van Oezbekistan, Tasjkent. De installatie sluit hierdoor op een ongedwongen manier aan bij het publiek van de Biënnale, dat door zijn internationale karakter wellicht net zo divers is als de aarduitwrijvingen.

Een ander werk waar de diversiteit van de natuur in terug te vinden is, is het werk *the stones* (1996-2009) [Afb. 1.1.3]. Het werk bestaat in totaal uit twaalf stenen die de vries door de jaren heen (toevallig) heeft gevonden. De kunstenaar ziet de stenen als sculpturen, plaatst deze op houten sokkels en noemt ze *sculptures trouvés*.⁴⁵ Deze stenen zijn niet op de grond geëxposeerd, een voorkeursmanier van tentoonstellen van de vries, maar op sokkels geplaatst omdat de kunstenaar stelt dat een steen op de grond iets heel gewoons is binnen onze cultuur. Door de stenen te isoleren en op een sokkel te plaatsen verheft de vries de stenen tot kunst en geeft hij de beschouwer de mogelijkheid de stenen beter te observeren. De vries stelt dat hij hiermee demonstreert dat ‘a stone is a stone is a stone’, waarmee hij refereert aan de uitspraak van Gertrude Stein ‘a rose is a rose is a rose’.⁴⁶ Het citaat van Gertrude Stein, afkomstig uit het gedicht *Sacred Emily* (1931) verwijst vooral naar het feit dat de naam van een ding al verbeeldingen en associaties oproept en dat taal bij het beschrijven van het echte ding eigenlijk te kort schiet.⁴⁷ Dat de vries refereert aan deze uitspraak bij dit werk is niet vreemd. Het beeld dat wij van een steen hebben is hoogstwaarschijnlijk niets bijzonders. De mens is dagelijks omringd door stenen, in gebouwen, op straat, in het park, aan de oever van een rivier en ga zo maar door. Het werk *the stones* plaatst deze alledaagse associaties tussen aanhalingstekens en laat ons opnieuw kijken naar de bijzonder gekleurde en gevormde stenen die geselecteerd en geïsoleerd zijn door de vries. De steen die buiten het paviljoen staat met de tekst ‘veritas existantiae’ [Afb. 1.1.4], lijkt hier ook naar te verwijzen. De woorden ‘veritas existantiae’ zijn afkomstig van een citaat van Pierre Gassendi (1592-1655) waarin beschreven wordt dat de waarheid van het bestaan in de dingen zelf ligt.⁴⁸ De vries wijst met het werk *the stones* het

⁴⁴ De verschillende aarduitwrijvingen plaats hij willekeurig naast elkaar, de vries zoekt daarbij niet naar een bepaalde harmonie of balans maar stelt dat door de willekeurigheid er altijd een natuurlijke balans ontstaat: Martin en de vries, 2015: 128.

⁴⁵ de vries spreekt in het begin van zijn oeuvre ook over *collage trouvé*. Hij werkt hiermee in een traditie die teruggaat op Duchamp. Voor meer informatie hierover zie Gooding, 2006: 22-23.

⁴⁶ Martin en de vries, 2015: 128, 172-176.

⁴⁷ Lispector, 1989: xv.

⁴⁸ Het gehele citaat van Pierre Gassendi waaruit de woorden ‘veritas existantiae’ afkomstig zijn is: ‘Veritas existantiae ea est, qua unaquaque res in ipsa rerum natura exstans est id ipsum, quod est, nihil vero aliud.’ – wat door De Boer als volgt in het Nederlands

ding zelf aan, en probeert daarmee onze associaties naar de achtergrond te brengen en te wijzen op de aanwezige schoonheid en diversiteit van de natuur zelf. Een schoonheid en diversiteit waar wij normaal weinig bij stil staan, namelijk die van een doodgewone steen, gevormd door de natuur.

Daarnaast tonen ook de verschillende *rasenstücken* [Afb. 1.1.5] de diversiteit en schoonheid van de natuur die ons doorgaans zal ontgaan. In totaal zijn er zeven werken aanwezig die bestaan uit ingelijste gedroogde vaste planten uit verschillende grassenfamilies.⁴⁹ Met de titel van het werk verwijst de vries naar Albrecht Dürers aquarel *The Large Piece of Turf* uit 1503 [Afb. 1.1.6]. De aquarel van Dürer is het resultaat van een precieze observatie van de natuur. Curator Jean-Hubert Martin stelt in de catalogus van de presentatie dat de vries met deze werken teruggaat van representatie naar presentatie doordat hij het echte gras achter glas plaatst. Doordat de vries het gras inlijst, verandert hij het in een kunstwerk.⁵⁰ Daarbij richt hij zich dus niet op de mimesis-theorie, maar overstijgt hij deze door de werkelijkheid zelf te tonen. Een concept dat aan al het werk van de vries ten grondslag ligt, maar door de nadrukkelijke verwijzing naar Dürer hier evident aanwezig is. De werken tonen ons op deze manier de schoonheid van iets simpels zoals 'echt' gras. Daarnaast wijst de vries met de *rasenstücken* eveneens op de natuur als een proces dat beïnvloed wordt door elementen van buitenaf. Dit is vooral terug te zien in het werk *after a dry summer* (1983) [Afb. 1.1.7] waar een klein bosje droge vegetatie met een grote witruimte daarboven wordt getoond. Dit visuele beeld verwijst naar het feit dat de grassen voor dit werk zijn 'verzameld' door de vries in een zeer droge zomer waardoor de planten klein zijn gebleven. Met de witruimte in het werk toont de kunstenaar 'dat wat had kunnen zijn', maar beïnvloed door andere elementen in de natuur er anders uitziet. Hierdoor wordt zichtbaar dat de diversiteit van de natuur afhankelijk is van allerlei externe invloeden en toont de vries het complexe proces waarmee een landschap groeit en verandert.⁵¹

Naast de schoonheid van de diversiteit van de natuur speelt in de presentatie ook de notie van vergankelijkheid een rol.⁵² Bij binnenkomst wordt de bezoeker namelijk eerst geconfronteerd met de vries die zachtjes en langzaam de woorden 'infinity, in finity' achter elkaar uitspreekt. In dit geluidswerk worden de woorden eindeloos achter elkaar herhaald, de vries speelt hierdoor met de ambiguïteit van de woorden.⁵³ De vries onderzoekt in dit werk het woord infinity, dat zowel in finity (in eindigheid) als infinity (oneindigheid) betekent. Op die manier wordt duidelijk dat eindigheid altijd in oneindigheid is en oneindigheid altijd in eindigheid. Dit verwijst volgens de kunstenaar naar het feit dat wij als mensen oneindig zijn en tegelijkertijd in eindigheid leven.⁵⁴ Met deze woordkeuze legt de vries de nadruk op de vergankelijkheid van ons bestaan, maar verwijst hij ook naar de natuur als een oneindig proces van

vertaald is: '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.': Boer, 2014: 144.

⁴⁹ De volgende zeven *rasenstücken* waren te aanschouwen in de presentatie *to be all ways to be* op de Biënnale in Venetië: *after a dry summer* (1983), *rasenstück (phalaris arundinacea)* (1998), *grosses rasenstück. collected bauerlein* (2004), *hasenperspektive* (1995), *das grosse rasenstück III* (1987), *grosses rasenstück* (1989), *das grosse rasenstück* (2004). Voor meer informatie hierover zie: *herman de vries. to be all ways to be*, 2015: 52-67

⁵⁰ Martin en de vries, 2015: 53-54.

⁵¹ Boer, 2014: 30.

⁵² Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' Mondriaanfonds.nl. 25 juni 2014. 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBinnalevanVeneti2015.pdf>>.

⁵³ De eerste keer dat de vries met de ambiguïteit van de woorden 'infinity, in finity' speelde is waarschijnlijk in de tekening *in finity* (2011) waarop de vries ontelbare keren de woorden achter elkaar schreef.

⁵⁴ Martin en de vries, 2014: 179.

vernieuwing. Deze notie van vergankelijkheid komt ook terug in het werk *burned III* (2014-2015) [Afb. 1.1.1], drie grote verbrande boomstronken die direct naast de ingang op de grond van het paviljoen liggen. Bij het aanschouwen van de boomstronken ontstaat er in het hoofd van de bezoeker automatisch het beeld van de (levende) boom die deze ooit heeft moeten zijn. Voor de vries zijn de door het vuur aangetaste stronken afkomstig van een acaciaboom, sculpturen. Deze sculpturen representeren voor hem het (natuurlijke) proces van vuur, verbranding en verandering.⁵⁵ Daarmee richt de vries zich dus niet zozeer op de vernietigende werking van vuur, maar meer op de verandering van het materiaal door het natuurlijke proces van vuur. Hierdoor wijst het werk ons op de aardse tijdelijkheid van natuurlijke materialen.

Deze aardse tijdelijkheid zien we ook terug in het werk *108 pound rosa damascena* (2003-2015) [Afb. 1.1.8], een rond tapijt van lichtroze gedroogde rozenknopjes dat een zachte geur verspreidt door het hele paviljoen. Het werk spreekt het reukvermogen aan, een zintuig waarop in het museum niet vaak een beroep wordt gedaan aangezien doorgaans het zicht in een expositieruimte centraal staat. De vries probeert echter ook het reukzintuig in zijn werk te betrekken omdat hij betoogt dat de neus bijna 'non-intellectual' is waardoor geur een directe ervaring geeft.⁵⁶ Vaak ruiken we meer dan we in woorden kunnen uitdrukken. Het is een extensie van ons zijn. Daarnaast maken we via de zintuigen contact met de wereld om ons heen. Onder andere het reukvermogen stelt ons dus in staat de werkelijkheid waar te nemen. Geur is echter ook iets vluchtigs en tijdelijks. De heerlijke zachte rozengeur van het prachtige natuurlijke tapijt zal na enkele maanden verdwenen zijn. Hierdoor maakt de vries wederom de vergankelijkheid van de natuur zichtbaar.

Omdat de presentatie zich voornamelijk richt op de schoonheid, diversiteit en vergankelijkheid van de natuur wordt datgene dat door het Mondriaan Fonds als actueel en relevant werd gezien in het werk, namelijk het feit dat de vries ingaat op de relatie tussen mens en natuur, niet op de voorgrond gezet. Cees de Boer en Colin Huizinga stellen dat zij zich bij selectie van de werken voor de presentatie hebben gericht op een samenspel tussen het werk van Herman de Vries, de architectuur van het Rietveld paviljoen, het park Giardini als expositie plek en de natuur in de lagune en de stad Venetië.⁵⁷ Dat er door de curatoren gezocht is naar een balans en samenspel tussen de werken en de architectuur van Rietveld is duidelijk zichtbaar. De presentatie werkt uitermate goed in het lichte en luchtige paviljoen en het is alsof het werk (letterlijk en figuurlijk) de ruimte krijgt om te ademen. Hierdoor wordt de bezoeker de mogelijkheid en rust geboden om het werk echt te ervaren, iets wat uitermate dicht bij de doelstelling van de vries ligt. Door het samenspel tussen de architectuur en het werk krijgt de bezoeker ook de gelegenheid het paviljoen op zich te ervaren. Hierdoor krijgt de architectuur van het Rietveld Paviljoen (gebouwd in 1954) een duidelijke rol in de ervaring van het werk. De Boer en Huizinga stellen daarnaast dat het werk van de vries gepresenteerd in de architectuur van Rietveld het mogelijk maakt aandacht te trekken naar een belangrijke laag van betekenis in het oeuvre van de vries. Zij beargumenteren dat in de context van het paviljoen het werk van de vries een alternatieve kijk biedt op de modernistische idealen

⁵⁵ Ibidem: 161-167.

⁵⁶ *herman de vries. to be all ways to be*, 2015: 199.

⁵⁷ Boer en Huizinga, 2015: 20.

van na 1945. De presentatie toont op deze manier volgens hen dat de mens, in een maatschappij die gekarakteriseerd wordt door een snelle vooruitgang van industrialisatie, materialisatie en commercialisatie steeds verder verwijderd raakt van het fundamentele aspect van zijn bestaan: de natuur.⁵⁸

Dit lijkt echter niet zozeer een alternatieve kijk op de idealen van de tweede helft van de twintigste eeuw te geven als wel een aanvulling hierop te zijn. De rationele structuren geconstrueerd door de mens in de architectuur van Rietveld worden namelijk aangevuld door de natuurlijke processen die zichtbaar zijn in het werk van de vries. Op deze manier geeft de presentatie een beeld van aan de ene kant het rationeel denkende subject, en aan de andere kant de krachtige autonomie van de natuur die nog steeds niet helemaal rationeel door de mens te bevatten en begrijpen is. Hierdoor wordt het thema blootgelegd dat aan de basis van al het werk van de vries ligt: de relatie tussen de mens en de natuur en de mens als zowel een rationeel denkend subject als een organisch lichaam. Omdat dit thema op de achtergrond blijft, neemt de presentatie geen duidelijke standpunt in. Niettemin is deze wel in het werk aanwezig maar doordat er in *to be all ways to be* het thema van de schoonheid, diversiteit en vergankelijkheid op de voorgrond is gezet, heeft dit tot gevolg dat alle werken enkel als een ode aan de (schoonheid van de) natuur kunnen worden opgevat. De presentatie blijft hierdoor in een esthetisch geheel hangen waardoor de dieperliggende betekenis van het werk niet goed zichtbaar wordt. Naast verwondering brengen de werken namelijk ook een zeer relevant vraagstuk naar de oppervlakte: Hoe dient de mens, in het licht van huidige industriële en ecologische ontwikkelingen, zijn relatie met de natuur aan te gaan?

We zien deze kwestie duidelijk terug in een aantal werken in het paviljoen: *from the laguna of venice – a journal –*, *sanctuarium: natura mater* (2014-2015), *the sickles* (2014-2015), *i am what i am. flora incorporata* (1988-2015) en *drinking from a stream* (2011-2015). Het werk *the sickles* (2014-2015) [Afb. 1.1.9], bestaande uit een grote witte plaat waarop zorgvuldig tientallen uitgestalde sikkels van verschillende formaten liggen, zet dit probleem direct op scherp. Hoewel de sikkel door de mens gecreëerd is en dus niet de natuur zelf representeert, gaat het werk wel in op de relatie tussen de mens en natuur. De sikkel is namelijk een werktuig dat vele decennia lang gebruikt is door mensen om gewassen te oogsten. De mens heeft de oogst nodig om zich te voorzien van voedsel, het object is hierom volgens de vries deel van onze relatie met de natuur: het verbindt de mens met de gewassen om zich heen. Door de jaren heen heeft het object, ondanks al zijn variaties, altijd dezelfde vorm gehouden. Tegenwoordig ontwikkelt de mens echter grote oogstmachines waardoor de afstand tussen de mens en de gewassen anders is geworden. De vries is ervan overtuigd dat dit een van de redenen is waarom de relatie tussen mens en natuur dramatisch is verkleind.⁵⁹

Dat wij als mens de natuur nodig hebben, en onze relatie met de natuur noodzakelijk is voor ons bestaan is zichtbaar in het werk *i am what i am. flora incorporata* (1988-2015) [Afb. 1.1.10]. In de presentatie is dit werk, oorspronkelijk een kunstenaarsboek, te zien in een video waarin de vries langzaam en in stilte de bladzijden van het boek omslaat. In het kunstenaarsboek staan de namen van alle planten die de vries zich kan herinneren ooit genuttigd te hebben als voedsel, medicijn, experiment of als drugs.

⁵⁸ Boer en Huizinga, 2015: 23.

⁵⁹ Martin en de vries, 2015: 69-71.

Op elke bladzijde staat in het midden de Latijnse naam van de plant, in totaal 480 verschillende. De vries stelt dat aangezien hij de planten genuttigd heeft, deze hem helpen te bestaan en dus deel zijn van zijn constitutie.⁶⁰ Hierdoor wordt zichtbaar dat onze relatie met de natuur dieper gaat dan enkel een verbinding met de wereld om ons heen: de natuur en onze relatie daartoe maakt het voor ons mogelijk te bestaan.

Dat ons bestaan deel uitmaakt van het leven en de natuur wordt visueel in het werk *drinking from a stream* (2011-2015) [Afb. 1.1.11]; een foto waarop de vries naakt gehurkt zit naast een stromende rivier waar hij uit drinkt. Wanneer de vries spreekt over 'the stream' verwijst hij naar de bron van het leven in de breedste opvatting van het woord. Hij refereert hiermee niet alleen aan het drinken uit een rivier, waarmee hij de nadruk legt op een essentiële voorwaarde van ons bestaan namelijk het drinken van water⁶¹, maar ook op het feit dat wij als mens participeren in de 'stroom des levens'. De stroom fungeert op deze manier als een metafoor voor het leven zelf.⁶² In de stroom des levens is er geen onderscheid tussen de mens en de natuur, de mens is de natuur.

Twee werken binnen de presentatie waarin de relatie tussen cultuur en natuur aan de orde wordt gesteld zijn *from the laguna of venice – a journal –* (2014) en *sanctuarium: natura mater* (2014-2015). Het werk *from the laguna of venice – a journal –* [Afb. 1.1.12] heeft de vries speciaal gemaakt voor de Biënnale en verwijst letterlijk naar de plek Venetië doordat het een visueel en materieel dagboek is van een bezoek van de kunstenaar aan de lagune van Venetië.⁶³ Het dagboek bestaat uit ingelijste foto's, gevonden natuurlijke materialen, gevonden culturele voorwerpen en een gekochte koelkastmagneet van Venetië. de vries toont met zijn zorgvuldige selectie van stukjes alg, planten, bladeren, bloemen, steentjes, takjes, schelpjes en stukjes hout de natuurlijke diversiteit van de lagune [Afb. 1.1.13]. Doordat de vries deze, doorgaans simpele natuurlijke materialen, isoleert wordt de intieme schoonheid hiervan zichtbaar. Maar doordat de vries ook culturele materialen toevoegt, zoals stukjes glas, oude schroeven, een half vergaan pakje sigaretten, touw en stukjes van een vissersnet komt de nadruk te liggen op de relatie tussen cultuur en natuur. Het Mondriaan Fonds stelt dat doordat de vries de normaal voor de bezoeker verborgen 'wastelands' van Venetië in de presentatie brengt hij refereert aan de ecologische situatie in de lagune.⁶⁴ Hierdoor verwijst het werk op een subtiele manier naar het verstoorde evenwicht in de lagune, gecreëerd door de mens door onder andere het graven van kanalen, het wijzigen van haventoeegangen, het opvullen van moerasgebieden en het intrekken van grondwaterbronnen.⁶⁵ De vries lijkt hiermee echter niet op te roepen tot activistische acties. Het antwoord voor dit probleem ligt wellicht op het eiland Lazaretto, waar de vries *sanctuarium: natura mater* (2014-2015) [Afb. 1.1.14] creëerde.⁶⁶

⁶⁰ Ibidem: 117-118.

⁶¹ Grande en de vries, 2005: 41.

⁶² Martin en de vries, 2015: 185-189.

⁶³ De vries verzamelde het materiaal voor *from the laguna of venice – a journal –* (2014) op een tien daagse boot trip door de Lagune van Venetië waarbij hij diverse eilanden bezocht: Martin en de vries, 2015: 77.

⁶⁴ Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' Mondriaanfonds.nl. 25 juni 2014. 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBiennalevanVeneti2015.pdf>>.

⁶⁵ Voor meer informatie de manier waarop het menselijk handelen invloed heeft op de Lagune in Venetië zie: Gatto en Carboognin, 1981: 379 – 391.

⁶⁶ Het eiland Lazaretto en de daarop aanwezige kunstwerken van de vries was voor de bezoeker van de Biënnale te bezoeken met een dagelijkse boot trip - georganiseerd door het Mondriaan Fonds. Op het eiland kreeg de bezoeker een pamflet met daarop de tekst 'looking,

Op dit voormalige pesteiland staan gebouwen die de natuur weer terug heeft genomen: planten krioelen tussen de bakstenen wanden en natuurlijke processen hebben ervoor gezorgd dat hele delen van het oude ziekenhuis niet meer toegankelijk zijn voor de mens. Eén van deze gebouwen heeft de vries benoemt tot sanctuarium. Op het gebouw, waar natuur van binnenuit naar buiten krioelt, plaatste de vries een plakkaat met de uitdrukking 'natura mater'. De vries toont hier de natuur als de moeder, als het beginpunt en het eindpunt van alles. Zoals de vries stelt 'nature takes on everything and eats everything'.⁶⁷ Hij lijkt hier te verwijzen naar het feit dat natuur een autonome impressieve kracht is die uiteindelijk alles weer in zich op zal nemen. Dit gegeven wordt nog evidenter door de andere plakkaaten aanwezig op het eiland waarop staat 'death was here' en 'life is' [Afb. 1.1.15]. Verwijzend naar de voormalige functie van het eiland als een plek waar mensen met de pest heen gingen om hun laatste adem uit te blazen, terwijl er tegenwoordig de levendige natuur floreert.

Er wordt gesteld dat nieuwe werken van de vries leidend zijn binnen de presentatie.⁶⁸ Praktisch gezien klopt deze stelling, hoewel de werken voor een groot deel nieuwe uitvoeringen zijn van al eerder in het oeuvre voorgekomen concepten. Het *journal* dat de vries bijvoorbeeld maakte van het overwoekerde eiland Lazaretto in de Venetiaanse lagune is een concept dat de vries ook eerder toepaste op diverse reizen die hij maakte.⁶⁹ En ook de installatie van aarduitwrijvingen gemaakt in het jaar in de aanloop naar de Biënnale vinden we terug in eerdere werk van de kunstenaar.⁷⁰ De houtskooltekening van de titel van de presentatie op de muur lijkt sterk in het verlengde te liggen van de zogenaamde 'sporen' die de vries diverse malen maakte – tekeningen waarbij hij in een beweging een woord of een gebaar op papier zet met een stuk houtskool. De concepten die uitgewerkt werden voor de Biënnale zijn binnen het oeuvre van de vries dus al bekend en daarbij niet verrassend. De actualiteit van het werk ligt dus niet zozeer in de recentheid van het werk.

1.2 to be all ways to be als All the world's Futures?

De vraag dringt op in hoeverre de presentatie aansluit bij het tentoonstelling gemaakt door de curator van de Biënnale Okwui Enwezors (1963 Nigeria). De tentoonstelling van Enwezor, *All the World's Futures*, te zien in het centrale paviljoen van de Biënnale in het Giardini en het Arsenale brengt 136 kunstenaars – afkomstig uit 53 verschillende landen – bij elkaar. Enwezor valt voor het thema van zijn tentoonstelling terug op de beschrijving van Walter Benjamin van de *Angelus Novus* van Paul Klee (1920) [Afb. 1.2.1]. Benjamin beschrijft de engel van de geschiedenis als volgt: 'His face is turned toward the past. Where a chain of events appears before us, he sees a single catastrophe [...] The angel would like to stay, awaken the dead [...], but a storm is blowing [...] and has got caught in his wings [...]. This storm drives him irresistibly into the future.' De directeur van de Biënnale, Paolo Baratta beschrijft in het voorwoord van de

smelling, hearing, etc'. Het lijkt alsof de vries op deze manier op een persoonlijke wijze elke bezoeker uitnodigde zijn zintuigen te gebruiken om de natuur om hem heen te ervaren.

⁶⁷ Martin en de vries, 2015: 236.

⁶⁸ Mondriaan Fonds, 2014: zonderpaginanummer.

⁶⁹ Enkele voorbeelden van eerdere *journals* zijn: *le journal de digne* (2000) dat de vries maakte van materiaal dat hij vond op een bezoek aan Digne-les-Bains in de Alpes-de-Haute-Provence in Frankrijk, *journal vom alten buchenwald, kleinengelein – steigerwald* (2002) gemaakt door de vries van materiaal gevonden in het Steigerwald gebied in Duitsland, en *eschenauer journal* (2002) dat de vries maakte van verzameld materiaal dat hij vond in Eschneuenau in Beieren, Duitsland: Gooding, 2006: 53, 65-54, 119.

⁷⁰ De eerste aarduitwrijvingen maakte de vries al in 1983: Persoonlijke interview met Cees de Boer door de auteur op 30 juni 2015.

catalogus van de Biennale hoe hij zich voorstelt dat de gezichtsuitdrukkingen van de bezoekers van de Biennale overeenkomen met de expressie van de engel van Klee: verschrikt door het verleden en onthutst door de drijvende kracht van de toekomst. Want net als de engel van Klee, wordt de bezoeker van *All the World's Futures* geconfronteerd met flarden van het verleden.⁷¹ De tentoonstelling neemt het verleden als uitgangspunt om de huidige staat van zijn van de wereld in kaart te brengen door te tonen op welke manier kunstenaars omgaan met de onrust in de wereld.⁷² Enwezor presenteert ons in het centrale paviljoen van het Giardini de wereld als een sombere plek, vertroebeld door de keuzes die door de mensheid in het verleden zijn gemaakt.

De toon daarvan wordt direct gezet in de openingszaal waar het werk van de Italiaanse kunstenaar Fabio Mauri (1926-2009) te zien is en de bezoeker tegen het werk *Il Muro Occidentale o del Pianto* (1993) [Afb. 1.2.2] aanloopt. Het werk bestaat uit een vier meter hoge muur van koffers, gebouwd van bagage van naar Auschwitz gedeporteerden die nooit zijn teruggekeerd. Bij het aanschouwen van dit werk verschijnt het beeld van de *Angelus Novus* op mijn netvlies, want hoe kan de mensheid überhaupt verder leven na deze verschrikkingen? Enwezor lijkt onmiddellijk het antwoord te geven met een ander sculptuur van Mauri, *Macchina per fissare acquerelli* (2009) [Afb. 1.2.3]; een ladder tot aan het plafond dat abrupt eindigt bij een dunne richel waarin de woorden 'The End' zijn geperforeerd: het enige dat nu nog overblijft is de val naar beneden.⁷³ De werken die volgen bieden de bezoeker geen troost en men kan het niet laten zich af te vragen of dit de wereld is waarin wij leven. Na het centrale paviljoen van het Giardini lijkt de presentatie in het Rietveld Paviljoen een zucht van verlichting. Een rustpunt tussen alle hectiek van de Biennale. En hoewel het vervolg van *All the World's Futures* in het Arsenale meer een antwoord lijken te geven op de problemen die door het verleden gecreëerd zijn in ons bestaan – zoals de film *Longing* (2014) van Raha Raissnia dat een portret toont van de integere en bruisende persoonlijkheden van de bewoners van East Harlem – is de vries de enige die ons terug brengt naar de dingen die al primair in onze wereld aanwezig zijn. Daarmee legt de vries de klemtoon op een wezenlijk ander aspect van ons bestaan dan de kunstenaars die door Enwezor opgenomen zijn in de centrale tentoonstelling. De theorieën, concepten, gebeurtenissen en ervaringen waar de werken in *All the World's Futures* aan refereren lijken voorbij te gaan aan het startpunt van ons zijn: de aarde zelf. de vries toont ons deze echter in al zijn schoonheid en diversiteit en onderstreept daarmee de basis van ons bestaan; de natuur waar ook wij deel van zijn. Hij ontdoet hierdoor onze wereld van de sluiers die wij er zelf hebben opgelegd en toont ons dat wat nooit actueler, recenter of werkelijker kan zijn: de levende, groeiende en pulserende natuur die zich constant in het moment manifesteert. Want zoals de vries zelf stelt: 'nature is always topical'.⁷⁴

⁷¹ Baratta, 2015: 17.

⁷² Enwezor, 2015: 18-19.

⁷³ *La Biennale di Venezia, 56th Internationale Art Exhibition. All the World's Futures*, 2015: 42-43.

⁷⁴ Donker, 2015: 9.

2. De presentatie en receptie van herman de vries in Nederland

In het eerste hoofdstuk werd zichtbaar dat de actualiteit van het werk van de vries voor een groot deel ligt in zijn materiaalkeuze. De kunstenaar kiest namelijk dat wat nooit actueler kan zijn dan dat; het materiaal van de levende, pulserende aarde onder onze voeten. Hierdoor trekt de vries de aandacht naar de (materiele) basis van ons bestaan, waardoor automatisch de vraag wordt opgewekt hoe wij als mens met de natuur een relatie aan dienen te gaan. We spreken hier eigenlijk over een soort 'eeuwige actualiteit' aangezien dit gegeven voor de mens in elke tijd een zeer actueel onderwerp is. Zonder de specifieke omstandigheden van de aarde zou de mens immers niet kunnen bestaan. In dit hoofdstuk wordt in kaart gebracht of deze actualiteit in de afgelopen vijftig jaar opgepikt is door curatoren en/of critici. Daarnaast wordt er ook gekeken of er wellicht door de jaren heen andere actualiteiten in het werk zijn gedetecteerd waardoor op scherp wordt gesteld of er een verandering in opvatting heeft plaatsgevonden of dat er steeds op dezelfde manier naar het werk is gekeken. Om een beeld hiervan te schetsen wordt in dit hoofdstuk de presentatie en receptie beschreven van alle solotentoonstellingen die de vries heeft gehad in grote Nederlandse musea gedurende zijn loopbaan als kunstenaar. Opeenvolgend zullen van de volgende exposities worden besproken welke thema's in het werk van de vries op de voorgrond zijn gezet door de diverse musea, hoe het werk in de media is ontvangen en of er een bepaalde actualiteit in opgemerkt is: *toevalsstructuren* in het Haags Gemeentemuseum (1968), *random shapes* in het Stedelijk Museum Amsterdam (1975), *herman de vries 1954-1980* in het Groninger Museum (1980), *natural relations* in het Gemeentemuseum Arnhem (1990), *unity* in het Kröller-Müller Museum (2009), *all* in het Stedelijk Museum Schiedam (2014) en tot slot *to be all ways to be* in het Rietveld Paviljoen op de Biënnale van Venetië (2015).

2.1 *toevalsstructuren* in het Haags Gemeentemuseum - 1968

De eerste solotentoonstelling van de vries in een Nederlands museum werd gehouden in 1968 in het prentenkabinet van het Gemeentemuseum in Den Haag. De tentoonstelling met hoofdzakelijk collages, een aantal reliëfs en een enkele tekening richtte zich op de beeldstructuren van de vries die hij maakte tussen 1963 en 1968, waarbij de nadruk lag op het toeval.⁷⁵ In de catalogus stond beschreven op welke manier de vries voor deze werken gebruik maakte van toevalstabellen zoals *tabel XXXVIII* uit het boek *Statistical tables for biological, agricultural, and medical research* (1953) van Ronald Aylmer Fisher en Frank Yates boek.⁷⁶ Om het ontwerpproces van de vries duidelijk te maken werd in de catalogus het creatieproces besproken van *kollage met witte vierkantjes op zwart* (1968) [Afb. 2.1.1] – een werk dat tot stand kwam met behulp van een toevalstabel.⁷⁷ De catalogus meldde daarnaast dat de beelden die op

⁷⁵ De tentoonstelling toonde in totaal 45 werken, waaronder 41 collages (waarvan één werk uit een serie van zeven bestond), twee tekeningen (waarvan één werk uit vijf kleine tekeningen bestond) en twee reliëfs: *herman de vries. toevalsstructuren*, 1968: 5-6.

⁷⁶ Het Fisher en Yates boek bevat een tabel van in totaal 15000 cijfers die volgens het toeval gerangschikt zijn en statistische getest werden op hun werkelijke toevalligheid. Voor meer informatie hierover zie: Bailey, 1995: 150-153.

⁷⁷ Er wordt beschreven hoe de vries voor dit werk uitging van een zwart oppervlak van 45 cm x 40 cm en dertig witte vierkantjes die daarop hun plaats moesten krijgen. Voor het bepalen van de compositie van dit werk gebruikte de vries de *tabel XXXVIII* uit Fisher en Yates. Met

deze manier werden ontworpen, buiten de persoonlijke beslissing van de kunstenaar kwamen te liggen.⁷⁸ Opmerkelijk genoeg werd hier over het hoofd gezien dat de werken wel degelijk het resultaat waren van een aantal persoonlijke beslissingen van de kunstenaar aangezien er door de vries werd beslist wat de grootte van het beeld zou zijn, welke compositiemiddelen er werden gebruikt en welke toevalstabel de compositie zou bepalen.⁷⁹

De 'objectieve' door toeval gecreëerde beelden kunnen volgens de verzamelaars Urs en Rös Graf gezien worden als een directe reactie op de subjectieve en emotioneel gekleurde internationale schilderkunst – zoals het tachisme van de jaren 50.⁸⁰ Het Gemeentemuseum plaatste de werken echter binnen het gedachtegoed van de jaren '60 door te benadrukken dat de vries zijn beeldstructuren zag als een bijdrage aan een vrije samenleving. De vries was namelijk van mening dat zijn werk een open en vrije werking had omdat deze tot stand was gekomen zonder persoonlijke factoren.⁸¹

De tentoonstelling werd in de pers praktisch niet opgemerkt en een enkeling die aan de tentoonstelling refereerde ging vooral in op het feit dat de tentoonstelling aansloot bij de op dat moment ook lopende expositie in het Gemeentemuseum van de Duitse kunstenaar, drukker en uitgever Hansjörg Mayer (1943, Stuttgart).⁸² Dat de verbinding werd gemaakt is niet vreemd aangezien de vries net als Mayer zich richtte op concrete poëzie en kunstenaarsboeken. Enkel de kunstrecensent – en kunstenaar – Ton Frenken wijdde een aantal woorden aan de vries. Hij meldde in het Brabantse Dagblad dat de kunstenaar de compositie op de meest consequente wijze buiten de sfeer van de persoonlijke beslissing bracht. De titel van de recensie was dan ook: 'verrassende objectiveringen'.⁸³ Frenken is echter niet bijzonder kritisch, aangezien we hierboven al bespraken dat de werken van de vries niet geheel objectief zijn.

Hoewel de vries in 1968 al wel werken maakte waarin de natuur aanwezig was - zoals een plastic uit de jaren '60 waarbij hij vier wit geschilderde boomtakken bij elkaar bundelde - waren deze werken nog niet in de tentoonstelling aanwezig en werd de link met de natuur nog niet opgepikt. De kunst van de vries werd echter wel op twee manieren verbonden met de actualiteit. Ten eerste noemde Frenken dat de wijze waarop de vries objectieve composities ontwierp, aansloot bij actuele tendensen in de hedendaagse kunst.⁸⁴ Ten tweede plaatste het Gemeentemuseum het werk van de vries in de tijd van de jaren '60 waarbij de nadruk werd gelegd op het feit dat hij met zijn werk opteerde voor een vrije samenleving met een open karakter.⁸⁵

behelp hiervan stelde hij het volgende 'programma' samen om de compositie te bepalen: de getallen uit de tabel vatte hij op als centimeters waarna elke keer als de gegeven maten binnen de assen vielen van de vooraf vastgestelde 40 cm x 45 cm werden de vierkantjes op het oppervlak uitgezet. de vries stelde daarnaast vast dat de vierkantjes de zijden niet mochten aanraken en dat de vierkantjes elkaar evenmin mochten overlappen: *herman de vries. toevalsstructuren*, 1968: 1.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Men zou kunnen beargumenteren dat de vries hierdoor niet zozeer de mogelijkheden van het toeval toonde maar aan het licht bracht dat toeval niet bestaat omdat er aan elke gebeurtenis of uitkomst altijd een keus vooraf gaat.

⁸⁰ Graf, 1980: 46.

⁸¹ *herman de vries. toevalsstructuren*, 1968: 2.

⁸² Anoniem, *Trouw* (2 oktober 1968), Frenken, *Brabants Dagblad* (5 november 1968).

⁸³ Frenken, *Brabants Dagblad*, (5 november 1968).

⁸⁴ Welke actuele tendensen in de hedendaagse kunst Frenken bedoelt wordt niet duidelijk. Aangezien hij in het artikel echter vooral ingaat op de objectiviteit van het werk van de vries refereert hij waarschijnlijk aan de Nederlandse Nul-beweging en de Duitse Zero-beweging - beide hadden namelijk het doel een objectief beeld te creëren: *Nul = 0. De Nederlandse nul-groep in een internationale context*, 2011: 9-10.

⁸⁵ *herman de vries. toevalsstructuren*, 1968: 2.

2.2 *random shapes* in het Stedelijk Museum Amsterdam – 1975

Acht jaar later besteedde het Stedelijk Museum in Amsterdam eveneens aandacht aan het werk van de vries. In 1975 werd daar in het prentenkabinet de tentoonstelling ‘random shapes’ gehouden – waarbij dit keer naast tekeningen en collages ook foto(schets)boeken, beelden en concrete poëzie van de vries te zien waren.⁸⁶ Door de curator van de tentoonstelling, Marja Bloem, werd gesteld dat de vries net als de Zero-, Nul- en Nouvelle Tendance-kunstenaars afstand deed van het subjectieve element in zijn kunst. de vries werd hier voor het eerst direct in verband gebracht met de Zero- en de Nul-beweging, hoewel Bloem wel stelde dat de kunstenaar nooit officieel tot één van deze twee groepen behoorde.⁸⁷ Bloem stelde dat de werken van de vries aansloten bij deze groepen doordat hij gebruik maakte van het ‘geprogrammeerde toeval’ – door hemzelf ‘random-objectivations’ genoemd.⁸⁸ Bloem betoogde dat de vries gebruik maakte van het toeval om een onbepaalde vrijheid voor de toeschouwer te creëren. En dat hij daarnaast de eigen actieve creativiteit van de toeschouwer wilde activeren.⁸⁹ De catalogus gaf daarvoor een eerste aanzet doordat deze – naast een korte beschrijving over het werk – een mapje bevatte met verschillende uit wit papier geknipte rechthoeken en vierkanten. Samen met de afgedrukte toevalstabel kon de lezer daarmee zelf beeldstructuren creëren door middel van het toeval. De vries nodigde de beschouwer dus uit zijn eigen subjectieve beslissingen tussen haakjes te zetten.

Bloem betoogde daarnaast dat de vries de subjectieve beslissingen zoveel mogelijk elimineerde omdat hij de werkelijkheid zo objectief mogelijk wilde overbrengen.⁹⁰ En ook in het persbericht werd benadrukt dat de vries geen subjectief wereldbeeld op wilde dringen maar dat hij de wereld wilde laten zien zoals die is.⁹¹ Bloem plaatste echter wel een kanttekening bij het gebruik van het toeval van de vries voor een vrij beeld – er werd aangestipt dat de beelden geen absolute vrijheid gaven omdat het concept van het werk wel een persoonlijke keuze inhield.⁹² Hier werd dus kritischer gekeken naar de vries’ poging het toeval te verbeelden, dan bij de tentoonstelling van het Gemeentemuseum.

De expositie werd in de media wederom praktisch niet opgemerkt. Slechts twee kranten - de Helderse Courant en De Tijd - schreven een kort informatief stuk over de expositie waarin de objectiviteit van de beeldtaal van de vries werd onderstreept.⁹³ Enkel de radiojournalist en kunstkenner Hans Blankesteijn probeerde in zijn rubriek *Kunst- en vliegwerk* op de NCRV Radio het werk van de vries te voorzien van een diepere laag van betekenis. Hij stelde daarbij dat de kunst van de vries toonde dat ‘kans’ even wezenlijk is voor een mensenleven als ‘keus’. En ook hij merkte op dat de werken niet geheel ‘het toeval’ verbeelden aangezien de toevalstabellen waarop de werken waren gebaseerd door de vries gekozen waren. Blankesteijn probeerde bij een verklaring voor het gebruik van toeval een analogie te

⁸⁶ De tentoonstelling toonde in totaal 61 werken waaronder vier beelden, 33 tekeningen, 13 collages, vier foto’s, drie kunstenaarsboek en acht werken met concrete poëzie: *random shapes. herman de vries*, 1975: zonder paginanummer.

⁸⁷ In het boek *Nul = 0. De Nederlandse nul-groep in een internationale context* (2011) dat door het Stedelijk Museum in Schiedam werd uitgegeven wordt herman de vries verbonden aan de Nederlandse Nul-groep in plaats van de Duitse Zero-beweging of de Nouvelle Tendance. Over de verschillen en overeenkomsten in visie van de Duits Zero-beweging en de Nederlandse Nul-beweging zie: Wiehager, 2011: 58-64.

⁸⁸ ‘Random’ moet hier worden opgevat als ‘toeval’ en ‘objectivation’ als het openlaten van een zo groot mogelijke vrijheid voor de toeschouwer: *random shapes. herman de vries*, 1975: zonder paginanummer

⁸⁹ Bloem 1975: zonder pagina nummer.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ *herman de vries in het Stedelijk Museum*. Persbericht: Stedelijk Museum Amsterdam (4 februari 1975).

⁹² Bloem, 1975: zonder pagina nummer.

⁹³ Anoniem, *Helderse Courant* (28 februari 1975), Duister, *De Tijd* (21 maart, 1975).

trekken met de natuur. Hij stelde namelijk dat enkele prenten van de vries toonden dat het toeval 'best mooi kan zijn', net als wanneer je zomaar in het bos een prachtig gevormde tak vindt. Echter betoogde hij ook dat dit al een bekend fenomeen was en dat de vries met zijn kunst vooral probeerde te tonen dat 'het leven zo is' – een toevalligheid van gebeurtenissen.⁹⁴ Blankesteijn moet bij deze verklaring nagedacht hebben over de vries' achtergrond als plantkundige. Daarmee zien we voor het eerst dat er niet alleen voor de verklaring van zijn methode naar de vries' achtergrond wordt gekeken – het gebruik van wetenschappelijke toevalstabellen - maar ook voor de betekenis van zijn werk. Bij de ontvangst van deze tentoonstelling zien we echter wel een verschuiving. Terwijl de vries' werk in 1968 opgevat werd als een pleidooi voor een vrijere samenleving lag er in 1975 meer de nadruk op het gegeven dat zijn werk de toeschouwer een bepaald soort vrijheid bood.

2.3 herman de vries 1954-1980 in het Groninger Museum – 1980

Enkele jaren later, in 1980, werd voor het eerst in Nederland een grote overzichtstentoonstelling georganiseerd in het Groninger Museum. De tentoonstelling omvatte rond de 180 werken uit particuliere collecties en musea in Nederland, West-Duitsland en Zwitserland. De directeur van het museum Frans Haks merkte in de inleiding van de catalogus op dat er van het werk van de vries in Nederland slechts bescheiden overzichten waren getoond en dat de veelzijdigheid van zijn oeuvre nog nooit onderwerp was geweest van een presentatie. Het doel van de tentoonstelling en bijbehorende publicatie, *herman de vries 1954-1980*, was dan ook om een zo representatief mogelijk beeld te geven van de diverse facetten – of werkfasen – van zijn werk. Door dit in kaart te brengen probeerde Haks te tonen wat de unieke positie van de vries was binnen de hedendaagse kunst van dat moment.⁹⁵ Haks signaleerde ook dat er kritische geluiden waren met betrekking tot het werk van de vries omdat men zou beweren dat de kunstenaar enkel de 'modieuze vernieuwingen' volgde.⁹⁶ Hij stelde echter dat ware belangrijke kunstenaars zich altijd blijven ontwikkelen en verjongen – en dat dit ook gold voor de vries.⁹⁷ Het lijkt hier dus of Haks ook een bepaalde actualiteit in het werk van de vries terugzag maar dat hij opmerkte dat dit nog niet erkend werd.

Het feit dat er gesteld werd dat de vries enkel de 'modieuze vernieuwingen' volgde ziet Haks als de enige verklaring voor het ontbreken van de vries op de Nederlandse inzending van 1978 op de Biënnale in Venetië (waar onder de titel 'nature – art' werk werd tentoongesteld van Douwe Jan Bakker, Sjoerd Buisman, Krijn Giezen en Hans de Vries) en op de tentoonstelling *To do with nature*, een tentoonstelling die er opgericht was een overzicht te geven van Nederlandse kunstenaars die met natuur werkten.⁹⁸ Het is echter niet opmerkelijk dat het werk van de vries niet werd opgenomen in deze twee - op de natuur gerichte - tentoonstellingen aangezien de vries niet eerder in het culturele veld aanwezig

⁹⁴ Blankesteijn, Hans. "Kunst- en vliegwerk." *NCRV Radio*, transcript (26 februari 1975) – Geraadpleegd via de bibliotheek van het Stedelijk Museum Amsterdam.

⁹⁵ Haks, 1980: 7.

⁹⁶ Over welke modieuze vernieuwingen Haks hier spreekt is niet duidelijk. Interessant is dat dit argument in de kritieken niet terug te vinden is. Het is aannemelijk dat hier wellicht in de 'wandelgangen' over werd gesproken: Haks, 1980: 5.

⁹⁷ Haks, 1980: 5.

⁹⁸ Hoogstwaarschijnlijk doelt Haks hiermee op de tentoonstelling 'Mit Natur zu tun/To do with Nature' die in 1979 in de Pulchri Studios in Den Haag werd gehouden. Zie voor meer informatie over deze tentoonstelling: *Mit Natur zu tun/To do with Nature*, 1979.

was geweest met zijn werk dat zich specifiek richtte op de natuur. Eerdere tentoonstellingen van zijn werk hadden enkel zijn door het toeval gecreëerde, objectieve beeldstructuren getoond.

De tentoonstelling en de (uitgebreide) bijbehorende publicatie richtten zich erop te tonen dat er aan de verschillende werken van de vries wel een aantal duidelijke concepten ten grondslag lagen en probeerden hierdoor het eigen (unieke) karakter van de werken bloot te leggen. Een van de constanten in het werk van de vries die Haks aanhaalde in zijn inleiding was het feit dat de vries met zijn werk wilde streven naar een homogene en humane maatschappij, waarin ieder individu de mogelijk had zich te ontplooiën. Haks beschreef daarnaast dat de vries met deze witte periode aansloot bij de *Nouvelle Tendance*.⁹⁹ Hiermee verbond Haks de vries dus niet zozeer aan de Nul-groep of het Zero gedachtegoed maar meer aan de overkoepelende stroming.¹⁰⁰ Vervolgens beschreef Haks in zijn inleiding kort de vries' periode van 'random objectivations' die eerder in het Gemeentemuseum in Den Haag en het Stedelijk Museum in Amsterdam centraal stonden. Haks zag de fotoseries – waarvan er ook enkele in het Stedelijk Museum in Amsterdam in 1975 waren getoond - als een brug tussen de 'random objectivations' en de werken waarin de objecten uit de natuur zelf centraal stonden omdat de vries bij de foto's voor het eerst de zichtbare werkelijkheid aanvaardde. Haks was overigens de eerste die de verbinding tussen de natuur en het werk van de vries blootlegde, doordat hij aanstipte dat deze thematiek ook al aanwezig was in zijn vroege werken zoals bijvoorbeeld een plastiek uit 1960 die bestaat uit vier wit geschilderde gebundelde takken en in 1962 een collage van bladeren.¹⁰¹ Hiermee toonde Haks dat natuur een constante factor was in het werk van de vries, een thematiek die niet eerder naar voren was geschoven.

De verzamelaars Urs en Rös Graf trachtten vervolgens in de catalogus een inleiding te geven op het werk van de vries en het concept dat daaraan ten grondslag lag. Daarbij richtten zij zich vooral op de manier waarop de vries zich verhiel tot de Aziatische wereldbeschouwing en filosofie – waarmee zij de vries verbonden aan tijdgenoten zoals John Cage, Jimmy Giuffrè, Terry Riley, Yves Klein en James Lee Byars.¹⁰² Hiermee werd de vries dus voor het eerst in een meer internationale context geplaatst. Verder werd zijn werk door Urs en Rös Graf ingedeeld in verschillende werkfasen van zijn 'informele, monochroom en witte periode' (vanaf 1953), tot zijn 'random objectivations' (vanaf 1962), 'concrete en visuele poëzie' (vanaf 1965), 'experimenten met taal' (vanaf 1961), 'chance & change' periode (vanaf 1970) en tot slot zijn op dat moment nieuwste werkfase waarin hij de werkelijkheid en dan voornamelijk de natuur als zelfstandig document presenteerde (vanaf 1975).¹⁰³

Opvallend genoeg ging het persbericht dat het Groninger Museum uitstuurde nog niet in op de aanwezige thematiek van de natuur in het werk maar legde vooral de nadruk op de al bekende thema's

⁹⁹ Haks beschrijft dat vooral het werk uit de vries' witte periode overeenkomsten heeft met de *Nouvelle Tendance* – aangezien ook zij veelvuldig deze kleur gebruikten. De *Nouvelle Tendance* kunstenaars probeerde echter door de steeds wisselende invloed van het licht de textuur van de verf te laten uitkomen en hadden niet zoals de vries de kleur wit als het hoofdonderwerp. Een andere overeenkomst noemt Haks het feit dat het voor de *Nouvelle Tendance* – net als voor de vries - typerend was om hun eigen publicaties uit te geven: Haks, 1980: 6.

¹⁰⁰ De *Nouvelle Tendance* omvatte diverse stromingen van de jaren '60 die zich allemaal bezighielden met: verminderen van persoonlijke handschrift en de samenkomst tussen techniek, wetenschap en natuur: Haks, 1980: 6.

¹⁰¹ Het is niet exact duidelijk welk werk Haks bedoelde met 'collage van bladeren'. Hij stelde echter dat aangezien het werk niet gedateerd is het onduidelijk blijft wat de precieze ontstaansdatum is van de collage. Haks betoogde echter dat het werk goed paste in de vries' mentaliteit van 1962: Haks, 1980: 7.

¹⁰² Graf, 1980: 12-14.

¹⁰³ *Ibidem*: 18-42.

zoals toeval, kans en verandering. Ook werd er aangestipt dat er een conceptueel aspect aan het werk van de vries ten grondslag lag, wat gefundeerd was op een filosofische instelling en een door oosterse culturen geïnspireerde levenshouding.¹⁰⁴

Door de uitgebreide opzet van de tentoonstelling toonden de media voor het eerst een grotere interesse voor het werk van de vries. Interessant is hoofdzakelijk dat het – al in eerdere tentoonstellingen benadrukte - element van toeval in het werk van de vries werd opgepikt.¹⁰⁵ Het toeval werd bijvoorbeeld door Paul Groot in het NRC Handelsblad gezien als een consistente thematiek in het oeuvre van de vries. En hoewel Groot bepleitte dat het werk overtuigend overkwam, stelde hij niettemin dat het werk een bepaalde diepgang miste.¹⁰⁶ Opmerkelijk genoeg had de catalogus juist tot doel de diepgang van het werk bloot te leggen door aandacht te besteden aan het onderliggende concept – dit bleek echter voor de critici niet voldoende. De recensent Peter Karstkarel schreef zelfs in Trouw dat door de overspannen formuleringen en verklaringen in de catalogus de kunst werd gesmoord en de objectieve vrijheid in het werk door de toelichtingen een desillusie werd.¹⁰⁷

In de Volkskrant werd door de recensent Lily van Ginneken betoogd dat het werk een bepaalde (eigen) beeldtaal miste. Ginneken stelde zelfs dat zij het werk van de vries meer zag als een illustratie van een manier van leven en denken, en dat de vormgeving van de vries weinig vernieuwend was.¹⁰⁸ Slechts een enkeling was positief en legde de nadruk op de filosofische benadering in het werk en op het feit dat zijn werk uitdaagde tot een hernieuwde stellingname over het wezen van kunst en het leven zelf.¹⁰⁹

2.4 natural relations in het Gemeentemuseum Arnhem – 1990

Exact tien jaar later werd er weer een solotentoonstelling van de vries gehouden, dit keer in het Gemeentemuseum in Arnhem. De expositie richtte zich - voor het eerst - geheel op het thema natuur en ging daarbij vooral in op de relatie van de mens tot de natuur. Een relatie die ook al in de jaren '90 gezien werd als zeer fragmentarisch.¹¹⁰ Het kunstenaarsboek van de vries *natural relations, eine skizze* (1989) gold als uitgangspunt voor de tentoonstelling. *natural relations, eine skizze* was de uitkomst van een jarenlange verzameling van informatie over ruim 2000 planten en plantdelen die een genezende of geestverruimende werking hebben – opgedaan door de vries op zijn reizen door Europa, Afrika en India.¹¹¹ de vries noemt in het naslagwerk naast de Latijnse planten, ook de namen van de planten in andere talen, de vindplaats, de groei, de toepassing en de uitwerkingen. Daarnaast zijn er in het boek naast citaten uit oude handschriften ook persoonlijke verhalen en anekdotes van de vries terug te vinden.

In de centrale zaal van de tentoonstelling werd dit omvangrijke naslagwerk visueel gemaakt doordat er diverse hoopjes gedroogde zaden, noten, bladeren, harsen, besjes, bloempjes, paddenstoelen, wortels, takjes en stukjes schors tentoon werden gesteld op twee lange stroken

¹⁰⁴ *Tentoonstelling in Groninger Museum*. Persbericht: Groninger Museum (3 september 1980).

¹⁰⁵ Anoniem, *Nieuwsblad van het Noorden* (28 september 1980), Ginneken, *De Volkskrant* (18 september 1980), Groot, *NRC Handelsblad* (7 oktober 1980).

¹⁰⁶ Groot, *NRC Handelsblad* (7 oktober 1980).

¹⁰⁷ Karstkarel, *Trouw* (oktober 1980).

¹⁰⁸ Ginneken, *De Volkskrant* (18 september 1980).

¹⁰⁹ Anoniem, *Nieuwsblad van het Noorden* (28 september 1980).

¹¹⁰ *herman de vries, natural relations*. Persbericht: Gemeentemuseum (Arnhem 26 mei 1990).

¹¹¹ *Ibidem*.

ongebleekt katoen. De nummers van de verschillende tentoongestelde natuurproducten correspondeerde met de nummers in *natural relation, eine skizze*. Op deze manier kon er in het boek informatie worden opgezocht over de planten.¹¹² Daarnaast werd er langs de muren van de zaal in vitrines een door de vries gemaakte selectie van oude werktuigen uit de archeologische collectie van het museum getoond. De gedroogde planten werden hierdoor vergezeld door onder andere Romeinse kookpotten, wrijfschalen, bronzen bijlen, vuurstenen, messen en maalstenen. Ook toonde de tentoonstelling, in een kleine zaal die toegang gaf tot de tentoonstelling, voor het eerst *das große rassenstück* uit 1987. In dezelfde ruimte werd de dertig minuten durende film *bella donna* getoond. Een film die de effecten van de giftige bessen van de plant *antropa belladonna* (wolfskers) op de mens toonde.¹¹³ Tot slot kon men in de Rijnsaal het werk *rosa damascena* bewonderen – een werk dat de vries voor het eerst in 1984 uitvoerde.¹¹⁴

De vries' monochrome schilderijen en 'random-obectivations' werden hier dus voor het eerst niet tentoongesteld. Een enkele criticus beargumenteerde echter nog steeds dat de verschijningsvormen van de werken van de vries deden denken aan zijn Zero-tijd.¹¹⁵ Ella Reitsma betoogde in *Vrij Nederland* echter dat de vries aansluit bij de ideeën van de jaren zeventig met de zogenaamde *Spurensichern* van onder andere Nikolaus Lang.¹¹⁶ Daarnaast werd de vries door zowel Reitsma als Peggie Breitbarth neergezet als een conceptuele kunstenaar.¹¹⁷ Hiermee werd wellicht geprobeerd de eerdere kritiek van de vries als een kunstenaar die werk maakt met weinig zeggingskracht te omzeilen. Toch vinden we ook deze bedenking nog terug in de kranten. De recensent Marianne Vermeijden schreef in het NRC Handelsblad dat de werken louter esthetisch aandoen en dat deze een duidelijke inhoudelijke visie of kunstzinnige gelaagdheid missen.¹¹⁸ Overigens is het opmerkelijk dat Vermeijden deze conclusie trekt aangezien ze wel benadrukt dat het werk appelleert aan het steeds grotere bewustwordingsproces van het feit dat de mens de aarde schade aandoet.¹¹⁹ Hier zien we dus voor het eerst dat het werk van de vries in verband wordt gebracht met een ecologisch bewustzijn. En ook Jan Nieland betoogde dat de vries wijst naar dat wat de aarde allemaal te bieden heeft. Daarmee stelde hij dat de combinatie van het werk van de vries met de prehistorische voorwerpen de toeschouwer confronteerde met het feit dat we de bron van ons bestaan (de aarde) leegroven in plaats van deze te behouden.¹²⁰ Tot slot beargumenteerde ook Breitbarth

¹¹² Met de naam 'eine skizze' (een schets) verwijst de vries naar het feit dat de informatie in het boek nooit volledig is aangezien de kennis over de plantenwereld zo ontoereikend is dat deze wellicht wel nooit helemaal in kaart kan worden gebracht: Gooding, 2006: 102.

¹¹³ herman de vries filmde hier de vrouw van de kunstenaar Jim Lee Byars die na het innemen van het sap van de bessen van de *Antropa belladonna* (wolfskers) de effecten onderging van een atropine vergiftiging: hallucinaties en door de vergroting van de pupillen een grotere gevoeligheid voor licht. De film toont de vrouw die door het bos huppelt en danst terwijl zij de hallucinerende trip ondergaat. Karen Buschmann betoogt dat de film het verlangen uitdrukt naar een re-integratie van de mens en de plantenwereld doordat we te zien krijgen wat de plantenwereld de mens kan geven. In het verleden gold het innemen van de bessen van deze plant als 'zwarte magie': Buschman, 1989: 47.

¹¹⁴ De bedwelmende geur van rozen werd vroeger toegekend tot de witte magie. De werken *rosa damascena* en *bella donna* tonen op deze manier samen de twee kanten van de magie van de natuur: Buschman, 1989: 27.

¹¹⁵ Anoniem, *Nijmeegs Dagblad* (31 mei 1990).

¹¹⁶ Deze kunstenaars fixeerden 'sporen' van zichzelf of van anderen op een ogenschijnlijk wetenschappelijke manier, met foto's, objecten, plattegronden en maquettes, geordend en van nummers voorzien die verwezen naar nummers in de catalogus. de vries stelt echter dat hij zich niet verwant voelt met deze kunstenaars aangezien er volgens hem maar weinig kunstenaars zijn die met de natuur werken en daar ook boeken over maken: Reitsma, *Vrij Nederland* (16 juni 1990): 34.

¹¹⁷ Reitsma, *Vrij Nederland* (16 juni 1990): 33.

¹¹⁸ Vermeijden, *NRC Handelsblad* (17 juli 1990), Breitbarth, *Dagblad Tubantia* (8 juni 1990).

¹¹⁹ Vermeijden, *NRC Handelsblad* (17 juli 1990).

¹²⁰ Nieland, *De Gelderlander* (18 juni 1990).

dat de vries door de natuur in het museum te halen een uitspraak doet over de onverwoestbaarheid van de natuur en de natuurlijke rijkdom die dreigt verloren te gaan.¹²¹ Het feit dat de vries ingaat op de relatie tussen mens en natuur werd dus pas voor het eerst in 1990 als een actuele thematiek in het werk gezien.

2.5 unity in het Kröller-Müller Museum – 2009

De eerste tentoonstelling sinds 1980 in Nederland die een divers beeld gaf van de kunstenaar werd in 2009 georganiseerd in het Kröller-Müller museum. De expositie probeerde een overzicht te bieden van de verschillende werkvormen en invalshoeken van het werk van de vries maar poogde daarnaast ook de conceptuele eenheid – of te wel *unity* - in beeld te brengen. Dit werd gepoogd door alle werken die het Kröller-Müller Museum van de vries verworven had te tonen. Dit resulteerde in een expositie met tekeningen, schilderijen, grafieken, reliëfs, natuurcollages, installaties, een film en kunstenaarsboeken. Daarnaast toonde het museum voor het eerst de installatie *mesa* (1996-2007) [Afb. 2.5.1], het werk waar de catalogus geheel aan was gewijd.¹²² Alle werken werden in de tentoonstelling ondergebracht in een aantal verschillende thema's, respectievelijk: 'natuur & cultuur', 'orde & chaos' en 'individualiteit & eenheid'. Hierdoor werd getracht een verband aan te geven tussen de diverse werken. De thematische indeling lijkt echter zeer subjectief, en de rangschikking van het oeuvre van de vries op deze manier was dan ook niet eerder voorgekomen.

De pers legde de nadruk op verschillende elementen in de tentoonstelling. Door een enkele criticus werd de vries nog getypeerd als een conceptuele kunstenaar. Wim van der Beek stelde namelijk dat de verbindende factor in het werk van de vries het feit was dat hij 'materie met mentaliteit verbond'.¹²³ Daarnaast werd er op diverse manieren gesproken over de manier waarop de vries de natuur toonde. Mischa Anderiessen stelde in *FD Persoonlijk* dat de vries' werk impliciet kritiek leverde op de respect- en aandachtsloze manier waarop de mens omgaat met de aarde. Hij stelde dat het werk van de vries in die zin opmerkelijk actueel was. Echter betoogde Anderiessen ook dat het werk bleef hangen in een esthetiek waardoor de beelden te weinig zeggingskracht hadden.¹²⁴ Bianca Stigter stelde echter in het *NRC Handelsblad* dat, doordat de vries de aandacht naar het object trekt, hij de uniciteit en schoonheid hiervan blootlegt en hij de mogelijkheden met betrekking tot de natuur aan het licht brengt.¹²⁵ De vergelijking met de Zero- of de Nul-kunstenaars is op dit moment geheel verdwenen. Anderiessen trekt nu een parallel tussen de kunst van de vries en Robert Rauschenberg, Richard Long, Joseph Beuys en

¹²¹ Breitbarth, *Dagblad Tubantia* (8 juni 1990).

¹²² De installatie *mesa* – Spaans voor 'tafel', maar hier bedoeld als 'waarnemingsveld' – bestaat uit zesenvertig voorwerpen, waaronder onder andere een gekleide kookpot, een goudstaaf, een vogelnestje, botten, een schelp en een mes. De objecten liggen uitgestald op een vierkant wit kleed dat op de vloer ligt. De titel is afgeleid van de objecten die sjamanen uit het Andes gebied gebruiken bij het uitvoeren van hun genezingsceremonies. De publicatie van de expositie – die volledig aan dit werk is gewijd – omvat herkomst beschrijvingen en persoonlijke toevoegingen van de vries over alle voorwerpen. De toeschouwer wordt uitgenodigd de objecten te bekijken als op zich zelf staande dingen, zonder symbolische betekenissen. de vries stelt dat op deze manier de objecten hun eigen verhaal zullen vertellen. Het doel is om op deze manier de toeschouwer bewust te maken:

herman de vries. – mesa –, 2009: voorwoord.

¹²³ Beek, *De Stentor Deventer Dagblad* (11 maart 2009).

¹²⁴ Anderiessen, *FD Persoonlijk* (7 maart 2009).

¹²⁵ Stigter, *NRC Handelsblad* (10 april 2009).

de Arte Povra beweging. Opmerkelijk is echter dat ook hij, net als Frans Haks, benadrukt dat de vries een afzonderlijke positie heeft verworven tussen deze kunstenaars omdat hij een eigen weg heeft genomen.¹²⁶

2.6 *all* in het Stedelijk Museum Schiedam – 2014

In de aanloop naar de Biënnale werd in 2014 in het Stedelijk Museum Schiedam het werk van de vries getoond in de solotentoonstelling *all*. De tentoonstelling in Schiedam was opgebouwd rondom een aantal belangrijke thema's en artistieke uitgangspunten die het kunstenaarschap van herman de vries typeren. De curator Colin Huizinga stelde dat deze basisprincipes steeds terugkeren in het werk van de vries in verschillende periodes. De tentoonstelling toonde daarmee, net als de tentoonstelling *unity* in het Kröller-Müller Museum in 2009, dat ondanks de verscheidene verschijningsvormen binnen het oeuvre van de vries er een aantal terugkerende thema's aan zijn werk ten grondslag liggen. In de tentoonstelling werd het werk van de vries ingedeeld in zes thema's: 'ZERO', 'random objectivation', 'chance and change', 'my poetry is the world' en 'natural relations'. 'ZERO' stond in de tentoonstelling voor het feit dat de vries afstand nam van een persoonlijke handschrift. Het 'random objectivations' thema refereerde aan de manier waarop wetenschappelijke observaties en methodes (zoals de toevalstabellen) het werk van de vries hadden beïnvloed. Het 'chance and change' thema stond voor het feit dat de vries zich ging richten op de werkelijkheid zelf in plaats van het creëren van werkelijkheidsmodellen. Het thema 'my poetry is the world' stond voor het feit dat de vries artefacten uit de natuur als natuurlijke readymades presenteert en tot slot representeerde het thema 'natural relations' de manier waarop de vries met zijn werken een uitgesproken positie inneemt over de verhouding tussen mens en natuur en poogt een verandering in bewustwording daarover te bewerkstelligen bij de toeschouwer.¹²⁷ Met dit laatste thema werd vanzelfsprekend gerefereerd aan het boek *natural relations, eine skizze* (1989) dat eerder in de tentoonstelling in Arnhem in 1990 centraal stond. Het is aannemelijk dat het museum ervoor heeft gekozen de tentoonstelling in te delen in een aantal steeds terugkerende thema's – in plaats van afzonderlijke werkfasen – om het oeuvre als een samenhangend geheel te presenteren. Met deze indeling volgde de expositie echter wel bijna dezelfde rangschikking als in het Groninger Museum in de jaren '80. Een verschil is echter dat de werken van de vries waarin hij de objecten uit de natuur toont in Schiedam ondergeschoven werden bij het thema 'my poetry is the world', terwijl deze werken in de jaren '80 nog gezien werden als 'de werkelijkheid als zelfstandig document'.¹²⁸

Hoewel er dus in de opzet van de tentoonstelling en de keuze van de thematiek geen grote verschuiving te detecteren is, werd er door de curator van het Stedelijk Museum Schiedam Colin Huizinga wel een andere invalshoek gekozen in de interpretatie van het werk. Huizinga betoogde in de catalogus dat het werk van de vries voor een belangrijk deel gaat over de verhouding tussen de mens en de werkelijkheid en dat dit als een rode draad door zijn gehele oeuvre loopt. Er werd hierbij dus niet zozeer naar de oosterse filosofie gewezen als de verbindende factor in het werk van de vries – zoals bij de tentoonstelling in het Groninger Museum - maar meer gekeken naar de manier waarop het werk de

¹²⁶ Anderiessen, *FD Persoonlijk* (7 maart 2009).

¹²⁷ Huizinga, 2014: 11-75.

¹²⁸ Graf, 1980: 40-43, Huizinga, 2014: 46-63.

toeschouwer confronteert met de werkelijkheid. Huizinga claimde dat dit vooral duidelijk is in de werken waar de vries natuurlijke objecten of processen toont waardoor hij ons confronteert met de verandering en vergankelijkheid van de werkelijkheid en in het bijzonder de natuur.¹²⁹ Daarnaast betoogde Huizinga dat de vries ons wijst op het dreigende verlies van kennis over de geneeskrachtige, heilzame of geestverruimende werking van de natuur.¹³⁰ Dit element werd eerder ook benadrukt in de tentoonstelling *natural relations* in 1990.

De tentoonstelling werd voor het eerst verrassend goed ontvangen en het is de eerste expositie die door een uiteenlopende variëteit aan media werd besproken. Een evident gegeven is dat de werken van de vries voor het eerst gezien werden als een 'oefening in aandacht'.¹³¹ Sacha Bronwasser stelde in het NRC Handelsblad dat de vries met zijn werk de opmerksaamheid vergroot¹³², en ook Evelien Lindeboom beargumenteerde dat het werk van de vries aanspoort tot 'goed te kijken'.¹³³ Janneke Wesseling betoogde in het NRC Handelsblad dat het werk een uitsnede is uit de realiteit waardoor de aandacht intensifeert.¹³⁴ Er wordt hier dus voor het eerst opgemerkt dat de vries de kijker ergens bewust van maakt.¹³⁵

Een ander element dat benadrukt werd in het oeuvre van de vries is het gegeven dat hij met zijn werk de variëteit (of diversiteit) en daarmee ook de uniciteit van de natuur toont.¹³⁶ Daarbij werd onderstreept dat hij hierdoor de schoonheid van de natuur toont.¹³⁷ Riki Simons stelde in Elsevier dat de vries met zijn werk vooruit liep op de natuur-romantiek van nu, daarmee plaatste zij de kunstenaar in de traditie van de romantiek waarin hij nog niet eerder was gezien.¹³⁸ Opmerkelijk is dat het werk hier dus niet zozeer wordt gezien als een kritische kijk op de manier waarop de mens met de aarde omgaat – en dus het ecologische bewustzijn vergroot - maar meer als een manier om weer bewust te worden van de schoonheid van de overweldigende diversiteit van de natuur om ons heen.

2.7 to be all ways to be in het Rietveld Paviljoen (Biënnale van Venetië) - 2015

Slechts een half jaar later werd het werk van de vries getoond op de 56^e Biënnale in Venetië met de presentatie *to be all ways to be*, samengesteld door de curatoren Colin Huizinga en Cees de Boer in samenwerking met herman de vries. Zoals in het eerste hoofdstuk uitvoerig besproken is, toonde deze presentatie enkel werken waarin de natuur centraal stond. De presentatie richtte zich daarmee vooral op de schoonheid, diversiteit en vergankelijkheid van de natuur. Een thematiek in het werk die pas in 2014 met de tentoonstelling in Schiedam naar de oppervlakte was gebracht. Ik constateerde al eerder dat doordat de presentatie zich hierop richtte, de manier waarop de vries ingaat op de relatie tussen mens en

¹²⁹ Huizinga, 2014: 6.

¹³⁰ Ibidem: 5-6.

¹³¹ Wesseling, *NRC Handelsblad* (25 september 2014).

¹³² Bronwasser, *De Volkskrant* (17 oktober 2014).

¹³³ Lindeboom, *FD Persoonlijk* (4 oktober 2014).

¹³⁴ Wesseling, *NRC Handelsblad* (25 september 2014).

¹³⁵ De vries stelt zelf dat kunst een vorm van bewustzijn is. Hij betoogt dat zijn functie als kunstenaar dan ook is om 'bewustzijnsprocessen in te leiden': 'Kunstuur 28 september 2014.' *Kunstuur*. AVRO/TROS. 28 september 2014.

¹³⁶ Bronwasser, *De Volkskrant* (17 oktober 2014), De Lange, *Trouw* (15 oktober 2014), Lindeboom *FD Persoonlijk* (4 oktober 2014), Staffhorst *De Telegraaf* (22 september 2014), Wesseling, *NRC Handelsblad* (25 september 2014).

¹³⁷ De Lange, *Trouw* (27 september 2014), Lindeboom, *FD Persoonlijk* (4 oktober 2014).

¹³⁸ Simons, *Elsevier* (4 oktober 2014).

natuur niet voor op de voorgrond kwam te staan. De nadruk op schoonheid in het werk werd door een aantal recensenten goed opgepakt. Sandra Smalenburg schreef in het NRC Handelsblad dat doordat de vries de schoonheid van een tak of een steen in een culturele context presenteert, hij het onderscheid tussen natuur en kunst aan de kaak stelt. Volgens Smalenburg is de presentatie een goed gekozen staalkaart van zijn – al jaren consequente - oeuvre, dat nu ineens aan lijkt te sluiten bij de tijdsgeest.¹³⁹ Smalenburg lijkt hier de actualiteit van het werk dus op te merken, al wordt niet op scherp gezet wat deze actualiteit volgens haar precies is.

De esthetiek die in het werk door Smalenburg als positief werd ervaren, werd door Koen Kleijn in de Groene Amsterdammer als zeer oppervlakkig opgevat. Kleijn stelde dat het werk van de vries enkel zintuigelijk is en voornamelijk anti-intellectueel. De werken tonen volgens hem alleen de schoonheid van de natuur en hebben daarnaast weinig zeggingskracht. Kleijn is overigens de enige die de presentatie afzet tegen de tentoonstelling van Enwezor. Hij betoogde dat het ‘tedere herbarium’ van de vries in het niet valt naast de tentoonstelling in het centrale paviljoen.¹⁴⁰ En ook Rutger Pontzen schreef in De Volkskrant een kritisch stuk over de presentatie waarin hij stelde dat het werk van de vries opgevat werd als een nostalgische oproep en een hang naar een – niet meer bestaand – verleden. Om zijn argument kracht bij te zetten trok Pontzen de parallel met de omstandigheden in de Oostvaardersplassen.¹⁴¹ Het lijkt hiermee dat deze criticus de vries enkel neerzet als een naïeveling die ondanks de vooruitgang van de (moderne) samenleving zonder veel succes de oude relatie tussen de mens en de natuur probeert te herstellen. Het artikel van Pontzen betitelde de presentatie zelfs als een ‘vreemde verzameling’.¹⁴² Hoewel de tentoonstelling in het museum in Schiedam dus opmerkelijk goed werd ontvangen, lijkt de presentatie in de internationale context van de Biënnale in Venetië dus minder goed ontvangen te worden. Vooral het feit dat de nadruk lag op de esthetiek lijkt de critici tegen het hoofd te stoten.

2.8 Het dilemma van de esthetiek & de ontkenning van het materiaal

Het blijkt dus dat er in het verleden diverse thema's als actueel bestempeld zijn in het werk van de vries. In de jaren '60 werd – geheel in de tijdsgeest van toen – het werk vooral opgevat als een oproep voor een vrije samenleving. Terwijl in de jaren '70 de nadruk werd gelegd op het gegeven dat het werk de toeschouwer een bepaald soort vrijheid gaf. Ook dit lijkt goed aan te sluiten bij de geest van die tijd. In de vroege jaren werd er voornamelijk de nadruk gelegd op de manier waarop de vries werkte met het toeval, en pas in de jaren '80 werd de klemtoon gelegd op het thema natuur. In de media lijkt er vanaf dat moment steeds meer aandacht te komen voor de kunstenaar, waarmee ook de kritische geluiden aanzwelden. Vanaf het moment dat de vries zijn ‘real works’ werden tentoongesteld was de kritiek dat deze enkel esthetisch zijn en een bepaalde diepgang missen. Hoewel er vanaf de jaren '90 wel een

¹³⁹ Smalenburg, *NRC Handelsblad* (6 mei 2015).

¹⁴⁰ Kleijn, *De Groene Amsterdammer* (13 mei 2015).

¹⁴¹ In de Oostvaardersplassen leven inmiddels al meer dan 25 jaar groepen uitgezette runderen, paarden en edelherten. Er wordt gesteld dat deze grote planteneters - of hun verwante voorouders - ook in het verre verleden in Nederland voorkwamen en daarom ook mede vorm hebben gegeven aan het landschap. Men probeert nu deze grote grazers in dit natuurgebied op een ‘volledig natuurlijke manier’ te laten leven zonder dat de mens ingrijpt. In dit gebied wordt hierdoor ook de relatie tussen mens en natuur zichtbaar: *Stadsbosbeheer*. ‘Ontdek de Oostvaardersplassen’ *Stadsbosbeheer.nl*. Versie 2015. 14 juni 2015. <<http://www.stadsbosbeheer.nl/natuurgebieden/oostvaardersplassen>>.

¹⁴² Pontzen, *De Volkskrant* (6 mei 2015).

verband wordt gelegd tussen het aanzwellende ecologische bewustzijn in de wereld en het gegeven dat het werk van de vries ingaat op de relatie tussen mens en natuur, wordt het niet voldoende geacht. Schoonheid lijkt voor de critici een moeilijk begrip te zijn, niettemin wordt er wel degelijk opgemerkt dat de werken een bepaalde esthetiek in zich dragen. De eigen schoonheid van de door de vries getoonde objecten lijkt niet te overtuigen. Opmerkelijk is daarnaast dat er door niemand expliciet op de materiaalkeuze van de vries wordt ingegaan. Zoals we in het eerste hoofdstuk al vaststelden is dit gegeven een uiterst uniek en actueel aspect in het werk van de vries. Hoe het komt dat zo'n belangrijk aspect van de kunst van de vries over het hoofd is gezien zal betoogd worden in het volgende hoofdstuk.

3. Het besef van een nieuwe materialiteit

In het presentatie- en receptieonderzoek werd duidelijk dat er door de jaren heen steeds de nadruk is gelegd op een ander thema of andere actualiteit in het werk van herman de vries. Ook werd duidelijk dat critici de materiaalkeuze van de vries nooit expliciet opmerkten. Hoewel er door Huizinga en De Boer wel wordt gesteld dat er aan al het werk van de vries een soort materiaalonderzoek ten grondslag ligt is dit niet eerder opgemerkt als datgene wat actueel in het werk zou kunnen zijn.¹⁴³ Dit lijkt opmerkelijk, aangezien de vries de ‘eigen’ vorm en betekenis van het materiaal altijd al voorop stelt. Dat dit niet eerder is opgemerkt heeft waarschijnlijk alles te maken met wat de filosoof James K. Feibleman in zijn boek *The New Materialism* (1970) de *subjective digression* noemt. Hiermee verwijst Feibleman naar de traditie binnen de filosofie en ons denken waarin het accent voor een groot deel is gelegd op het subject in plaats van op het object.¹⁴⁴ In het voorafgaande hoofdstuk was dit gegeven ook onmiskenbaar aanwezig aangezien er door critici constant werd gezocht naar de mogelijke betekenis van de objecten in relatie tot het subject. Hoewel er sinds 2014 wel opgemerkt wordt dat de vries met zijn werk de toeschouwer bewust maakt van de schoonheid en diversiteit van de natuur, wordt er zelden besproken welke betekenis de objecten (en hun materie) zelf in zich dragen.¹⁴⁵ De objecten zouden namelijk volgens velen te weinig zeggingskracht hebben.¹⁴⁶ Dit is overigens geen vreemde bevinding aangezien het subject zichzelf een lange tijd de belangrijkste positie heeft toegekend in ons bestaan.

Het gevolg was echter dat de vries gedefinieerd werd als een conceptuele kunstenaar, dit lijkt echter niet juist aangezien een conceptuele kunstenaar het idee boven het object plaatst en de vries ons juist terugbrengt naar de dingen zelf. Dat de vries ons terugbrengt naar de eigenheid van de dingen lijkt in de laatste jaren wel opgepakt te worden in de literatuur en het culturele veld. In 2001 was er in de CAIRN galerie in Digne-les-Bains een expositie van het werk van de vries met de titel *les choses mêmes/the things themselves*. De Boer stelt daarnaast dat doordat de vries de werkelijke objecten (van de natuur) toont, hij het *zijn* van de natuur laat zien. Terwijl – zo beargumenteert de Boer – een filosoof in de traditie van Kant wellicht zou stellen dat de werkelijkheid zelf nooit kenbaar is.¹⁴⁷ En ook Gooding lijkt deze bewering te delen aangezien hij stelt dat de vries geen ideeën presenteert, maar de dingen zelf.¹⁴⁸ Huizinga claimt daarnaast dat bij het werk van de vries de betekenis altijd al in het object zelf aanwezig is. Hij betoogt echter ook dat het daarbij om de waarneming van de objecten gaat.¹⁴⁹ Huizinga geeft hier toch het subject weer een belangrijke rol.

Uit de kritieken bleek echter dat het de critici moeite kostte om de objecten voor zichzelf te laten spreken. Hoe kan het dat wij als mens onszelf zo’n belangrijke positie in de wereld hebben gegeven en dat we daarbij de uniciteit en autoriteit van objecten uit het oog zijn verloren? Feibleman stelt dat het voor

¹⁴³ Boer, 2014: 54-59, Boer en Huizinga, 2015: 15.

¹⁴⁴ Feibleman, 1970: 3-19.

¹⁴⁵ Bronwasser, *De Volkskrant* (17 oktober 2014), Lindeboom, *FD Persoonlijk* (4 oktober 2014), Wesseling, *NRC Handelsblad* (25 september 2014).

¹⁴⁶ Groot, *NRC Handelsblad* (7 oktober 1980), Vermeijden, *NRC Handelsblad* (17 juli 1990), Anderiessen, *FD Persoonlijk* (7 maart 2009), Kleijn, *De Groene Amsterdammer* (13 mei 2015).

¹⁴⁷ Boer, 2014: 67.

¹⁴⁸ Gooding, 2006: 8.

¹⁴⁹ Huizinga, 2014: 47-48.

de Grieken duidelijk was dat de mens niet los van zijn omgeving kon worden gezien, maar dat er in de filosofie die daarna volgde voornamelijk naar de mens is gekeken van binnenuit, los van zijn omgeving.¹⁵⁰ Daarmee werd echter over het hoofd gezien dat de mens deel is van de wereld, en Feibleman betoogt dat de nadruk weer terug moet worden gelegd op de objecten zelf – of te wel: de materie die onze wereld vormgeeft en mogelijk maakt.¹⁵¹ De afgelopen jaren hebben deze gedachten binnen de wijsbegeerte, de sociale wetenschappen en ook binnen sommige bètawetenschappen steeds meer post gevat. De denkers van het *New Materialism* roepen op tot een grotere erkenning van de materialiteit van niet-menselijke actoren in ons leven en ook de filosofen van het *Speculative Realism* en de *Object Orientated Ontology* pleiten voor een groter aanzien van objecten.¹⁵² Aangezien de vries met zijn werk letterlijk de nadruk legt op de materie van de natuur, en daarmee de eigenheid en significantie van de objecten zelf terugbrengt in ons gezichtsveld lijkt het alsof de kunstenaar ons hiermee wil confronteren. Er wordt daarom in dit hoofdstuk een eerste poging gedaan om de filosofie van het *New Materialism* en de *Object Orientated Ontology* (OOO) te verbinden aan het werk van de vries.

3.1 Van een subject & object onderscheid naar een gedeelde materialiteit

In de levensfasen van de wereld is de mens slechts een minuscule haar op de tijdlijn van de aarde. En toch plaatst de mens zichzelf doorgaans in het middelpunt van het bestaan.¹⁵³ Dat er hiervoor binnen de filosofie nooit expliciet de nadruk is gelegd op materie, maar deze veelvuldig is gezien als a-dynamisch en passief tegenover de mens als het levendige en bewegende subject, heeft waarschijnlijk alles te maken met het feit dat materie in het verleden gezien werd als statisch en simpel.¹⁵⁴ De huidige wetenschap heeft echter aangetoond dat materie alles behalve passief is en de mens krijgt steeds meer inzicht in de complexiteit en uniciteit van de atomen, protonen, neutronen en elektronen waaruit materie, het universum en de mens zelf zijn opgebouwd.¹⁵⁵ De Amerikaanse filosoof Manuel DeLanda stelt daarom dat het startpunt van elke (nieuwe) materialistische filosofie is gericht op het schetsen van een materiële wereld die voor zijn bestaansrecht niet leunt op de menselijke geest – ofwel het subject.¹⁵⁶ En ook bij de OOO van de filosoof Graham Harman wordt de nadruk gelegd op een realiteit die niet afhankelijk is van

¹⁵⁰ Feibleman betoogt dat de Grieken wel degelijk zich bewust waren van het feit dat de mens een 'natural animal' was. En aangezien De Grieken geloofden dat elke man zijn counterpart in de wereld had, was het voor hen nodig om de wereld te begrijpen waarin zij leefden om hierdoor meer inzicht te krijgen in zichzelf. Maar toen de *polis* uit elkaar viel, verdween ook de zekerheid van het individu en kwam de *subjective* filosofie in beeld om het zelf in de wereld staande te houden. Met de komst van de scholastiek kwam de klemtoon vooral te liggen op de relatie tussen mens en God, en er werd vergeten dat de relaties tussen hem via de materiele wereld ging. Op deze manier verloor de mens zijn interesse voor de materiele wereld. Feibleman stelt dat deze *subjective digression* werd doorgezet door Descartes die Aristotles *form* verving door *mind* en later werd deze ontwikkeling nog meer doorgezet door bijvoorbeeld het existentialisme en taalanalyse. En ook de verschuiving naar cultuurfilosofie lost het probleem niet op, aangezien Feibleman stelt dat Nietzsche bijvoorbeeld nooit naar materiele (culturele) objecten refereert: Feibleman, 1970: 3-4.

¹⁵¹ Feibleman, 1970: 3.

¹⁵² De sociale wetenschappers volgden echter een andere weg naar het gedachtegoed van het *New Materialism* dan Graham Harman als vertegenwoordiger van het *Object Orientated Ontology*. In de sociale wetenschappen is deze denkwijze namelijk sterk beïnvloed door Michel Foucaults genealogische benadering, terwijl Harman zich liet beïnvloeden door de fenomenologen Heidegger en Husserl. Meer informatie hierover zie: Marres en Sonderegger, 2008: 65-68.

¹⁵³ De denkers van het *New Materialism* bouwen wel voort op de gedachten van onder andere Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Henry David Thoreau, Charles Darwin, Theodor Adorno, Gilles Deleuze, Bergson en Hans Driesch – de uiteindelijk stap waarbij het subject en het object op gelijke voet worden gezet wordt echter pas gezet door het *New Materialism* en het *Speculative Realisme* (OOO).

¹⁵⁴ Bennet, 2010: Preface.

¹⁵⁵ Feibleman, 1970: 43-44.

¹⁵⁶ Dolphijn en van der Tuin, 2012: 39.

het menselijke bewustzijn.¹⁵⁷ Graham betoogt dat alle objecten (en dus ook de relaties die zij met elkaar aangaan) zoals de menselijke waarneming, menselijke praktijken, dierlijk gedrag en de botsing van levenloze materie op gelijke voet moeten worden gezet.¹⁵⁸ Dit lijkt precies aan te sluiten bij de 'hiërarchieloze wereld' van de vries waarin benadrukt wordt dat een boom net zo belangrijk is als een (voor het oog onzichtbare) bacterie. Want zo stelt de vries; zonder het een kan het ander niet bestaan.¹⁵⁹

Het feit dat er binnen de filosofie doorgaans de nadruk lag op de ervaring met de dingen - in plaats van de dingen zelf - heeft er volgens de *New Materialist* filosofe Jane Bennett voor gezorgd dat de vitaliteit en levendigheid van materie is genegeerd.¹⁶⁰ Bennett gebruikt daarom de term *vibrant matter*, waarmee zij doelt op de manier waarop niet alleen subjecten maar ook objecten het vermogen hebben invloed uit te oefenen op de wereld. Volgens Bennett moeten objecten daarom meer als *actoren* worden gezien dan als statische dingen.¹⁶¹ De capaciteit van (organische en niet-organische) *actoren* om een effect op hun (en onze) omgeving te hebben – hoe klein of groot dit effect dan ook mag zijn – noemt Bennett *Thing-Power*.¹⁶² De vries lijkt zich zeer bewust te zijn van het feit dat alles in de wereld een bepaalde invloed heeft op elkaar. In 1975 nam hij daarom ook definitief afstand van zijn pogingen om het begrip toeval te definiëren. Hij zag namelijk in dat het begrip toeval slechts gebruikt werd als men niet alle invloeden in kaart kan brengen.¹⁶³

Een mooi voorbeeld van een werk van de vries waarin de levendigheid van materie zichtbaar wordt, zijn de bekende aarduitwrijvingen. De verschillende kleuren van de aarde zijn het gevolg van de verschillende processen die in de aarde hebben plaatsgevonden. De kleur van aarde wordt beïnvloed door zowel organische materialen – die zich in verschillende staten van ontbinding bevinden in de grond – als niet-organische materialen zoals ijzer en mangaanoxide. Ook kan de aarde kleur krijgen door de combinatie van het aanwezige materiaal in de grond en de invloed van processen zoals een fluctuerend waterniveau.¹⁶⁴ De verschillende kleuren van de aarduitwrijvingen zijn dus het resultaat van de aanwezigheid van bepaalde materialen in de grond. De bijna mintgroene aarde van Noord Cyprus is bijvoorbeeld het gevolg van de verwerking van de mineralen zoals augiet en hoornblende.¹⁶⁵ De vries lijkt hiermee dus de nadruk te leggen op een plek en diens eigen (unieke) materialiteit; dat de vries hiermee ook een bepaalde *Thing-Power* van deze materialiteit in beeld brengt zal ik straks betogen.

Dat de vries vaak de nadruk legt op de plek zien we duidelijk terug in de zogenaamde *journals* van de vries. De materialen voor deze werken verzamelde de vries doorgaans tijdens een reis of een

¹⁵⁷ Halsall, 2014: 388.

¹⁵⁸ Marres en Sonderegger, 2008: 72.

¹⁵⁹ Boer, 2014: 10.

¹⁶⁰ Bennett, 2010: preference (zonder paginanummer).

¹⁶¹ Voor de term *actant* refereert Bennett aan de filosoof Bruna Latour (1947). Latour verwees met dit begrip naar een bron van actie dat zowel menselijk als niet-menselijk kan zijn. Hij doelt hierbij dus op alles in de wereld dat op een bepaalde manier iets kan veroorzaken: Bennett, 2010: viii.

¹⁶² Bennett, 2010: 6.

¹⁶³ Boer, 2014: 32. Het zou wellicht interessant zijn deze overtuiging van de vries in verband te brengen met Bruno Latour's *Actor-Network Theory (ANT)*. Latour stelde het concept van de *actant* – dat vervolgens ook gebruikt wordt door Bennett – om de traditionele scheiding tussen het actieve subject en het passieve object te vermijden. Latour beschrijft in zijn *ANT* hoe naast menselijke actoren ook niet menselijke actoren en bepaald soort handelingskracht kunnen bezitten binnen een netwerk waarin alles invloed op elkaar heeft. Daarnaast vervangt Latour de categorieën 'natuur' en 'cultuur' voor 'collectief', waarmee hij refereert aan een ecologie van menselijke en niet menselijke elementen: Bennett, 2010: 103.

¹⁶⁴ *Encyclopedia of Soil Science*, 642

¹⁶⁵ Prins, 1859: 111.

bezoek aan een specifieke plaats. Gooding stelt dat de *journals* sporen tonen van alle aspecten van de locatie waar de vries het materiaal heeft verzameld: de natuur, de aanwezige mineralen, de planten, de dieren en de aanwezigheid van mensen door middel van (vaak halfvergane) artefacten.¹⁶⁶ Hij beargumenteert daarnaast dat de verscheidenheid van materialen die in de *journals* aanwezig zijn terugslaan op de diversiteit van het landschap. Gooding stelt daarna dat deze werken door hun heterogeniteit een eenheid in diversiteit tonen waardoor elke lijst een fragment toont van de realiteit.¹⁶⁷ Hoewel het aannemelijk is dat elke lijst een fragment van de werkelijkheid toont en het idee van eenheid in diversiteit beslist terug te zien is in de aparte lijsten doordat de vries bijvoorbeeld allemaal verschillende takjes van dezelfde boom toont, lijkt dit niet het hoofdmotief van de *journals*. Net zoals bij de aarduitwrijvingen dragen de *journals* als titel de plek waar de materialen voor het werk gevonden zijn: *le journal de digne* (2000), *eschenauer journal, januar-dezember 2002* (2004) [Afb. 3.1.1] en *from the laguna of venice – a journal –* (2014). de vries stelt over het verzamelen van de materialen voor *from the laguna of venice – a journal –*: ‘i collected materials from the venice lagoon that is [are] unknown to most visitors to venice and the biënnale.’¹⁶⁸ De vries brengt hier dus de materialiteit van een plek in beeld die niet eerder bekend was.¹⁶⁹

Dat deze materialiteit ook een eigen vitaliteit en *Thing-Power* heeft, zien we terug in de aarduitwrijvingen. Bij de installatie *from earth: everywhere* (2014-2015) op de Biënnale in Venetië droegen alle aparte aarduitwrijvingen hun vindplaats als titel. Direct wordt dan ook duidelijk hoe belangrijk en alles omvattend deze materialiteit eigenlijk is. De kleur van de aarde verwijst naar de (materiële) constitutie daarvan, die vervolgens refereert aan de daar (wel en niet) levende vegetatie, die tot slot (allemaal op hun eigen manier) invloed uitoefenen op de dieren en mensen die daar leven.¹⁷⁰ Hierdoor wordt zichtbaar hoe organische materialen een bepaalde macht in de wereld hebben en invloed uitoefenen op ons bestaan. De eigen krachten, of het zogenaamde *Thing-Power*, van de aarde komen op deze manier in beeld. de vries is zich bewust van de manier waarop verschillende plekken en hun materialiteit uitwerking hebben op de mens. Hij stelt in een interview dat ‘when you move through the world, you change your position, you’re in a different place and then you’re a different being.[...] you’re related to where you are.’¹⁷¹

Dit idee zet de traditionele Kantiaanse indeling van het subject aan de ene kant, en het object aan de andere kant op zijn kop. In een klap wordt duidelijk dat de mens zijn macht in de wereld moet delen

¹⁶⁶ Het is interessant dat de vries voor deze werken de term *dagboek* gebruikt en daarin niet – zoals gewoonlijk bij dit genre – zijn eigen subjectieve ervaringen beschrijft maar hier letterlijk het materieel laat spreken. Hier zien we dus wederom dat de vries de objecten op een plek zet waar normaal gesproken het subject aanwezig zou zijn. Een kanttekening is echter dat de vries als subject nog steeds de objecten verzamelt en selecteert. Er is dus nog wel degelijk een vorm van het subject aanwezig in de *journals*.

¹⁶⁷ Gooding, 2006: 52.

¹⁶⁸ Martin en de vries, 2014: 77.

¹⁶⁹ Bennett beschrijft hoe zij een ervaring heeft met een hoop afval dat op het ene moment door haar gezien wordt als enkel puin en op het andere moment als op zichzelf staande objecten. In een ogenblik wordt ze bewust van de *eigenheid* of de *Thing-Power* van een dode rat boven op een hoop met afval: zij ziet de rat voor wat hij is en het object openbaart zich aan haar in dat moment als een levendig *ding* dat niet enkel gereduceerd wordt tot de context waarin de mens hem plaatst. Bennett stelt dat de openbaring van de *Thing-Power* van de rat veroorzaakt werd door een bepaalde *assemblage* (samenkomst) van de andere objecten om hem heen, de omgeving en met haar. De situatie in al zijn volledigheid zorgde er dus voor dat Bennett zich bewust werd van de rat als een ding op zich zelf: Bennett, 2010: 4-5. Het lijkt alsof in de *journals* van de vries dit ook gebeurt. Doordat de vries verschillende objecten samenbrengt en deze isoleert wordt de aandacht getrokken naar de individuele objecten zelf en de materialiteit van de plek waarnaar het *journal* verwijst. Door de specifieke *assemblage* van de verschillende objecten wordt er iets waarneembaar wat anders niet zichtbaar is.

¹⁷⁰ Dat de constitutie van de aarde invloed uitoefent op het landschap en andersom is een bekend gegeven. Zie voor meer informatie: Birkeland, 1999: 430.

¹⁷¹ Martin en de vries, 2014: 114.

met alle (ook niet menselijke) dingen om zich heen. Deze gedachte heeft grote gevolgen voor de manier waarop wij naar de wereld kijken. En er komt, zoals Bennett stelt, hierdoor een grotere nadruk te liggen op de gedeelde materialiteit van het gehele universum.¹⁷² Het is interessant om te zien dat deze essentiële gedachten van het herzien van de traditionele subject/object indeling ook aan de basis ligt van het werk van de vries. Cees de Boer stelde al dat de vries zich niet aansluit bij het gedachtegoed van de mens als het subject en de natuur als enkel het object; ook de natuur is volgens de vries een subject, en daarnaast stelt hij dat de mens eveneens object is van de natuur.¹⁷³ Mijns inziens toont de vries dit prachtig met het werk *le témoin* (1991) [Afb. 3.1.2] waarbij hij een stuk van een oude olijfbom ‘de getuige’ noemt. Een oude boomstam kan net zo goed een aanwezige zijn als een menselijk subject – op deze manier maakt de vries van het stuk hout een subject. Met het werk *i am* (2011), een boom waarop de vries een strook stof met de woorden ‘i am’ heeft bevestigd, geeft hij letterlijk hetzelfde bestaansrecht aan het object (de boom) als doorgaans aan het (menselijke) subject wordt gegeven. De vries zegt in een interview zelfs dat deze boom een ‘ik’ is met (alhoewel anders dan een hond of een man) een ‘eigen persoonlijkheid’ die als een individu reageert op zijn omgeving.¹⁷⁴

Doordat de vries enkel de woorden ‘i am’ op de boom plaatst wordt hier Descartes’ ‘cogito ergo sum’ (en het dualisme wat daarmee wordt geponeerd) ondermijnt. Mel Gooding stelt dat de vries zelfs letterlijk recht tegenover Descartes’ gaat staan met het werk *ambulo ergo sum* (ik wandel dus ik ben) (2006) [Afb. 3.1.4]. De kunstenaar graveerde deze woorden in goud in een rotsblok in het Réserve Géologique de Haute-Provence. Gooding traceerde de oorsprong van de spreuk terug naar de natuurfilosoof Pierre Gassendi (1592-1655) die met deze woorden een meer empirisch standpunt innam dan de dualistische kijk op het leven van Descartes. Gassendi stelde: ‘But I don’t see that you needed all this mechanism, when you had other grounds for being sure [...] that you existed. [...] since our natural light informs us that whatever acts also exists.’¹⁷⁵ Interessant is het gegeven dat Gassendi hier stelt dat alles dat ‘acts’ ook ‘exists’. Dit lijkt bij Bennett haar overtuiging aan te sluiten die betoogt dat alle objecten – zowel menselijk als niet-menselijk – als actoren moeten worden gezien.¹⁷⁶ De vries lijkt dit gedachtegoed door te voeren wanneer hij de woorden ‘i am’ op een boom plaatst – het ‘denken’ is geen voorwaarden meer voor het bestaan.¹⁷⁷

Gooding betoogt dat doordat de vries Gassendi’s woorden gebruikt hij letterlijk tegenover het idee van de Verlichting gaat staan – waarbij de geest boven alle andere materiële dingen in de wereld (inclusief het lichaam) wordt gezet en de natuur als iets werd gezien dat door de mens moest worden overwonnen.¹⁷⁸ Gooding trekt deze gedachten door naar het zogenaamde *environmentalism* waarbij volgens hem nog steeds wordt uitgegaan van de divisie tussen de mens in het centrum van de natuur die

¹⁷² Bennett, 2010: 13.

¹⁷³ Boer, 2014: 10.

¹⁷⁴ Martin en de vries, 2014: 50.

¹⁷⁵ Gooding, 2006: 130.

¹⁷⁶ Bennett, 2010: viii.

¹⁷⁷ Echter heeft de vries nog steeds de taal nodig om de boom op gelijke voet met het subject te zetten, waardoor het lijkt alsof hij het subject toch nog op een ontologisch hoger plan zet. Dat de vries zich hier bewust van is blijkt ook uit een interview waarin hij stelt dat ‘language divides the world in parts.’: Grande en de vries, 2005: 45. de vries richtte zich binnen zijn oeuvre dan ook geregeld tot de functie van taal. Voor meer informatie hierover zie: Graf, 1980: 30-34.

¹⁷⁸ Gooding, 2006: 132.

beschermt en behouden moet worden. Gooding betoogt daarom dat de vries met het gebruiken van de zin ‘ambulo ergo sum’ zinspeelt op iets dat *deep ecology* heet. Een visie in de milieuproblematiek waarbij het fenomenologische voorrang krijgt op het mentaal-analytische.¹⁷⁹

Dat Gooding hier een verband legt tussen de vries en de *deep ecology* is uitermate interessant aangezien straks zal blijken dat deze ecologische denkwijze zowel aansluit bij Bennett als bij OOO denker Timothy Morton. De diepe ecologie werd door de Noorse filosoof Arne Næss (1912-2009) in de jaren ‘70 geformuleerd – in dezelfde tijd dat de vries zijn ‘real works’ ontwikkelde en het eerste boek van het *New Materialism* uitkwam. Het gedachtegoed werd gevormd als tegenhanger van de *shallow ecology* dat volgens de aanhangers van de diepe ecologie vanuit een antropocentrische visie vooral de overleving van de mens als prioriteit heeft. De diepe ecologie gaat er echter van uit dat de natuur een zelfstandige intrinsieke waarde heeft die niet enkel rust op het bestaan van de mens.¹⁸⁰ Dit lijkt direct te verwijzen naar de vries’ idee van *natura mater*.¹⁸¹ Daarnaast wordt het niet-menselijke leven in de diepe ecologie op dezelfde voet geplaatst als het menselijke leven.¹⁸² Hierbij zien we een duidelijk verband met het gedachtegoed van het *New Materialism* van onder andere Bennett waarbij zowel niet-menselijke als menselijke objecten op gelijke voet worden gezet. Maar Bennett zet een volgende stap door de niet-menselijke objecten van ons bestaan ook als *actoren* te zien. Bennett benadrukt dat de materiële effecten van de niet-menselijke dingen op onze aarde door de antropocentrische nadruk buiten ons gezichtsveld zijn geraakt en dat deze krachten onze aandacht nodig hebben.¹⁸³

Dit gegeven is zichtbaar bij de vries in het werk *the stones* (1996-2009) [Afb. 1.1.3]. Als we vanuit het subject de stenen bekijken, zouden we kunnen stellen dat *the stones* ons bewust maakt van de schoonheid en diversiteit van een ding dat we normaal gesproken niet zouden opmerken. Maar laten we, terwijl we naar de stenen kijken, eens de meest simpele vraag stellen die het werk oproept: Wat is eigenlijk een steen? Frappant genoeg geeft Herman de Vries hier direct een duidelijk antwoord op: ‘a stone is a stone is a stone is a stone.’¹⁸⁴ Al eerder zagen we dat de vries hiermee refereert aan de uitspraak van Gertrude Stein ‘a rose is a rose is a rose’, waarbij we vaststelden dat de vries met dit werk de toeschouwer vraagt al zijn associaties en verbeeldingen van de naam van het ding tussen aanhalingstekens te zetten.¹⁸⁵ Een steen is wat het is: een vast en consistent materiaal dat zich onder de grond vormt. De aardkorst is zelfs opgebouwd uit talloze soorten gesteenten die voor een groot deel bepalen hoe onze wereld eruit ziet: zij beïnvloedt het landschap, de waterhuishouding en de flora en fauna. Gesteenten kunnen vol zitten met mineralen en ertsen, aardlagen kunnen over elkaar schuiven waardoor er aardbevingen ontstaan, en ga zo maar door. Met andere woorden: het is een van de grootste pijlers van ons bestaan. Met deze (eigenlijk heel basale) kennis van de materie kijken we hoogstwaarschijnlijk zelden naar een steen. Maar als we naar de kleine stenen van het werk van de vries kijken en we ons beseffen wat een steen werkelijk is, rest ons enkel nog een zucht van respect. *the*

¹⁷⁹ Ibidem: 132-133.

¹⁸⁰ Zie voor meer informatie hierover: Dregson en Inoue, 1995: 3-8.

¹⁸¹ Citaat van de vries in Teschmacher, 2014: zonder paginanummer.

¹⁸² Dregson en Inoue, 1995: 3-8.

¹⁸³ Bennett, 2010: ix.

¹⁸⁴ Martin en de Vries, 2015: 175.

¹⁸⁵ Ibidem: 128, 173-175.

stones maakt ons bewust van de materie van een steen. Een materie die onze wereld vormgeeft, constant verandert en mogelijk maakt. De steen staat hier niet zozeer symbool voor maar representeert dit zelf en maakt op deze manier duidelijk welke andere objecten (dan wij zelf) de macht hebben in ons bestaan.

De *Object Orientated Ontology* denker Timothy Morton gebruikt eveneens het begrip *deep ecology* in zijn boek *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (2007). Morton verwijst hiermee naar zijn overtuiging dat de mens onderdeel is van de natuur waardoor hij pleit voor het opheffen van het onderscheid tussen cultuur en natuur.¹⁸⁶ Morton zet hiermee een streep door de problematische en dualistische manier waarop de natuur vaak beschreven en benaderd wordt. Hij stelt dat de natuur – die de mens vaak ‘ecologie’ of ‘environment’ noemt – vaak gezien wordt als een natuur die buiten ons bestaan ligt in een ‘authentieke wereld’ die als ‘unhuman’, ‘nonhuman’, ‘more-than-human’ of zelfs ‘inhuman’ wordt gezien.¹⁸⁷ Dit idee refereert aan het klassieke beeld van de natuur als het Romantische schilderij van een landschap, dat een afstand creëert tussen ons (het subject dat naar de natuur kijkt) en het daar (de natuur zelf).¹⁸⁸ Hierdoor wordt de natuur als iets groots en ongrijpbaars gepresenteerd en ontstaat er een onderscheid tussen mens en natuur. Het lijkt echter of de vries dit Romantische idee van de natuur opheft door te tonen dat wij deel van haar zijn. Dit is prachtig zichtbaar in het werk *i am what i am. flora incorporata* (1988) – een boekje dat bestaat uit 461 bladzijden met op elk bladzij de Latijnse naam van een plant. Al deze planten (zaadjes, bladeren, sap of fruit) heeft de vries in zijn leven genuttigd. In de introducerende tekst van dit boekje schrijft de vries het volgende:

‘i am what i am is a document of my unity with my life-space. In fact, it shows that we cannot separate ‘me’ and my life-space. i use ‘life space’ instead of environment because ‘life-space’ shows connection, unity, identity. ‘environment’ is a general word. it signifies what is around us. it can be everywhere. life-space is here, where i am. environment is around men, it is centred on man... men and environment are separated.’¹⁸⁹

Hier wordt dus duidelijk dat de vries zichzelf niet onderscheidt van zijn omgeving en spreekt over een eenheid en verbondenheid met de wereld. Daarnaast is het treffend dat de vries net als Morton het begrip *environment* problematiseert. Ook Morton stelt namelijk dat dit begrip duidt op een afstand tussen mens en natuur waarbij de natuur wordt gezien als iets ‘daarginds’.¹⁹⁰ Het is duidelijk dat er op deze manier een onderscheid ontstaat tussen mens en natuur. Huizinga stelde al dat de vries met zijn werk de definities van onder andere cultuur en natuur bevraagt.¹⁹¹ Het geëngageerde karakter van de ‘real works’ van de vries ligt volgens Huizinga dan ook in het gegeven dat de werken ingaan op de relatie tussen mens en

¹⁸⁶ Morton 2007: 197-2005.

¹⁸⁷ Morton, 2010: 252.

¹⁸⁸ Morton, 2013: 56.

¹⁸⁹ herman de vries geciteerd in Gooding, 2006: 110.

¹⁹⁰ Morton, 2010: 252.

¹⁹¹ Huizinga, 2014: 6.

natuur. Hij beargumenteert dit door te verwijzen naar het feit dat de natuur bedreigd wordt door het menselijk handelen.¹⁹² Echter wordt hier weer van een natuur uit gegaan die door het subject moet worden beschermd. Aan de basis van de aanname van Huizinga lijkt de fantasie te liggen dat wij mensen de leiding hebben over alle “its” in de wereld.¹⁹³ Morton noemt deze positie de ‘weemoed van de ecologie’ waarbij hij verwijst naar een trend binnen de ecologie waarin de mens ‘rouwt’ om het verval van de aarde. Hij betoogt echter dat we niet kunnen rouwen om onze natuurlijke omgeving omdat we er zelf deel van zijn.¹⁹⁴ De mens is echter nergens in het werk van de vries aanwezig als een soort gezaghebber. De Boer benadrukt dat de vries van mening is dat hij als mens deel is van de natuur.¹⁹⁵ Dit lijkt direct terug te voeren op Bennett haar pleidooi voor een meer *vitaal materialistische* kijk op de wereld in plaats van een *environmentalistisch* standpunt. Bennett betoogt namelijk dat *environmentalistische* subjecten op de aarde leven, terwijl *vital materialisten* zich bewust zijn van de gedeelde materialiteit waardoor ze als de aarde leven.¹⁹⁶ Bennett stelt dat de *vital materialist* zich hierdoor veel meer bewust is van de mogelijkheden en beperkingen van de materialiteit van de wereld die ons beïnvloedt. Terwijl de *environmentalist* zich veel meer richt op het beschermen en ‘managen’ van de ecosystemen op onze planeet.¹⁹⁷ Dit is exact de reden waarom de vries geen eco-kunstenaar is, maar gezien kan worden als een visuele filosofische beoefenaar van het *New Materialism* of *OOO*. Het werk van de vries roept niet op tot het beschermen van de aarde, maar legt het antwoord in de gedeelde materialiteit tussen de mens en de natuur.

3.2 Relaties in een wereld zonder subject & object onderscheid

In het boek *natural relations, eine skizze* benadrukt de vries letterlijk de effecten die de (materialiteit van de) natuur op de mens kunnen hebben. De informatie in dit boek – de uitkomst van een jarenlange verzameling van de vries – legt bloot wat de medicinale en geestverruimende werking is van ruim 2000 planten en plantdelen. De informatie is de samenvatting van de verkregen kennis op zijn reizen door Europa, Afrika en India – via onder andere sjamanen, kruidenkenners en de eigen ervaring.¹⁹⁸ de vries wijst ons met dit werk op het gegeven dat de ‘natural relations’ tussen de mens en de natuur vervagen.¹⁹⁹ Door de proliferatie van de door de mens ontwikkelde apparaten en instrumenten is onze relatie tot de aarde drastisch veranderd.²⁰⁰ De mens heeft een gevoel van een soort ‘onafhankelijkheid’ tot de natuur ontwikkeld. Steeds meer wordt er echter duidelijk dat deze onafhankelijkheid (en daarmee ook de maakbaarheid van het bestaan) niet standhoudt. Zonder de aarde en zijn materialen en processen kan de mens niet bestaan. Onze relatie tot de natuur is dan dus ook primair. Dit is wellicht de reden waarom de vries de natuur ziet als onze primaire realiteit.²⁰¹

¹⁹² Huizinga, 2014: 6.

¹⁹³ Bennett, 2010: x.

¹⁹⁴ Morton, 2010: 235.

¹⁹⁵ Boer, 2014: 11.

¹⁹⁶ Bennett, 2010: 111.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ herman de vries, *natural relations*. Persbericht: Gemeentemuseum, (Arnhem 26 mei 1990).

¹⁹⁹ Gooding, 2006: 102-103.

²⁰⁰ Feibleman, 1970: 101.

²⁰¹ Huizinga, 2014: 5.

Dat het boek als een schets (einze skizze) wordt gedefinieerd heeft te maken met het feit dat de vries zich beseft dat de totale kennis met betrekking tot dit onderwerp nooit helemaal beschreven kan worden en elke poging slechts een fragmentarisch beeld biedt.²⁰² Dit lijkt te wijzen op een besef van de vries dat nooit alle kennis van de objecten in de wereld te achterhalen is. Iets dat ook terug te vinden is in de object georiënteerde ontologie van onder andere Timothy Morton en Graham Harman. Morton betoogt dat er geen 'Goldilocks position' is om de objecten in de wereld te bekijken en stelt dat objecten elkaar dan ook nooit ontologisch uitputten, zelfs niet wanneer deze direct met elkaar in contact komen.²⁰³ De OOO denker Graham Harman stelt daarom dat de ontmoeting tussen twee objecten in onze wereld altijd *plaatsvervangend* is: aangezien de relatie tot elkaar altijd centraal staat. Hij beargumenteert dat het moment dat twee objecten met elkaar een relatie aangaan er slechts een bepaald aspect van het object de relatie aangaat met het andere object. Sommige aspecten van het ding worden dus niet zichtbaar. In elk object is er daarom een soort conflict gaande tussen zijn 'echte' niet zichtbare identiteit en het aspect van dat object wat wel zichtbaar is voor het andere object.²⁰⁴ Harman geeft hiervoor het voorbeeld van een wasmachine die op een bevroren meer staat. De twee objecten gaan duidelijk een relatie met elkaar aan, want terwijl de wasmachine op het ijs drukt, geeft het ijs weerstand tegen het gewicht van de machine. In deze situatie gebruikt de wasmachine echter niet de gehele realiteit of identiteit van het ijs – niet alle elementen en eigenheden van het ijs worden binnen deze relatie benut en zichtbaar. De relatie gaat bijvoorbeeld niet in op de temperatuur van het ijs of de mogelijkheid van het materiaal om weer vloeibaar te worden. Op deze manier wordt het ijs geminimaliseerd tot een object dat weerstand biedt tegen het gewicht van de machine.²⁰⁵

Er blijven dus in de relatie tussen twee objecten altijd kenmerken en kwaliteiten van het object verborgen. Harman stelt echter wel dat er door nieuwe informatie constant nieuwe kwaliteiten van een object naar boven kunnen komen drijven.²⁰⁶ Een voorbeeld daarvan is de manier waarop men voorheen de zon enkel zag als een bron van warmte, terwijl men nu weet dat de warmte en het licht van de zon een vorm van energie zijn. Harman beargumenteert daarnaast dat we doorgaans de kwaliteiten van het ding verwarren met het echte ding. Objecten worden op deze manier ontdaan van hun 'individuele realiteit' en geminimaliseerd tot een object met een bepaald nut of specifieke waarde. Toch zijn er volgens Harman ontelbare momenten waarop het object niet langer als zijn bekende kwaliteit wordt gezien maar de uniciteit van het object zelf zichtbaar wordt. Hier introduceert Harman de term *allure*, waarmee hij verwijst naar het moment waarop een object los komt van zijn bekende kwaliteiten en kenmerken. Iets openbaart zich op dat moment wat eerder buiten ons gezichtsveld lag.²⁰⁷ Schoonheid kan volgens Harman gezien worden als een specifiek type van *allure*.²⁰⁸ Esthetiek is hierdoor een manier

²⁰² Gooding, 2006: 102.

²⁰³ Morton, 2013: 32.

²⁰⁴ Halsall, 2014: 388.

²⁰⁵ Harman, 2002: 223.

²⁰⁶ Harman, Graham. 'A larger sense of beauty.' *Dialogicfantastica.com*. 2011. Geraadpleegd op: 1 juli 2015.

<<https://dialogicfantastica.wordpress.com/2011/02/01/a-larger-sense-of-beauty/>>.

²⁰⁷ Dit lijkt ook te verwijzen naar Bennett haar ervaring van een hoop met afval, waarin in een ogenblik de objecten zich aan haar presenterden als *levendige* dingen: Bennett, 2010: 4-5.

²⁰⁸ Harman, Graham. 'A larger sense of beauty.' *Dialogicfantastica.com*. 2011. Geraadpleegd op: 1 juli 2015.

<<https://dialogicfantastica.wordpress.com/2011/02/01/a-larger-sense-of-beauty/>>.

om tot het ding zelf terug te keren. De ervaring van de schoonheid van een object wordt hier een ervaring van het object *zelf*.

Wellicht is juist dit waar de vries over spreekt wanneer hij stelt dat hij overal schoonheid om zich heen ziet.²⁰⁹ De vries betoogt ook dat 'i do not have to talk about beauty, i can show what i have been seeing, keeping as close as possible tot the real facts.'²¹⁰ Het lijkt hier dus alsof de vries net als Harman schoonheid niet zozeer in the *eye of the beholder* legt maar het vooral als een kwaliteit van het echte object ziet, als een 'feit'. Doordat de vries het landschap niet in zijn geheel toont – zoals wij het gewend zijn te ervaren – maar alle deeltjes daarvan (zoals takjes, aardmonsters, bloemen, vlindervleugels, steentjes) in een nieuwe context plaatst, probeert hij de ware identiteit van het ding aan ons te openbaren.²¹¹ We worden op deze manier, via een ervaring van schoonheid, gewezen op de uniciteit van de objecten zelf.²¹²

In hoofdstuk 2 werd echter duidelijk dat critici het werk van de vries vaak zagen als iets louter esthetisch. De esthetiek lijkt hier vooral op te worden gevat als een esthetische ervaring en niet zozeer als een moment van *allure*. Overigens is dit niet vreemd aangezien het begrip schoonheid en de daarmee verwante esthetische ervaring een lange geschiedenis hebben binnen de cultuurfilosofie. Daarbij gaat het idee dat de natuur iets schoons is dat door de mens aanbeden of bewonderd kan worden ver terug en refereert het zelfs aan het Romantische idee van het landschap. Morton problematiseert dit Romantische idee van de natuur omdat het wederom impliceert dat de natuur iets is dat zich 'daarginds' bevindt in plaats van dat het iets is waar de mens deel van uitmaakt.²¹³ Op deze manier stelt Morton dat de natuur 'behind the window of an aesthetic screen' wordt geplaatst.²¹⁴ De natuur wordt voor de mens enkel iets om te bewonderen.²¹⁵

Het is aannemelijk dat dit alles te maken heeft met het feit dat de mens zijn omgeving steeds meer heeft aangepast aan zijn behoeften in plaats van te leven samen met de omgeving. Feibleman stelt terecht dat de mens in de afgelopen 10.000 jaar een omgeving heeft gecreëerd die bijna geheel artificieel is. Dit proces is voor een groot deel terug te voeren op de ontwikkeling van instrumenten en gereedschappen.²¹⁶ Met het werk *the sickles* (2014-2015) lijkt de vries direct naar dit gegeven te verwijzen. De vries stelt in een interview met Jean-Hubert Martin in de catalogus van de presentatie van Venetië dat de sikkel één van de dingen is die voor hem aan het begin van de menselijke cultuur staan. De sikkel bracht de mens in contact met de gewassen die hem voedden. Vervolgens beargumenteert de

²⁰⁹ herman de vries geciteerd in: Gooding, 2006: 48.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ de vries zegt in een interview met Cees de Boer letterlijk het volgende: 'die lege witte ruimte vind ik prachtig. het is de plaats waar je iets kunt isoleren van iets anders, je kunt iets als zichzelf presenteren.': Boer, 2014: 35.

²¹² Dat de eigenheid van objecten bij de vries voorop staat wordt ook in de literatuur opgemerkt. De Boer stelt bijvoorbeeld dat wanneer de vries het woordje *this* gebruikt, zoals op een steen in het Steigerwald, hij dit altijd zonder zelfstandig naamwoord doet. Het *this* is op dat moment ongericht en kan op alles ingaan. De Boer veronderstelt daarom dat de vries hiermee wijst op de uniekheid van dit: deze dag, dit landschap, deze boom, dit object, deze blaadjes: De Boer, 2014: 140. Verder zien we dit gegeven ook evident terug in het werk *Mesa* (1996 – 2007) aangezien de vries met dit werk de aandacht van de toeschouwer trekt naar alle individuele objecten zonder dat zij ergens anders symbool voor staan. Voor meer informatie over dit werk zie *herman de vries – mesa –*, 2009.

²¹³ Morton, 2013: 56.

²¹⁴ Ibidem, 121.

²¹⁵ In het verleden werd de natuur wellicht gezien als een bron van brandstoffen en energie maar met het groeiende besef met betrekking tot de uitputting van de aarde groeit het idee dat de natuur iets is om te worden behouden en te bewonderen. Morton noemt dit ook wel *ecological elegy*: Morton, 2010: 251-256.

²¹⁶ Feibleman, 1970: 101.

vries dat door de komst van de machine de afstand tussen de mens en de gewassen dramatisch is verkleind.²¹⁷ Een sikkkel was nog letterlijk een extensie van het menselijke lichaam, terwijl door de komst van de machine er iets tussen het lichaam van de mens en de natuur om hem heen is komen staan. De vries stelt daarnaast in een ander interview dat uit een onderzoek bleek dat de Duitsers gemiddeld nog maar zeven planten per naam kennen.²¹⁸ De mens raakt steeds verder verwijderd van de natuur. Dit is problematisch aangezien hierdoor de gedeelde materialiteit tussen de mens en de natuur wordt ontkend – of in ieder geval niet meer belangrijk wordt geacht.

Doordat er in de presentatie *to be all ways to be* in Venetië de nadruk werd gelegd op de schoonheid van de werken kwam het werk van de vries letterlijk ‘behind the window of an aesthetic screen’. We zagen al in hoofdstuk 1 dat hierdoor het thema van diversiteit en de manier waarop het werk vragen oproept over de mens/natuur relatie naar de achtergrond raakte. Op deze manier werden de grassen, takjes, schelpjes, aarduitwrijvingen en boomstammen geminimaliseerd tot esthetische objecten – net als in het voorbeeld van Harman waarin het ijs enkel een object werd dat weerstand bood tegen de wasmachine. Zoals we zagen stelde Harman dat wanneer we gecharmeerd worden door een object (en we de schoonheid daarvan zien), wij iets in het ding zelf aanraken. Hij betoogt dan ook dat schoonheid niet slechts een persoonlijke voorkeur of smaak is die door de mens op de objectieve wereld wordt geprojecteerd.²¹⁹ Ook Herman de Vries lijkt schoonheid als een moment van *allure* te ervaren waarin het werkelijke ding zich aan hem presenteert. En juist die schoonheid probeert de vries aan ons te tonen.

Bennett stelt echter dat we enkel een ervaring van de objecten zelf kunnen hebben als er een bepaald soort openheid en *readiness* bij het subject aanwezig is.²²⁰ We moeten om ons heen gaan kijken, en werkelijk open zijn voor wat zich daar afspeelt. Als we de objecten niet langer op een afstand plaatsen, maar we bewust worden van onze gedeelde materialiteit zullen ze niet meer ‘behind the window of an aesthetic screen’ blijven. Zoals de vries stelt ‘inzicht is niet mogelijk zonder een juiste, of een juistere gevoel te krijgen van je positie in je eigen existentie, in hoe je deel bent van de werkelijkheid, van de natuur.’²²¹ Hier wordt dus zichtbaar hoe belangrijk het is dat wij in de wereld ons bewust gaan worden van onze gedeelde materialiteit. Alleen dan kunnen we de dingen gaan zien voor wat ze zijn.

²¹⁷ Martin en de vries, 2014: 70-71.

²¹⁸ Reitsma, *Vrij Nederland* (16 juni 1990): 34.

²¹⁹ Harman, Graham. ‘A larger sense of beauty.’ *Dialogicafantastica.com*. 2011. Geraadpleegd op: 1 juli 2015. <<https://dialogicafantastica.wordpress.com/2011/02/01/a-larger-sense-of-beauty/>>.

²²⁰ Bennett, 2010: 5.

²²¹ De Boer, 2014: 45.

Conclusie

Tot slot – na het doen van mijn onderzoek – rest mij enkel nog een antwoord te formuleren op de vraag: Wat is de actualiteit van het werk van herman de vries? In het eerste hoofdstuk kwam naar voren dat het werk van de vries niet ingaat op duidelijk activistische of politieke onderwerpen zoals identiteit, kolonialisme of globalisering. In de inleiding stelde ik al dat de manier waarop het werk ingaat op de relatie tussen mens en natuur gezien werd gezien als iets actueels. Daarbij veronderstelde ik dat het hier niet zozeer ging om ecologische kwesties maar meer om de eigenheid en uniciteit van de natuur. Hoewel deze thematiek wel in de presentie *to be all ways to be* op de Biënnale in Venetië boven kwam drijven, werd niet duidelijk hoe de diversiteit van de natuur iets zegt over hoe de mens een relatie aan dient te gaan met de natuur. Bij een bespreking van de presentatie in het licht van Enwezors tentoonstelling *All the World's Futures* bleek echter dat het werk van de vries wel dat toont wat nooit actueler kan zijn dan dat: de natuur die zich constant in het moment manifesteert.

Dat dit relevant is lijkt voor de hand te liggen, vooral in het licht van de huidige ecologische vraagstukken en het besef dat de aarde geen onuitputtelijke bron is. Toch bleek uit het presentatie- en receptieonderzoek dat de materialen en objecten die de vries presenteert, voor velen te weinig zeggingskracht zouden hebben. De critici vonden het nog te onwennig om naar de dingen zelf te kijken. Ik constateerde dat dit alles te maken heeft met het feit dat het subject zichzelf lange tijd in het middelpunt van het bestaan heeft geplaatst. de vries brengt ons echter terug naar *de dingen zelf*. Hoewel dit wel wordt opgemerkt in de literatuur is er nooit eerder gekeken naar wat dit betekent voor de relatie tussen mens en natuur. Dat juist dit het actuele aspect in het werk van de vries is, bleek op het moment dat ik in hoofdstuk 3 het werk van de vries ging verbinden met het gedachtegoed van de *New Materialist* filosoof Jane Bennett en de *Object Oriented Ontology* van Timothy Morton en Graham Harman. Het bleek dat de relatie tussen de mens en de natuur drastisch anders wordt op het moment dat de mens zich gaat beseffen dat er geen heersend subject in het middelpunt van deze aarde staat maar dat wij deze macht moeten delen met alle objecten om ons heen. Op deze manier komt de gedeelde materialiteit voorop te staan en kunnen we de natuur echt gaan zien voor wat hij is, deel van ons. de vries lijkt met zijn werk exact dit te willen tonen.

Critici lijken deze actualiteit echter nog steeds niet op te pikken. Het is alsof het 'subject gerichte denken' zo diep in ons geworteld zit dat wij het nog steeds moeilijk vinden naar de objecten zelf te kijken. Op deze manier wordt de schoonheid in het werk opgevat als iets zonder betekenis, als iets 'behind the window of an aesthetic screen'. Ik veronderstel naar aanleiding van Timothy Mortons argumenten dat dit geen juiste positie is om de natuur te bekijken. Op deze manier wordt de gedeelde materialiteit (en daarmee ook de eenheid tussen alle dingen) ontkend. De actualiteit van het werk van de vries zit hem daarom in het feit dat de vries ons een andere kijk geeft op de vraag hoe de mens om kan gaan met de wereld om zich heen – en dan specifiek met de natuur. Het werk probeert afstand te nemen van het idee dat het subject ontologisch op een hoger plan staat dan de objecten om hem heen. Het toont de *Thing-Power* van de aarde die we niet moeten willen controleren maar waarmee we juist mee moeten samen

werken. Op het moment dat de mens kan accepteren dat er geen onderscheid is tussen hem en de natuur en gaat inzien dat alle dingen in de wereld - dus ook elke tak, blad, boom of bloem - een bepaalde macht en kracht heeft, ben ik van mening dat er antwoorden zullen verschijnen voor de ecologische vraagstukken die de mens niet eerder voor mogelijk had gehouden. Ik denk dat biodesign hier een uitermate mooi voorbeeld van is. De mogelijkheden die de natuur nog in zich heeft zijn groter dan de tekortkomingen of al uitgeputte bronnen. De mens heeft zich blind gestaard op dat wat zij van de aarde kunnen nemen terwijl er in de wisselwerking tussen mens en natuur ook veel nieuwe dingen kunnen ontstaan.

de vries probeert hierop onze aandacht te vestigen. Hij toont de eenheid van ons bestaan met werken zoals *drinking from a stream*, hij openbaart de relaties tussen mens en natuur die bijna vergeten zijn in *natural relations. eine skizze* en hij brengt de uniciteit, diversiteit en daarbij het *Thing-Power* van de natuur aan het licht in bijvoorbeeld *the stones* en *from earth: everywhere*. de vries wijst ons op hoe specifiek en belangrijk de materialiteit van een plek zoals de Lagune van Venetië is maar wijst ons met name op hoe cruciaal en bijzonder eigenlijk de aarde als een geheel als plek is. We hoeven niet met weemoed te kijken naar het feit dat de aarde verandert maar we moeten ons bewust worden van de krachten die zij in zich heeft. Het is dus niet zozeer dat de actualiteit van het werk van de vries zit in een ecologisch aspect in het werk maar meer dat het werk een andere manier biedt om tegen het ecologische probleem aan te kijken. Het gaat daarbij dus niet om een soort oproep voor een besef van een verlies van alles wat de natuur te bieden heeft, maar om het feit dat we in onze relatie tot de natuur weer terug moeten naar een besef van gedeelde materialiteit. de vries bleek met dit gedachtegoed de actualiteit vooruit. Terwijl hij met zijn kunst al in 1970 begon het object terug te brengen in ons gezichtsveld kwam er pas eind jaren '90 een groeiend besef voor deze manier van denken in de wijsbegeerte en in de sociale wetenschappen. Terwijl in de literatuur (hoewel niet expliciet) er al wel aanzetten werden gegeven voor een verbinding met het *New Materialism* en de *OOO*, bleek uit het presentatie- en receptieonderzoek dat deze actualiteit nog steeds niet helemaal geland te zijn. De mens houdt nog vast aan het idee van de natuur als iets 'daarginds', als een deelgebied van ons bestaan, terwijl wij de natuur zelf zijn. In de stroom des levens is er geen onderscheid tussen de mens en de natuur, de mens is de natuur.

De poging om het werk van de vries in verbinding te brengen met het gedachtegoed van het *New Materialism* en de *Object Orientated Ontology* bleek een hele nieuwe manier van denken over het werk van de vries te openbaren. Het maakte het mogelijk dat wat als actueel wordt gezien – de manier waarop het werk ingaat op de relatie tussen mens en natuur – ook echt te duiden. Het feit dat de vries ons terugbrengt naar de dingen zelf bleek het enigzins van zijn kunst. Wellicht kunnen we zelfs spreken van *objectgerichte* kunst. Deze invalshoek brengt een geheel nieuw onderzoeksgebied in kaart. Ten eerst is het nodig meer onderzoek te verrichten naar een verdere verbinding tussen deze nieuwe denkwijzen en het werk van de vries. Hoe zouden we bijvoorbeeld de vries' fascinatie voor processen kunnen verklaren in het licht van deze denkwijze? En op welke manier past het feit dat de vries zo'n belangrijke waarde hecht aan de zintuigen binnen deze interpretatie van het werk? Daarnaast zou het interessant zijn te

onderzoeken of er binnen het culturele veld ook andere kunstenaars zijn die zich meer op het object van de natuur te richten. Daarbij zou moeten worden onderzocht hoe deze kunstenaars zich onderscheiden van de *Earth* kunstenaars uit de jaren '60 en de hedendaagse kunstenaars die werken met het thema natuur. Wellicht kan er op deze manier een geheel nieuwe tendens in de actuele kunst worden blootgelegd; die van de *objectgerichte* kunst.

Literatuurlijst

Anderiessen, Mischa. 'Focus op het kleine.' *FD Persoonlijk*, (7 maart 2009) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Anoniem. 'Tentoonstelling van Herman de Vries.' *Trouw*, (2 oktober 1968) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Anoniem. 'Herman de Vries exposeert.' *Helderse Courant*, (28 februari 1975) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Anoniem. 'Herman de Vries.' *Nieuwsblad van het Noorden*, (28 september 1980) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Anoniem. 'Zero-verleden nog steeds zichtbaar.' *Nijmeegs Dagblad*, (31 mei 1990) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Bailey. T. J. Norman. *Statistical Methods in Biology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Baratta, Paolo. 'Foreword.' In: *La Biennale di Venezia 56th International Art Exhibition. All the World's Futures*. [tent. cat.] Venetië: Biennale in Venetië, 2015, p: 18-19.

Beek, Wim van der. 'Herman de Vries verbindt materie met mentaliteit.' *De Stentor Deventer Dagblad*, (11 maart 2009) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Durham: Duke University Press, 2010.

Boer, de Cees, Colin Huizing. 'here & everywhere.' In: *to be all ways to be*. [tent. cat.] Venetië: Nederlandse Paviljoen – Biennale in Venetië, 2015, p: 14-25.

Boer, de Cees. *Overal stroomt mijn oog. herman de vries*. Zwolle: Uitgeverij de Kunst, 2014.

Birkeland, P. *Soils and Geomorphology*. New York: Oxford University Press, 1999.

Blankesteyn, Hans. 'Kunst- en vliegwerk.' *NRCV Radio*, transcript, (26 februari 1975) – Geraadpleegd via de bibliotheek van het Stedelijk Museum, Amsterdam.

Bloem, Marja. 'herman de vries.' In: *random shapes. herman de vries*. [tent. cat.] Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975.

Breitbarth, Peggy. 'Herman de Vries overbrugt grens tussen kunst en natuur.' *Dagblad Tubantia*, (8 juni 1990) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Bronwasser, Sacha. 'Aanstekelijke natuurgoeroe.' *De Volkskrant*, (17 oktober 2014) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Dolphijn, Rick, Iris van der Tuin. *New Materialism: Interviews & Cartografies*. Michigan: University of Michigan Library, 2012.

Donker, Birgit. 'Foreword.' In: *to be all ways to be*. [tent. cat.] Venetië: Nederlandse Paviljoen – Biënnale in Venetië, 2015, p: 8-11.

Buschman, Karen. 'Natural Relations, de relatie van de mens met de hem omringende plantenwereld.' *Uit*, jrg. 22, nr. 10, (1990), p: 28-29.

Duister, F. 'Amsterdam.' *De Tijd*, (21 maart 1975) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Dregson, Alan R., Yuichi Inoue. *The Deep Ecology Movement: An Introductory Anthology*. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

Encyclopedia of Soil Science. Red. Ward Chesworth. Dordrecht: Springer, 2008.

Enwezor, Okwui. 'Introduction.' In: *La Biennale di Venezia 56th International Art Exhibition. All the World's Futures*. [tent. cat.] Venetië: Biënnale in Venetië 2015, p: 19-20.

Feibleman, James K. *The New Materialism*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1970.

Frenken, Ton. 'Verrassende objectiveren van De Vries.' *Brabants Dagblad*, (5 november 1968).

Gatto, P., L. Carbognin. 'The Lagoon of Venice: natural environmental trend and man-induced modification.' *Hydrological Sciences Bulletin*, jrg. 26, nr. 5 (1981), p: 379-391.

Ginneken, Lily van. 'Kunst van Herman de Vries nauwelijks vernieuwend. Tentoonstelling mist beeldtaal.' *De Volkskrant*, (18 september 1980) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Gooding, Mel. *herman de vries. chance and change*. Londen: Thames & Hudson, 2006

Graf, Urs, Rös Graf. 'Over herman de vries.' In: *herman de vries 1954-1980*. [tent. cat.] Groningen: Groninger Museum, 1980, p: 8-43.

Grande, John, herman de vries. 'Herman de Vries: Chance & Change.' *Wegway N°7*, fall (2014), p: 38-47.

Groot, Paul. 'De Vries laat leven en werk door toeval bepalen.' *NRC Handelsblad*, (7 oktober 1980) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Halsall, Francis. 'Art and Guerrilla Metaphysics. Graham Harman and Aesthetics as Frist Philosophy.' *Speculations-journal.org*. 2014. *Speculations: A Journal of Speculative Realism V*. Geraadpleegd op: 30 juni 2015. <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/1181229/24797461/1398712598460/14_Halsall_Art_and_Guerrilla_Metaphysics.pdf?token=d8OXi%2BLvqdonca8nJD6YiR%2FWuMA%3D>.

Harman, Graham. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court Publishing Co, 2002.

Harman, Graham. 'A larger sense of beauty.' *Dialogicfantastica.com*. 2011. Geraadpleegd op: 1 juli 2015. <<https://dialogicfantastica.wordpress.com/2011/02/01/a-larger-sense-of-beauty/>>.

herman de vries. toevalsstructuren. [tent. cat.] Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1968.

herman de vries in het Stedelijk Museum. Persbericht: Stedelijk Museum Amsterdam, (4 februari 1975) – Collectie Persdocumentatie geraadpleegd via het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

herman de vries, natural relations. Persbericht: Gemeentemuseum, (Arnhem 26 mei 1990) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

herman de vries – mesa –. [tent. cat.] Otterlo: Kröller-Müller Museum, 2009.

herman de vries. to be all ways to be. [tent. cat.] Venetië: Nederlandse Paviljoen – Biënnale Venetië, 2015.

Huizinga, Colin. *herman de vries. all.* [tent. cat.] Schiedam: Stedelijk Museum Schiedam, 2014.

Jones, Tom, Roger Jacobs. *Terra Incognita. Globalisering, ecologie en rechtvaardige duurzaamheid.* Gent: Academia Press, 2006.

Karstkarel, Peter. 'Een tentoonstelling bij een vervelende catalogus. Herman de Vries in Groninger Museum: een desillusie.' *Trouw*, (3 oktober 1980) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Kleijn, Koen. 'Darwin in Venetië.' *De Groene Amsterdammer*, (14 mei 2015) – Geraadpleegd via de 'Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

'Kunstuur 28 september 2014.' *Kunstuur*. AVRO/TROS. 28 september 2014.

Lange, de Henry. 'Met herman op stap in de natuur.' *Trouw*, (15 oktober 2014) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Lindeboom, Evelien. 'Groen beheer.' *FD Persoonlijk*, (4 oktober 2014) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Lispector, Clarice. *Agua Viva*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Marres, Noortje, Ruth Sonderegger. 'De objectgerichte filosofie van Graham Harman.' *Krisis.eu*. 27 november 2013. Geraadpleegd op: 25 juni 2015. <<http://www.krisis.eu/content/2007-4/2007-4-06-marres-sonderegger.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.

Mit Natur zu tun = to do with nature. [tent. cat.] Den Haag: Pulchri Studio, 1979.

Mondriaan Fonds. 'Verslag juryberaad Nederlandse inzending Biënnale van Venetië 2015' *Mondriaanfonds.nl*. 25 juni 2014. Geraadpleegd op: 23 maart 2015. <<http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2014/07/verslagjuryberaadjuniNederlandseinzendingBiënnalevanVeneti2015.pdf>>.

Morton, Timothy. 'The dark ecology of elegy.' In: *The Oxford Handbook of the Elegy*. Red. Karen Weisman. Toronto: University of Toronto, 2010.

Morton, Timothy. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Londen: Harvard University Press, 2007.

Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.

Nieland, Jan. 'Uitzien over de velden der ervaring.' *De Gelderlander*, (18 juni 1990) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Nul = 0. De Nederlandse nul-groep in een internationale context. [tent. cat.] Schiedam: Stedelijk Museum, 2011.

Pontzen, Rutger. 'Vreemde verzameling.' *De Volkskrant*, (6 mei 2015) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Prins, Antony Winkler. *Handboek der aardrijkskunde: Algemeen gedeelte. 1^e stuk*. Amsterdam: De Maatschappij: tot nut van 't algemeen, 1859.

random shapes. herman de vries. [tent. cat.] Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975.

Reitsma, Ella. 'Naturalia. De natuurlijke verhoudingen van herman de vries.' *Vrij Nederland*, (16 juni 1990) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Simons, Riki. 'Langverwachte doorbraak.' *Elsevier*, (4 oktober 2014) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Smallenburg, Sandra. 'De vries maakt in Venetië kunst van natuur.' *NRC Handelsblad*, (6 mei 2015) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Stadsbosbeheer. 'Ontdek de Oostvaardersplassen' [Stadsbosbeheer.nl](http://www.stadsbosbeheer.nl). Versie 2015. Geraadpleegd op: 14 juni 2015. <<http://www.stadsbosbeheer.nl/natuurgebieden/oostvaardersplassen>>.

Staffhorst, Maaïke. "Natuur wordt kunst" *De Telegraaf* (22 september 2014) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Teschmacher, Winnie. *Nothing*. [tent. cat.] Schiedam: Ketelfactory, 2014.

Wiehager, Renate. 'Zero/Nul/Azimut/Nouveaux Réalistes. Ontmoetingen, briefwisselingen, en culturele kenmerken van de Europese Zero-avant-garde 1956-1962.' In: *Nul = 0. De Nederlandse nul-groep in een internationale context*. [tent. cat.] Schiedam: Stedelijk Museum, 2011.

Stigter, Bianca. 'herman de vries: een lijst om de natuur.' *NRC Handelsblad*, (10 april 2009) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Tentoonstelling in Groninger Museum. Persbericht: Groninger Museum, (3 september 1980) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Vermeijden, Marianne. 'Eco-kunstenaar in homeopathische winkel van Sinkel.' *NRC Handelsblad*, (17 juli 1990) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Wesseling, Janneke. 'Eén grote oefening in aandacht.' *NRC Handelsblad*, (25 september 2014) – Geraadpleegd via de Collectie Persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Afbeeldingen



Afbeelding 1.1.1: herman de vries, *all ways to be to be ways to be to be*, 2015, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015.



Afbeelding 1.1.2: herman de vries en Jet Bussemakers voor: herman de vries, *from earth: everywhere*, 2014-2015, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015.



Afbeelding 1.1.3: herman de vries, *the stones*, 1996-2009, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015.



Afbeelding 1.1.4: herman de vries, *veritas existentiae*, 2015, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië, 2015.



Afbeelding 1.1.5: herman de vries, *after a dry summer*, 1983, *rasenstück (phalaris arundinacea*, 1998, *grosses rasenstück. collected bauerlein*, 2004, *hasenperspektive*, 1995, *das grosse rasenstück III*, 1987, *grosses rasenstück*, 1989, *das grosse rasenstück*, 2004. Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië, 2015.



Afbeelding 1.1.6: Albrecht Dürer, *The Large Piece of Turf*, 1853.



Afbeelding 1.1.7: herman de vries, *after a dry summer*, 1983.



Afbeelding 1.1.8: herman de vries, *108 pound rosa damascene*, 2003-2015, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië, 2015.



Afbeelding 1.1.9: herman de vries, *the sickles*, 2014-2015, Rietveld Paviljoen, Biennale Venetië, 2015.



Afbeelding 1.1.10: herman de vries, *i am what i am, flora incorporata*, 1988-2015, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië, 2015.



Afbeelding 1.1.11: herman de vries, *drinking form a stream*, 2011-2015, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië, 2015.



Afbeelding 1.1.12: herman de vries, *from the laguna of venice – a journal -*, 2014, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië, 2015.



Afbeelding 1.1.13: Detail van herman de vries, *from the laguna of venice – a journal -*, 2014, Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië, 2015.



Afbeelding 1.1.14: herman de vries, *sanctuarium: natura mater*, 2014-2015, Lazaretto, Lagune Venetië.



Afbeelding 1.1.15: herman de vries, *death was here*, 2014-2015, Lazaretto, Lagune Venetië.



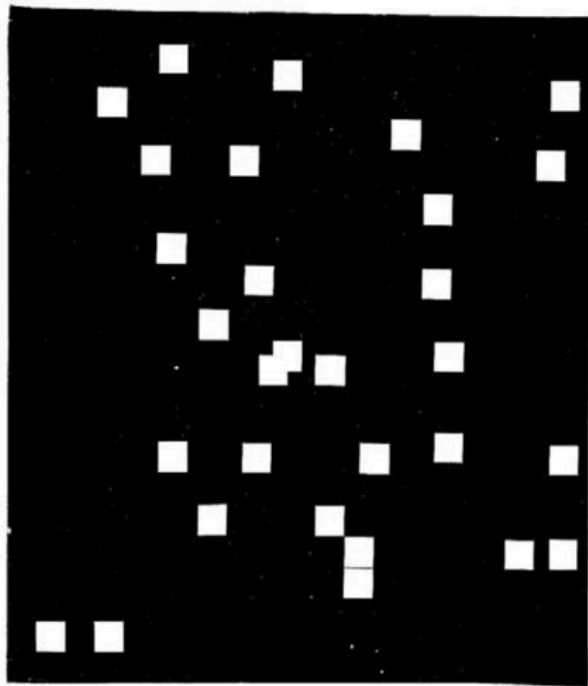
Afbeelding 1.2.1: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.



Afbeelding 1.2.2: Fabio Mauri, *Il Muro Occidentale o del Pianto*, 1993.



Afbeelding 1.2.3: Fabio Mauri, *Macchina per fissare acquerelli*, 2009



Afbeelding 2.1.1: herman de vries, *kollage met witte vierkantjes op zwart*, 1968



Afbeelding 2.5.1: herman de vries, *mesa*, 1996-2007.



Afbeelding 3.1.1: herman de vries, *eschenauer journal*, januar-dezember 2002, 2004.



Afbeelding 3.1.2: herman de vries, *le témoin*, 1991.



Afbeelding 3.1.3: herman de vries, *i am*, Diepenheim, 2011.



Afbeelding 3.1.4: herman de vries voor herman de vries, *ambulo ergo sum*, Steigerwoud, Euerberg, 2006.

Afbeeldingenlijst

Omslag: herman de vries, detail: *collage berberis*, 2005. Foto: Venlo, Van Bommel van Dam.

Afbeelding 1.1.1: herman de vries, *all ways to be to be ways to be to be*, 2014-2015, houtskool op muur & *burned III*, 2014-2015, verbrand hout. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.3: herman de vries, *from earth: everywhere*, 2014-2015, 83 monsters van aarde op papier gewreven. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.3: herman de vries, *the stones*, 1996-2009, twaalf stenen op houten sokkels. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.4: herman de vries, *veritas existentiae*, 2015. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.5: herman de vries, *after a dry summer*, 1983, *rasenstück (phalaris arundinacea*, 1998, *grosses rasenstück. collected bauerlein*, 2004, *hasenperspektive*, 1995, *das grosse rasenstück III*, 1987, *grosses rasenstück*, 1989, *das grosse rasenstück* 2004, verschillende soorten gedroogd gras. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.6: Albrecht Dürer, *The Large Piece of Turf*, 1853, waterverf, pen en inkt op velum. Foto: Wenen, Albertina Museum.

Afbeelding 1.1.7: herman de vries, *after a dry summer*, 1983, gedroogd gras. Foto: www.hermandevries.org.

Afbeelding 1.1.8: herman de vries, *108 pound rosa damascena*, 2003-2015, gedroogde rozenknopjes. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.9: herman de vries, *the sickels*, 2014-2015, gemengde media. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.10: herman de vries, *i am what i am. flora incorporata*, 1988-2015, kunstenaarsboek. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.11: herman de vries, *drinking from a stream*, 2011-2015. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, Marte Rijdsdijk.

Afbeelding 1.1.12: herman de vries, *from the laguna of venice – a journal –*, 2014. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, www.mistermontley.nl.

Afbeelding 1.1.13: herman de vries, detail: *from the laguna of venice – a journal –*, 2014. Foto: Rietveld Paviljoen, Biënnale Venetië 2015, www.mondriaanfonds.nl.

Afbeelding 1.1.14: herman de vries, *sanctuarium: natura mater*, 2014-2015. Foto: Lazaretto, Lagune Venetië, Judith Jockel.

Afbeelding 1.1.15: herman de vries, *death was here*, 2014-2015. Foto: Lazaretto, Lagune Venetië, Judith Jockel.

Afbeelding 1.2.1: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, inkt, krijt en wasco op papier, 31,8 x 24,2. Foto: Jeruzalem, Israëel Museum.

Afbeelding 1.2.2: Fabio Mauri, *Il Muro Occidentale o del Pianto*, 1993, gemengde media. Foto: www.fabiomauri.com.

Afbeelding 1.2.3: Fabio Mauri, *Macchina per fissare acquerelli*, 2009, gemengde media. Foto: www.fabiomauri.com.

Afbeelding 1.2.2: herman de vries, *kollage met witte vierkantjes op zwart*, 1968, papier, 24,0 x 24,0. Collectie Stedelijk Museum, Otterlo. Afkomstig uit: *herman de vries. toevalsstructuren*. [tent. cat.] Amsterdam: Stedelijk Museum, 6.

Afbeelding 2.5.1: herman de vries, *mesa*, 1996-2007, gemengde media. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: www.metropolism.com.

Afbeelding 3.1.1: herman de vries, *eschenauer journal, januar-dezember 2002*, 2004, gemengde media. Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: www.hermandevries.org.

Afbeelding 3.1.2: herman de vries, *le témoin*, 1991, olifhout. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo. Foto: www.metropolism.com.

Afbeelding 3.1.3: herman de vries, *i am*, 2011, linnen met gouden letters. Diepenheim. Foto: www.artslant.com.

Afbeelding 3.1.4: herman de vries, *ambulo ergo sum*, 2006. Steigerwoud Euerberg. Foto: www.artslant.com.