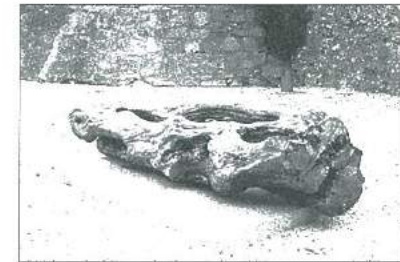


CEES DE BOER

herman de vries



Over de vergankelijkheid
van de tekens

herman de vries
27 juni 1998
diepenheim

KUNSTVERENIGING DIEPENHEIM



Twee vragen, waarvan de eerste gemakkelijker te beantwoorden lijkt dan de tweede. Is er vergankelijkheid in de natuur? Is er vreugde in de natuur? Het antwoord op de eerste vraag zal vaker bevestigend luiden dan het antwoord op de tweede. Ook na langer nadenken, lijkt er minder snel twijfel op te treden aan de stelling dat de wisselende seizoenen en de vernietigende dood, onontkoombare argumenten zijn voor de realiteit van de vergankelijkheid in de natuur. Maar waarom zijn vogelzang, een bloeiende meidoorn, naar ons gevoel, minder sterke argumenten voor de tweede stelling, dat ook vreugde onlosmakelijk deel uitmaakt van de natuur? Waarom hebben we de neiging deze vreugde eerder in ons hoofd dan in de natuur buiten ons te zoeken en vogelzang wetenschappelijk af te doen als voortkomend uit een dierlijk instinct dat een cruciale rol vervult in het behoud en de evolutie van de soort?

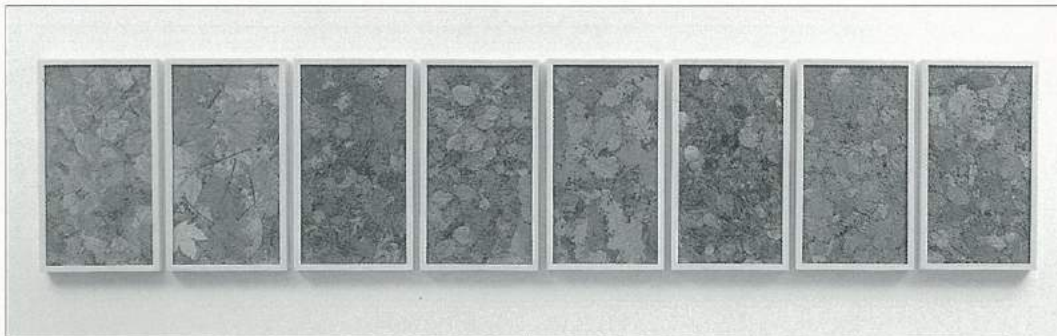
Toen herman de vries mij, in de vorm van een reeks trefwoorden een kleine handleiding toezond om het thema vergankelijkheid in zijn oeuvre te ontdekken, viel als eerste op dat een aantal zeer uiteenlopende woorden en begrippen naast elkaar stond alsof dat de gewoonste zaak van de wereld was. Naast *process* en *identity* stonden ook *this* en *joy*, *memento mori* en *carpe diem*, *ashes* en *aufleuchten des feuers*, *poetry* en *im entstehen vergehen*. Al deze, wat betreft betekenissen onderling zo verschillende trefwoorden, zijn aspecten van vergankelijkheid? *joy* staat naast *vergankelijkheid*, bij deze kunstenaar die in zijn werk zoveel mogelijk plaats inruimt voor natuurprocessen?

de meidoorns van acquoy

(from the shortness of the moment)
het is mijn liefde tot deze bomen
het is een persoonlijke betrekking tot deze
bomen
het is hun taaiheid en weerstand
het is hun vorm die dat toont
het is de geur van haar bloemen
en mijn vreugde, elke keer
als ik een bloeiende meidoorn zie
en mijn dankbaarheid elke keer
als ik in de herfst de bessen pluk
die helpen mijn hartslag te reguleren
en me kracht geven
deze formulering van kracht en schoonheid
is het
en mijn persoonlijk betroffen zijn als
weer een meidoorn minder
aan de weg staat
(sie alle sollen jetzt bleiben!)¹

In deze tekst over de vluchtigheid van het moment, verschijnen de regels 'het is hun vorm die dat toont' en 'deze formulering van kracht en schoonheid' (p. 2). Het is opvallend om de verschijningsvormen van de meidoorn in alle seizoenen een 'formulering van kracht en schoonheid' te noemen; hier wordt, met het beschrijvende en zakelijke

after the winter I, II en III, 1996
elk 50 x 70 cm



unter den bäumen, 1989
68 x 320 cm

woord formulering, een talige metafoor gebruikt. Dit woord wordt, en dat is bijzonder, door de vries ingezet om juist iets in subjectieve zin over iedere meidoorn afzonderlijk te zeggen: hoe veranderlijk, in tijd en ruimte, de gedaante van een meidoorn ook is, altijd is hij voor zichzelf de juiste formulering. de vries impliceert daarmee tevens dat iedere talige formulering te kort zal schieten om een meidoorn te beschrijven. Ook aangetast door perenvuur, of stervend van ouderdom is *dé*ze meidoorn de juiste formulering voor zichzelf. Daarom staat ook *identity* in de lijst van begrippen die met vergankelijkheid te maken hebben. Ik wijs op de vries' kunstwerk *le témoin* - de getuige - een door de elementen en de tijd getekende stam van een olijfboom, die als zichzelf wordt getoond, omdat hij zijn eigen formulering, zijn eigen schilderij is (p. 10). In de vries' concept heeft de natuur het etiket kunst niet nodig; natuur wordt, in al haar procesmatige aspecten, als zichzelf gepresenteerd. Daardoor laat de vries de natuur nooit zien als figuratie of als figuratief, maar als configuratie. Een voorbeeld hiervan is *after the winter* (p. 4). In drie uitsnedes (letterlijk!) uit de natuur, wordt getoond hoe de vegetatie door een dik pak sneeuw werd platgedrukt. Dit zijn drie configuraties van bepaalde plekken, doorsneden van processen die zich in tijd en ruimte hebben afgespeeld en die tot 'beelden' leidden (vergelijk tevens *unter den bäumen*) (p. 4).

DE STOFWISSELING VAN DE TAAL

In het kader van de voorbereiding van deze tentoonstelling over het thema vergankelijkheid in het oeuvre van herman de vries, faxte de kunstenaar mij ook een blad toe met aantekeningen, gedateerd 23.02.98:

the process of being
the process of destruction
(de struction)
the process of becoming

the being of process
de struction as process
(as part of 'the process')

becoming of being
being of becoming

the process as process
the process as being
the being as process

de struction
and re legion

(re ligion as
be coming being)
(and being as



Thematisch zijn deze notities een geheel. Toch is het ook hier interessant om aandachtiger naar hun onderdelen en opbouw te kijken. Vooral door de variërende herhaling van een beperkt aantal woorden met specifieke betekenissen, komt de indruk tot stand dat in deze notities de neerslag te vinden is van een hardop denken. Dit zoekende karakter, de voorlopigheid en breekbaarheid van hun talige vorm, vol verspringingen en verschuivingen en waarin zowel de ontbinding als de collage van woorden en woord-elementen een plaats krijgt, loopt er op uit dat deze tekst als geheel de vraag lijkt te stellen: wat is het karakter van een proces? Ook door de eigenaardige typografie wordt, op papier, een (denk)proces aan de lezer gepresenteerd, gebaseerd op de voortgaande destructie van de woorden en hun vertrouwde grammaticale vormen. De vries gaf deze notities in de marge de opmerking mee: '(auch vergankelijkheid!)'. Zij tonen *entstehen im vergehen* (p. 6).

De significantie van het woord *destruction* is in dit verband duidelijk. Binnen de context van deze notities is dit de keerzijde, beter gezegd: de procesmatige partner van *becoming*. Maar wat de lezer uiteindelijk het meest bijblijft, is de vergankelijkheid die door deze notities wordt *getoond*: blijkbaar was het voor herman de vries adequater om over vergankelijkheid iets te tonen dan er iets over te zeggen. De vries zoekt naar de formulering van vergankelijkheid als zichzelf, en hij vindt daartoe een mogelijkheid door de stofwisseling van de taal te tonen, door taal te laten gebeuren. In de notitie

de struction
and re ligion

wordt *getoond* dat *destruction* en *religion* elkaars procesmatige partners zijn, door de woord-elementen *de* en *re* met typografische middelen aan elkaar gelijk te stellen. Wat heeft dit tot gevolg? *de* draagt in het algemeen het betekenisaspect aan van de omkering, de negatie van het woord waarmee het wordt gecombineerd; dit kan bijvoorbeeld goed vertaald worden door het Nederlandse woord ont-binding. *re* heeft een hieraan tegengestelde semantische waarde: het bevestigt dat de betekenis van het woord dat er op volgt, opnieuw van toepassing is: her-binding, her-stel. Inderdaad betekent het woord *religie* vanuit zijn Latijnse wortels het opnieuw verbinden van wat gescheiden raakte.

In deze notities zoekt de vries, hardop denkend, actief zoekend, naar het meest optimale (on)grammaticale verband tussen de woorden en de begrippen die hij, vanuit zijn visie, wil communiceren. Mijns inziens culmineert in de beide laatste aantekeningen dit streven in een maximaal op- en openbreken van de taal:

(re ligion as
be coming being)

De taal die wij kennen en spreken, wordt hier onder hoogspanning gezet; daardoor kan iets gezegd en *getoond* worden dat op een andere manier niet gecommuniceerd had kunnen worden. Typografisch worden equivalenties gecreëerd van de woord-elementen *re* en *be*, van *ligion* en *coming* en van *as* en *being*. De concrete destructie van deze woorden - die filosofisch zwaar beladen zijn - ontdekt hun grammaticale vergankelijkheid, maar daardoor komen een aantal mededelingen tot stand die herkend kunnen



worden als de kern van de filosofie van herman de vries. de vries zou in dit geval zeggen: destructie, als *change* in de taal, is mijn *chance* om in eenzelfde beweging een concreet gebeuren (het hardop denken over het worden in het zijn) en het grotere verband van dit gebeuren (het zijn in het worden) uitdrukking te verlenen.

Er ontstaat zo tevens ruimte voor de vries om zijn verlangen uit te drukken naar herstel van een binding die verloren ging: het *re* van *religion* wordt gelijk aan het *be* van *becoming*. Het rijm van *re* en *be* maakt dit verlangen naar eenheid bijna tastbaar. Bovendien wordt de wens naar herstel gekarakteriseerd als op de toekomst gericht: het toekomstige wordt uitgedrukt door *becoming* als wens te lezen: *be coming*. Moge ieder zijn, herstel zijn.

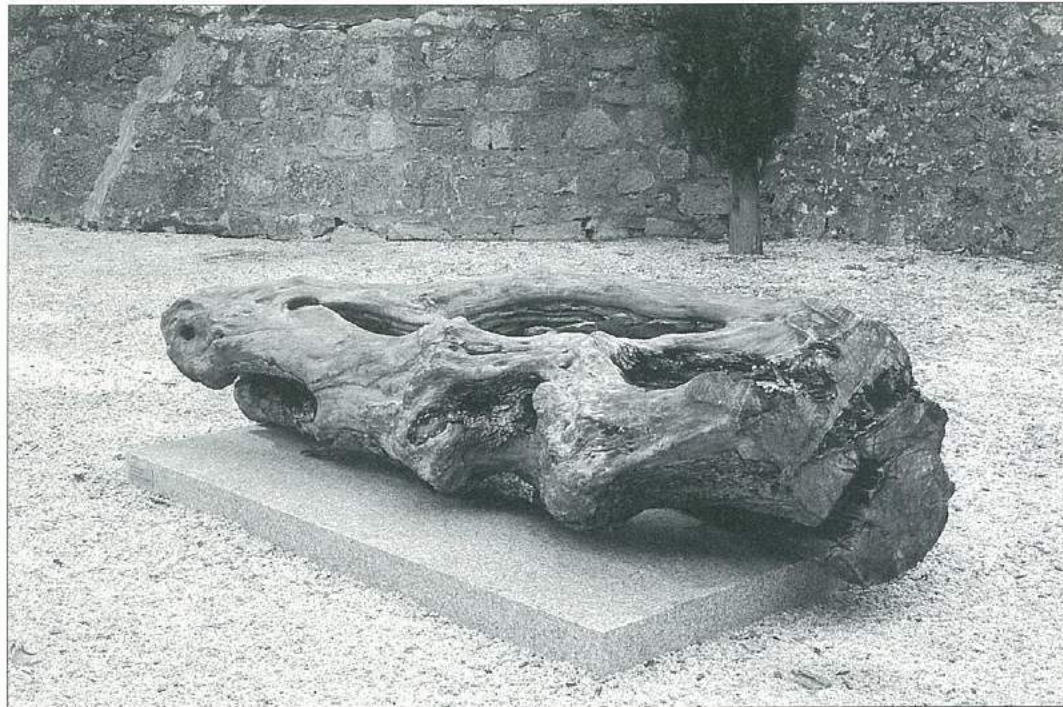
Een andere intrigerende gelijkstelling in de laatste notitie, is die van *as* en *being*. *as* is het woord dat het één met het ander vergelijkt; het is het minuscule woordje dat veronderstelt dat het één verschillend van het ander is, anders viel er immers niets te vergelijken! Maar *being* heeft juist een omvattende significantie bij herman de vries: het is de verzameling van alle individuele zijnden.² Met andere woorden: wanneer *as* en *being* in deze notitie aan elkaar evenwaardig worden gemaakt, dan wordt hun samenvallen getoond - *vergelijking* en *zijn* vallen samen. Ik vermoed dat dit de reden is dat de vries in de laatste, open blijvende regel van zijn notities, op een ironische (maar daardoor niet minder radicale!) manier het belang relativeert van die vormen van denken die te werk gaan volgens vergelijkingen. Het denken en ervaren in termen van *being as* is voor de vries zeker van belang, maar ik kan mij als lezer niet onttrekken aan de indruk dat in dit geval het enkele haakje vóór en de puntjes ná de drie laatste woorden belangrijker en beeldender zijn dan de gebruikte woorden en hun betekenissen:

(re ligation as
be coming being)
(and being as

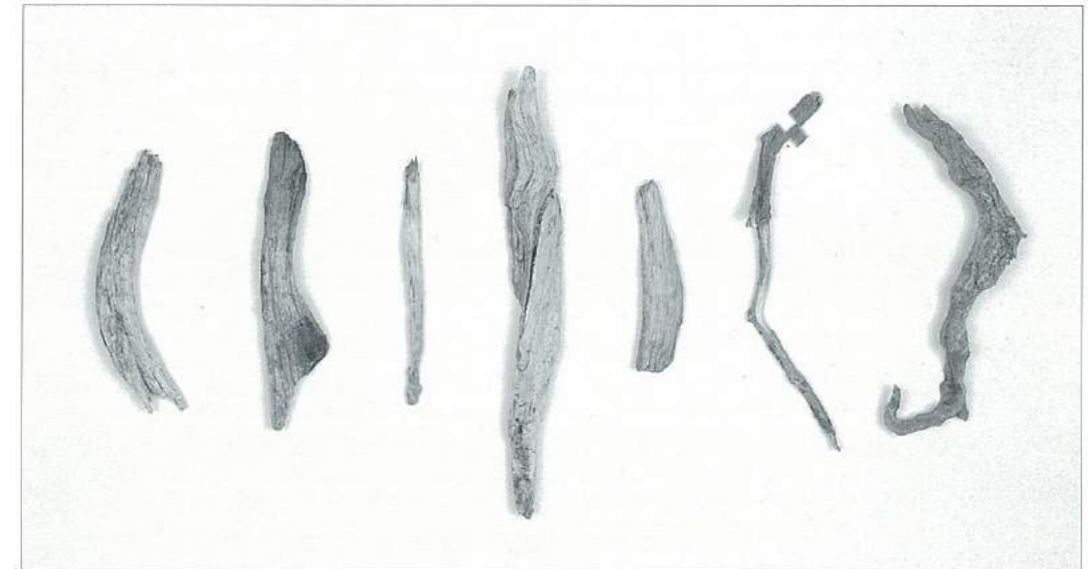
DE VERGANKELIJKHEID VAN HET BEELD

Het thema vergankelijkheid staat bij herman de vries in de context van een oeuvre, dat rijk is aan - onderling gerelateerde - thema's die met de natuur als proces en de band tussen mens en natuur te maken hebben. Wanneer hij zijn opvatting over kunst formuleert vanuit de procesmatige natuur, dan ligt hierin al op noodzakelijke wijze het aspect van de vergankelijkheid besloten. Hierboven is dit aan de orde gekomen naar aanleiding van de vries' gebruik van het begrip destructie en zijn destructie van de talige grammatica. Een ander voorbeeld hoe fundamenteel de vries de vergankelijkheid van de natuur doordenkt en in de creatie van zijn werken incorporeert, wordt gevormd door de artefacten. Een artefact is een object van menselijke c.q. culturele oorsprong dat door de natuur weer in haar kringloop werd opgenomen. Een van de mooiste voorbeelden die ik van een dergelijke samenwerking van cultuur en natuur in het oeuvre van herman de vries ken, is een rond papierfilter waarin planten- en aardresten het gezicht van de maan oproepen (p. 8). Bij nadere beschouwing is dit beeld in maar weinig opzichten als het maangezicht zelf; vooral de intensiteit van deze associatie lijkt, in mentaal opzicht, het equivalent te zijn van het proces dat dit artefact heeft ondergaan toen het door de natuur weer in haar kringloop opgenomen werd. Blijkbaar maakt een dergelijk artefact mogelijk dat het natuurwerk wordt opgenomen in de

le témoin,
mouans-sartoux, 1991
circa 220 cm



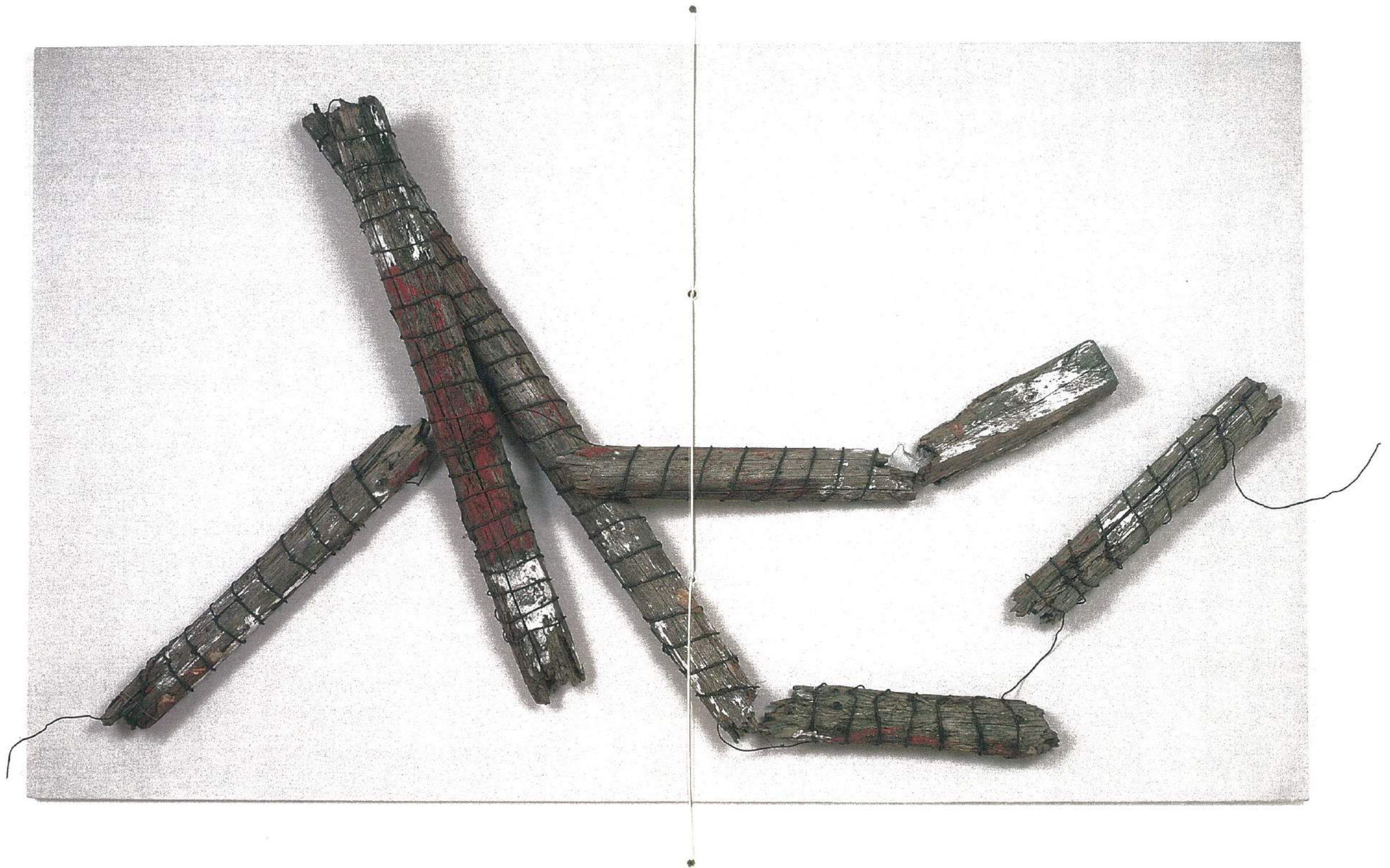
from the shore of loch dughail, 1986
breedte circa 70 cm



In het hart:
der weg ist wieder frei, 1985

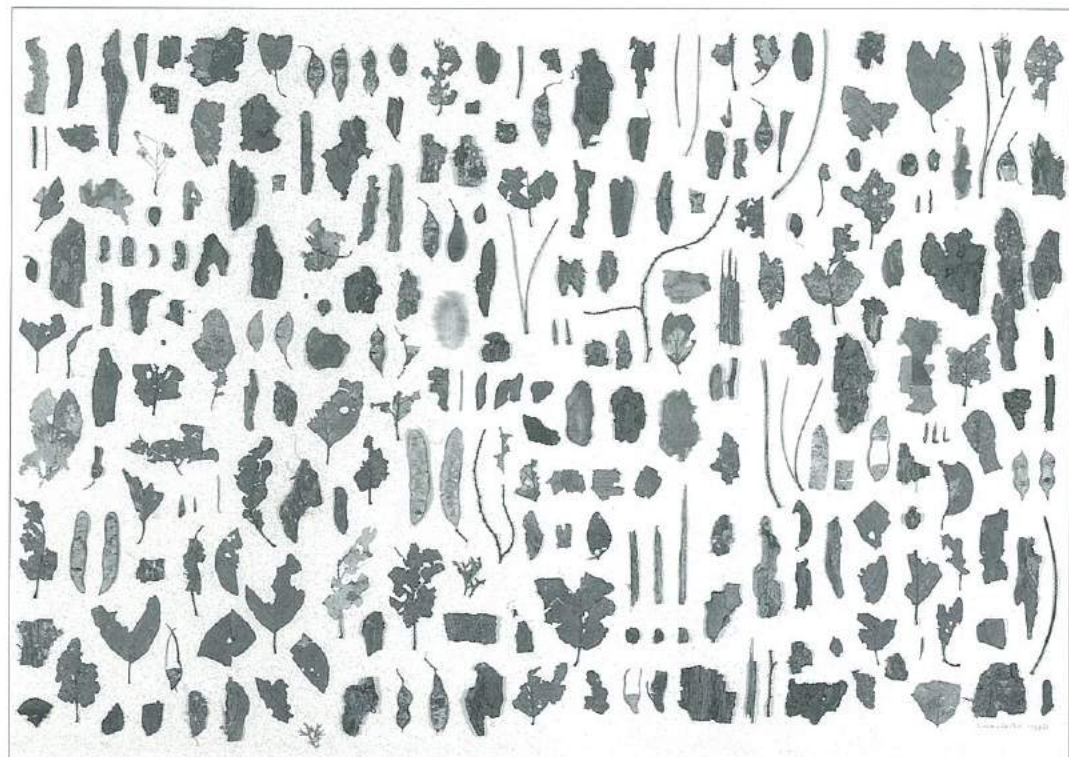
ausgestorben in deutschland, 1991
170 x 252 cm

schöner lauch großer mausdold wegerich-grasndke
 felsensackfuß ucker meister fahnen-tragarit
 einfaches rautenfarn grünteer lauchlöcherkopf segge
 tarre semer umblütige segge kleingrannige segge
 krausen blüthe quillblätter wasser kleunheit hornkraut chris
 schiedelblat gras wasser dickblatt moosdickblatt
 nachseele kristamen brauneg süßgras sind schupp
 bei dick les blasenform nördlicher gras sind schupp
 kleiner wurdfarn viel farbig wölfsmilch zusammen
 blüthe in fränkischer kuzkraut verkantete tle
 kraut papere labkraut lauch labkraut bitterkraut
 reichläufer ufer habichtskraut harzes krybichtkraut
 bustard habichtskraut langläufer ries habichts
 kraut kugel bunse schwarze bunse hoher wölfstapp
 taumelolch quillolch kleefarn stäbe m serg zwerliches
 summlolch kraut speidel knabenkraut durschunge
 fußkresserend sudu wasserfenchel wasser pulchsen
 warane knorrenkraut bracken klüchenschale bodense
 steinbrech walfarbig wade schwungelschiff kreuzhirs
 kumkraut lauch lauchkraut saut schuppormiere lauch gras
 kraut wasser brauner kresse lauch heller kraut breitblät
 trige haftadde schulz-velchen tofvelchen



from the forest floor, 1997/1998

50 x 70 cm

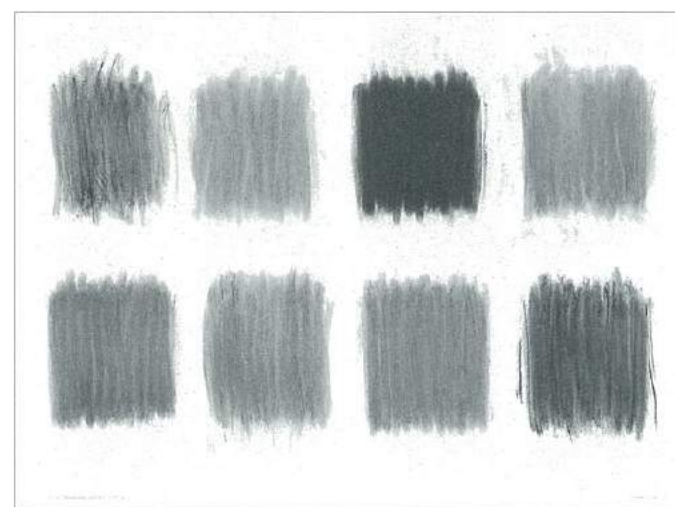
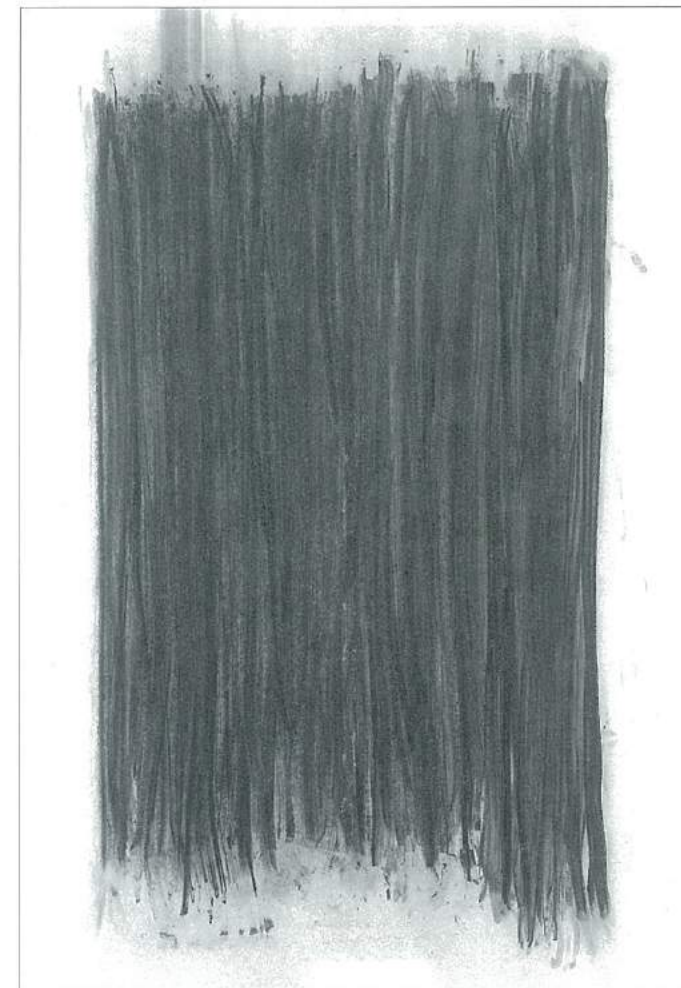


in het bos stond een eik, 1991

178 x 122 cm

von acht brandstellen, 1991

73 x 102 cm





associatieve en esthetische stofwisseling van onze geest. Dit is al bijna een definitie van een kunstwerk, volgens de opvattingen van herman de vries.

Een artefact zoals dit leert ons, dat de cultuur opgenomen kan worden in de stofwisseling van de natuur en in de stofwisseling van onze geest. Wanneer we een papierfilter in het bos zien liggen en het als afval benoemen, handhaven we, uiteindelijk, het onderscheid tussen natuur, cultuur en kunst. Het filter afval te noemen, geeft dit object een plaats binnen de cultuur en tevens - voorzover ieder materiaal tot materiaal voor kunst kan worden, zelfs afval - in de kunst. de vries veegt deze benamingen, deze tekens die staan voor mentale mechanismen, in één grote beweging met zijn spons van het schoolbord. Hij stelt ons met zijn artefacten en zijn *collages trouvés* niet alleen de vraag 'what is rubbish' maar laat ons zien dat het collageprincipe in alle opzichten volledig natuurlijk is (p. 16).

De geschiedenis van de kunst kent een rijke traditie van uitbeeldingen van de vergankelijkheid van de natuur, van de mens, van de cultuur. Voorstellingen van de dodendans in de middeleeuwen hadden een moraliserende strekking. Beeldende allegorieën op het thema *memento mori* (gedenk te sterven) dienden in renaissance en barok al evenzeer tot (be)lering van een hogere, religieuze waarheid. In de vroege romantiek ontstaat van deze thematiek een sentimentele variant, waarin niet langer uitsluitend de godsdienstige leerstellingen het voor het zeggen hebben, maar waarin ook goed en kwaad in het zieleleven van de mens aan deze zijde van de waarheid, ontdekt worden. Aan het einde van de romantiek groeit deze ontdekking tot zijn tegendeel uit: in het symbolisme van de late negentiende eeuw bijvoorbeeld, wordt de natuur en haar vergankelijkheid maar zelden als troostend, vaker als angstaanjagend en verslindend voorgesteld. Daarna blijft er, bij wijze van spreken, bijna geen andere mogelijkheid dan een sublimatie van het thema vergankelijkheid.

In het werk van Piet Mondriaan bijvoorbeeld, treffen we een immens verlangen aan naar een rechtvaardiging op een hoger filosofisch plan van de relatie die natuur en kunst met elkaar onderhouden. Mondriaans rechtvaardiging luidt: geen uitbeelding van de natuur maar beelding van de waarheid achter de natuur. Zijn zoektocht leidde hem naar zijn revolutionaire kunstwerken; daarbij werd hij zich er meer en meer van bewust, dat hij de beeldmiddelen van de schilderkunst aan destructie moest onderwerpen. Uit een brief van Mondriaan aan Rudolf Steiner, leidende figuur van de theosofie en later van de antroposofie: 'Kunst brengt beeldend de evolutie van het leven tot uitdrukking: evolutie van de geest en (maar in tegenovergestelde richting) evolutie van de materie. Het is niet mogelijk een betrekkelijk evenwicht te bereiken dan door *de vorm* te vernietigen en te vervangen door een nieuw, universeel beeldend middel.'

Carel Blotkamp concludeert dat Mondriaan 'de krachtige overtuiging' bezat 'dat alle leven is gericht op evolutie, waaraan [...] kunst op beeldende wijze uitdrukking moet geven. Evolutie was voor Mondriaan 'alles'. [...] Om dit te begrijpen moeten we beseffen dat in Mondriaans gedachtengang evolutie nauw was verbonden met destructie. Destructie was geen negatief begrip, integendeel, het was een voorwaarde voor evolutie. In eerste instantie had hij dit aanschouwelijk gemaakt in zijn onderwerpkeuze: *Stervende Chrysantheem* (1908) en de kubistische schilderijen van afbraakhuizen (circa 1914) zijn voorbeelden daarvan. Later werd het destructieprincipe direct betrokken op de beeldmiddelen van het schilderij. Door abstractie, de vernietiging van het toevallige, uiterlijke beeld van de werkelijkheid kon een zuiverder beeld van de werkelijkheid worden opgeroepen, dat een hoger evolutiestadium representeert.'³

Achter de zoektocht van Mondriaan gaat een theosofische c.q. metafysische impuls schuil. Dit zet de aspecten constructie en destructie, die een belangrijke rol vervullen bij de creatie van zijn abstracte schilderijen, in een heel specifiek licht. Uiteindelijk kan geconcludeerd worden dat de destructie van de beeldmiddelen in dienst stond van de constructie van een algemene, abstracte en utopische kunst. Mondriaan nam een aantal stappen, van uitbeelding via verbeelding naar beelding, maar uiteindelijk bleven deze - zelfs in hun meest radicale vorm - binnen de traditie van de schilderkunst. Wanneer het Mondriaan te doen was om de vernietiging van het toevallige, uiterlijke beeld van de werkelijkheid, teneinde een zuiverder beeld van deze op te roepen, dan formuleert hij een standpunt *binnen* de schilderkunstige traditie die zegt dat een schilderij een *beeld* van de werkelijkheid - of een aspect van deze - vormt. Het destructiebegrip van Mondriaan betreft de beeldtraditie, de middelen van de schilderkunst, en onze visie op de werkelijkheid, maar nooit de werkelijkheid zelf.⁴

Dit maakt duidelijk dat herman de vries, met zijn begrip van destructie c.q. vergankelijkheid als onlosmakelijk onderdeel van de relatie tussen natuur en kunst, in een aantal opzichten veel verder gaat. Mondriaan was een iconoclast; de vries ervaart vreugde, *joy!* wanneer de tegenstellingen die door het menselijke denken in de wereld werden geroepen, door de natuur niet worden geverifieerd maar buiten spel worden gezet. de vries is dan ook niet op zoek naar een metafysische rechtvaardiging voor zijn werk, integendeel: hij formuleerde herhaaldelijk dat er geen verschil bestaat tussen fysica en metafysica - zij vallen samen.⁵

Mijn beschouwing van de vries' notities aan het begin van dit essay, vroeg aandacht voor zijn destructie van de taal, teneinde iets over processen en hun realiteit te zeggen en te tonen. Mijns inziens heeft de vries hiermee niet het doel om de eventuele waarheid van het filosofische denken of van de natuurwetenschap in gang te zetten, maar om de concrete, onvertaalbare, onvervangbare werkelijkheid van de natuur die ons omgeeft en waar wij deel van uitmaken, in gang te zetten. Hij doet dat hardop denkend. Met betrekking tot elk van zijn kunstwerken - dat telkens een document van het ervarings- en bewustwordingsproces is - kan men zeggen: de vries kijkt hardop, hij is getuige en getuigt van de natuur. Bovendien weet hij dit uitgangspunt, als beeldende kwaliteit, in zijn werk te leggen: hij neemt als kunstenaar zijn publiek serieus, wanneer hij ook hen tot getuigen maakt van zijn verlangen, zoeken en vinden.

Hier past de tekst uit 1972 (inmiddels in zestig gesproken en niet meer gesproken talen vertaald) die het brede veld onder woorden brengt waarop herman de vries zijn uitgangspunten als kunstenaar in gang zet:

my poetry is the world
i write it every day
i rewrite it every day
i see it every day
i read it every day
i eat it every day
i sleep it every day

the world is my chance
it changes me everyday
my chance is my poetry

is different when you receive this

Een andere geliefd woord van de vries vond hij als destructie van het woord *Bewußtsein*: *gewahrsein*. De stromende rivier van het proces waar men (het woord van Heraclitus variërend) nooit voor een tweede keer in kan stappen en dat wat de vries in zijn tekst over de meidoorns van Acquoy noemde *the shortness of the moment*, vallen in *gewahrsein* samen. De onbegrijpelijkheid van de relatie tussen tijdspanne en tijdsmoment, wordt met het woord *gewahrsein* opgeheven, niet naar een zogenaamd hoger plan maar wezenlijk uit het denken geëlimineerd. herman de vries vraagt van zichzelf en van degene die van zijn werken kennis neemt, veeleer een mediterende, contemplatieve houding dan een beschouwende waarin het ik *tegenover* de natuur, *tegenover* het proces, of zelfs *tegenover* het kunstwerk wordt geplaatst. Van de energie die nodig is om deze kloof eerst te creëren en daarna te overbruggen, lijkt herman de vries te vinden - geïnspireerd door hindoeïstisch en boeddhistisch denken - dat deze kostbaarheid niet verspild mag worden aan een illusie. Vandaar dat iedere *change* voor de vries een *chance* is: iedere verandering creëert een kans en het lijkt mij toe dat de vries hiermee zijn opvatting vrijgeeft wat de essentie van het kunstwerk is: het is de druppel die blijft hangen aan de vinger waarmee iemand het oppervlak van een stromende rivier aanraakt.

In mijn ogen is belangrijk aan het thema vergankelijkheid, zoals door herman de vries in zijn werk gerealiseerd, niet dat hij ons de ogen opent voor de waarheid van uitspraken als 'vergankelijkheid is onderdeel van de natuur' of 'om de kunst te vernieuwen moet de kunst steeds weer aan destructie worden onderworpen'. de vries toont in zijn vergankelijkheidswerken dat vooral de tekens die wij gebruiken vergankelijk zijn - de vergankelijkheid van de natuur is, vergeleken daarbij, een vorm van metamorfose. Toch blijven wij aan onze tekens hangen, of ons leven er van af hangt; wij geloven in tekens als in een ballingsoord waarin wij tenminste iedere dag te eten hebben.

Het werk dat het meest indrukwekkend in beeld brengt welke *chance* door de *change* van een teken wordt gecreëerd, is in het hart van deze publicatie afgebeeld: *der weg ist wieder frei*. Concreet is het een slagboom die de vries ergens langs een weg heeft aange troffen, in stukken gebroken omdat hij blijkbaar niet meer nodig was en achteloos ter zijde gegooid. de vries heeft opgetekend hoe de stukken er bij lagen, deze vervolgens precies zo ingelijst en een bijschrift meegegeven: *der weg ist wieder frei*. Een verbod is opgeheven. Een teken en alles wat daaraan verbonden was, bleek vergankelijk. *vergänglichlichkeit: chance & change*.

circular happenings
water reproductions from the twann gorge cave,
swiss jura (1994), 1998
(detail)



NOTEN

1

Piet Cleveringa e.a. (red.), *Beelden aan de Linge*, catalogus tentoonstelling te Acquoy, Utrecht 1984, p. 59.

2

Niet: het Zijn van alle zijnden! De positie die herman de vries vertegenwoordigt, kan opgemaakt worden uit de orthografie die hij sinds jaar en dag hanteert: zonder hoofdletters, want er zijn geen hiërarchieën. Er is dus geen abstract iets dat alle zijnden gemeen hebben en dat Zijn genoemd kan worden.

3

Carel Blotkamp, 'Mondriaan en Rudolf Steiner' in: *Mondriaan in detail*, Utrecht, Antwerpen 1987, pp. 136-149, citaten pp. 142, 144.

4

Wat dit betreft, zou ook een filosofische of psychologische interpretatie van zijn beeldconcept Mondriaans opvattingen niet fundamenteel op een ander been zetten.

5

Recentelijk nog in het tiendelige fotowerk *circular happenings - physics & metaphysics are one. (water reproductions from the twann gorge cave, swiss jura, 1994) (1998)*, dat hij het volgende citaat uit Leonardo da Vinci's studies van de bewegingen van het water meegaf: 'like a stone, thrown in the water becomes the centre and origin of many circles, so the sound spreads in the air in circular forms. so spreads every body that is located in the bright air itself circular and fills the surrounding parts of the air with endless pictures of itself, and so appears all in all and all in every part.' (p. 22)

De existentiële significantie van al zijn statements moge blijken uit de vorm die herman de vries zijn biografie geeft (ik selecteer):

1956 - what is rubbish; 1962 - white; 1970 - chance & change; 1972 - the world is my poetry - look out of any window; 1980 - all; 1982 - here; 1984 - from the shortness of the moment; 1995 - physics & metaphysics are one; 1996 - this.

COLOFON

Dit cahier verschijnt bij de tentoonstelling
herman de vries
vergankelijkheid
in de Kunstvereniging Diepenheim van 27 juni tot en met 23 augustus 1998.

TEKST

Cees de Boer

FOTOGRAFIE

Falko Behr

(change, collage trouvé, from the shore of loch dughail, in het bos stond een eik)

Jean Brasille

(le témoin)

Bruno Schneyer

(after the winter, ausgestorben in deutschland, von acht brandstellen)

VORMGEVING

Sepp Bader

PAPIER OMSLAG

De Middelste Molen / Proost en Brandt

100 % lompenhoudend handgeschept papier met natuurlijke vezels

Met dank aan Proost en Brandt, Diemen

LITHOGRAFIE EN DRUK

Druckerei Euregio, Nordhorn

ORGANISATIE

Lisette Pelsers

Sepp Bader

OPLAGE

500

ISBN

90-73604-07-9

UITGAVE

Kunstvereniging Diepenheim, 1998

Tentoonstelling en cahier zijn mede mogelijk gemaakt door
de Mondriaan Stichting, Amsterdam