

All
About 100 Nederlandse kunstenaars
100 Dutch Artists **Drawing**

Samenstelling:

Arno Kramer/Diana Wind

Met bijdragen van:

Maria Barnas

Hans den Hartog Jager

Yasmijn Jarram

Renée Steenbergen

Wilma Sütö

Pietje Tegenbosch

Rutger Wolfsen

Nicole Theeuwes

d'Jonge Hond Uitgevers

Stedelijk Museum Schiedam

**All
About
Drawing** 100 Nederlandse kunstenaars
100 Dutch Artists

De publicatie kon worden gerealiseerd met steun van:

Logo van Mondriaan Stichting

Logo van Fonds Schiedam Vlaardingen e.o.

Inhoud

- 7 **Voorwoord**
Arno Kramer/Diana Wind
- 9 **Positie en status van het tekenen in de beeldende kunst**
Diana Wind
- 13 **Intiem als een brief. Over het verzamelen van tekeningen in Nederland**
Renée Steenbergen
- 18 **B.B. en het grenzeloze tekenen**
Pietje Tegenbosch
- 20 **Mogelijke tijd**
Arno Kramer
- 22 **Vlucht naar voren**
Hans den Hartog Jager
- 24 **De letter en de lus**
Maria Barnas
- 26 **Overzicht van belangwekkende Nederlandse tekeningentoonstellingen van de afgelopen 50 jaar**
Arno Kramer
- 30 **Jan Schoonhoven 1914 – 1994**
- 32 **Lucebert 1924 – 1994**
- 34 **Co Westerik 1924**
- 36 **Willem van Genk 1927 – 2005**
- 40 **Carel Visser 1928**
- 42 **Armando 1929**
- 44 **Jo Baer 1929**
- 46 **Cor de Nobel 1929**
- 48 **Hans Ebeling Koning 1931**
- 50 **Arie de Groot 1937**
- 52 **Lucassen 1939**
- 54 **Zoltin Peeter 1942**
- 58 **Sjef Henderickx 1944**
- 60 **Gerda Teljeur 1944**
- 62 **Terry Thompson 1944**
- 64 **Marlies Appel 1945**
- 66 **Arno Kramer 1945**
- 68 **Pieter Laurens Mol 1946**
- 70 **Marjolijn van den Assem 1947**
- 72 **Jacobien de Rooij 1947**
- 76 **Anne Semler 1947**
- 78 **Otto Egberts 1949**
- 80 **Frank Van den Broeck 1950**
- 82 **Rene Daniëls 1950**
- 84 **Henk Visch 1950**
- 86 **Roland Sohier 1950**
- 90 **Ronald Noorman 1951**
- 92 **Allie van Altena 1952**
- 96 **Dineke Blom 1952**
- 98 **Mariette Linders 1952**
- 100 **Marlene Dumas 1953**
- 104 **Hans de Wit 1953**
- 108 **Robbie Cornelissen 1954**
- 112 **Paul van der Eerden 1954**
- 114 **Lily van der Stokker 1954**
- 118 **Emo Verkerk 1955**
- 120 **Simon Benson 1956**
- 122 **Ansuya Blom 1956**
- 126 **Tjibbe Hooghiemstra 1956**
- 128 **Nour Eddine Jarram 1956**
- 130 **Pieter Slagboom 1956**
- 132 **Erik Andriesse 1957 – 1993**
- 134 **A.van Campenhout 1957**
- 138 **Henri Jacobs 1957**
- 142 **Erik Mattijssen 1957**
- 146 **Stijn Peeters 1957**
- 150 **Paul van Dongen 1958**
- 154 **Anita Groener 1958**
- 156 **Marcel Reijerman 1958**
- 158 **Karin van Dam 1959**
- 160 **Hans Lemmen 1959**
- 162 **Erik Odijk 1959**
- 166 **Pietsjanke Fokkema 1960**
- 170 **Helen Frik 1960**
- 172 **Paul Klemann 1960**
- 174 **Janpeter Muilwijk 1960**
- 176 **Merina Beekman 1961 – 2009**
- 178 **Caren van Herwaarden 1961**
- 180 **Geer van der Klugt 1961**
- 182 **Kinke Kooi 1961**
- 184 **Sandra Kruisbrink 1961**
- 186 **Jans Muskee 1961**
- 190 **Elly Strik 1961**
- 192 **Rinke Nijburg 1964**
- 194 **Aline Thomassen 1964**
- 196 **Marcel van Eeden 1965**
- 198 **Arjan Janssen 1965**
- 200 **Jantien Jongasma 1965**
- 202 **Gijs Assmann 1966**
- 204 **Charlotte Schleiffert 1967**
- 206 **Aji V.N. 1968**
- 210 **B.C.Epker 1968**
- 212 **Rosemin Hendriks 1968**
- 214 **Erik van Lieshout 1968**
- 218 **Mark Manders 1968**
- 220 **Marc Nagtzaam 1968**
- 222 **David Bade 1970**
- 224 **Juul Kraijer 1970**
- 226 **Nanda Runge 1970**
- 228 **Alexandra Roozen 1971**
- 230 **Natasja Kensmil 1973**
- 232 **Sarah van der Pols 1973**
- 234 **Dieuwke Spaans 1973**
- 236 **Stephan van den Burg 1974**
- 238 **Hadassah Emmerich 1974**
- 240 **Renie Spoelstra 1974**
- 244 **Marijn Akkermans 1975**
- 248 **Iris van Dongen 1975**
- 250 **Raquel Maulwurf 1975**
- 252 **Sebastiaan Schlicher 1975**
- 254 **Hanneke Francken 1976**
- 256 **Claire Harvey 1976**
- 260 **Sandro Setola 1976**
- 264 **Marijn van Kreij 1978**
- 266 **Heidi Linck 1978**
- 268 **Ben Kruisdijk 1981**
- 270 **Willemijn Saaltink 1981**
- 274 **Rik Smits 1982**
- 276 **Marleen Kappe 1983**
- 278 **Jeroen Pomp 1985**
- 282 **Biografiën**
- 344 **Acknowledgements**
- 344 **Preface**
Arno Kramer/Diana Wind
- 345 **Position and status of drawing in visual art**
Diana Wind
- 348 **As intimate as a letter**
About collecting drawings in the Netherlands
Renée Steenbergen
- 351 **B.B. and limitless drawing**
Pietje Tegenbosch
- 352 **Possible Time**
Arno Kramer
- 353 **Flight Forward**
Hans den Hartog Jager
- 355 **The letter and the loop**
Maria Barnas
- 356 **Overview of important drawing exhibitions in the last 50 years**
Arno Kramer
- 358 **Auteurs**
- 359 **Authors**

Het idee om een grote overzichtstentoonstelling over het hedendaagse tekenen in Nederland te maken speelt al enkele jaren, onafhankelijk van elkaar, in onze hoofden. Het Stedelijk Museum Schiedam maakt regelmatig solo- en groepstentoonstellingen over tekenen, evenals het Drawing Centre Diepenheim waar Arno Kramer aan is verbonden. Als tekenaar en zelfstandig curator volgt Arno Kramer de ontwikkelingen op de voet en heeft hij in de afgelopen jaren een aantal tentoonstellingen over tekenen in binnen- en buitenland gemaakt.

De ontwikkelingen in de beeldende kunst volgend leidt tot de conclusie dat er met het hedendaagse tekenen in Nederland iets bijzonders aan de hand is. Op academies, bij galleries, in musea en op andere tentoonstellingslocaties toonden in de afgelopen vijftientig jaar opvallend veel kunstenaars, die het tekenen als hun belangrijkste medium zien, hun werk. Naar onze mening is het dan ook hoog tijd om een omvangrijk boek en tentoonstelling het licht te doen zien over de Nederlandse situatie. Nederland is immers voorloper en koploper in deze ontwikkelingen. Sinds begin jaren negentig is dezelfde trend in Noord-Amerika en Europa waar te nemen. Op beide continenten worden biënnales en beurzen specifiek voor tekeningen georganiseerd. In Parijs wordt in 2011 al voor de vijfde keer *Drawing Now. Le salon du dessin contemporain* gehouden waaraan tachtig galleries uit de hele wereld deelnemen. In Pilzen (Tsjechië) is in 2010 de zevende *International Biennial of Drawing* georganiseerd. Bij uitgeverij Phaidon verscheen in 2005 het boek *Vitamin D. New Perspectives in Drawing* waarin het werk van honderdennegen kunstenaars door verschillende schrijvers en conservatoren wordt belicht. Met *Compass in Hand* wordt in het Museum of Modern Art in New York in 2009 in de meest uitgebreide zin ooit, met een expositie van bijna vijfhonderd werken en twee monumentale publicaties, het hedendaagse tekenen toegevoegd aan de kunstgeschiedenis. *The Drawing Book* van Tania Kovats gepubliceerd in 2005 en *The Primacy of Drawing* van Deanna Petherbridge, 2009 zijn omvangrijke studies die het hedendaagse tekenen vanuit de

geschiedenis in een context plaatsen. Het zijn publicaties en initiatieven die blijk geven van de internationale aandacht voor het tekenen. *All About Drawing. 100 Nederlandse Kunstenaars* heeft de intentie een overzicht te bieden van het tekenen in Nederland over de laatste vijftig jaar vanuit een breed perspectief. Hoewel de grote hausse aan tekenen pas in het midden van de jaren tachtig begint, laten wij ook kunstenaars zien die een voorbeeld, een inspiratiebron en/of docent zijn van de jongere generaties. Honderd is een mooi rond getal. Het staat voor veel. Dit betekent niet dat er precies honderd Nederlandse of in Nederland woonachtige kunstenaars zijn die aan de gestelde criteria voldoen. Nederland kent veel meer talent. Het is een keuze uit een omvangrijk aanbod van de vele talenten die Nederland kent. Bij de oudere generaties is gekozen voor kunstenaars die tekenen vaak de belangrijkste discipline vinden, van groot belang zijn voor tijdgenoten en jongere kunstenaars, en die uiteraard excellente oorspronkelijke tekenaars zijn. Op de schouders van deze reuzen waaiert een landschap van tekenaars uit die vanuit een eigen handschrift het werken op papier autonoom toepassen. In onze eclectische tijd is een veelheid aan stijlen en genres waar te nemen. Op de tentoonstelling is deze pluriformiteit ruim aanwezig: *figuratie* waarbij natuur, mens, dier en architectuur in al hun hoedanigheden de onderwerpen zijn zoals bij René Daniëls, Marlene Dumas, Frank Van den Broeck, Henk Visch, Juul Kraijer, *abstractie, serieel en fundamenteel* in navolging van bijvoorbeeld Jan Schoonhoven, Cor de Nobel, Gerda Teljeur, Ronald Noorman en Arjan Janssen, *tekst en vorm* zoals bij Marc Nagtzaam, Paul van der Eerden en Henri Jacobs. De veel "ruigere" tekeningen van David Bade, Erik van Lieshout, Charlotte Schleiffert en Sebastiaan Schlicher laten een *dynamische* kant van het tekenen zien. Tekenend leent zich door het materiaal natuurlijk vooral voor een *poëtische* en *sensibele* benadering, die je ziet bij Marlies Appel, Tjibbe Hooghiemstra, Arie de Groot, Nour-Eddine Jarram, Caren van Herwaarden en Janpeter Muilwijk. Het heeft lang geduurd voordat in het "officiële"

kunstcircuit doordrong dat naïeve of *outsider kunst* ook beeldend van een hoge kwaliteit kan zijn. Hoewel het lastig te duiden is wat nu precies het unieke van dat werk uitmaakt, is het aspect van een ongedwongen en totaal afwijkende visie op de werkelijkheid een belangrijke. De obsessie voor een onderwerp en het monomane uitvoeren van wat er dan moet worden gemaakt, zijn belangrijke aspecten, zoals bij Willem van Genk en Jeroen Pomp. Op de tentoonstelling is bijna alleen werk op papier te zien met hier en daar een uitstapje naar ander materiaal als glas bij Claire Harvey en collages van Dieuwke Spaans of soms extreme combinaties van collage en tekenen zoals bij Helen Frik en Gijs Assmann. De meeste geselecteerde kunstenaars werken echter in traditionele materialen als houtskool, potlood, inkt, pastel en aquarel. Wellicht belangrijk en kenmerkend voor de ontwikkeling van de hedendaagse tekening is de mogelijkheid op groot formaat te werken, zoals Jacobien de Rooij, Erik Odijk, Renie Spoelstra, Hans de Wit, Ronald Sohier, Elly Strik en Robbie Cornelissen dat onder anderen doen. We hebben niet de grenzen of grensoverschrijding gezocht maar juist het tekenen centraal gesteld. Dit boek benadert het onderwerp breder. Pietje Tegenbosch en Hans den Hartog Jager schetsen een internationale context en laten ons langs de grenzen van het tekenen lopen. Maria Barnas toont in haar essay hoe dicht het handschrift, het schrijven, bij het tekenen ligt. En Renée Steenbergen schrijft over de perceptie van tekeningen in zowel particuliere als museale collecties. Over alle deelnemende kunstenaars zijn korte teksten geschreven door Yasmijn Jarram, Nicole Theeuwes, Wilma Sütö, Rudger Wolfson en ondergetekenden. *All About Drawing. 100 Nederlandse Kunstenaars* wil een eerbetoon zijn aan het hedendaagse tekenen in Nederland dat in de tweede helft van de twintigste eeuw bijna een vergeten medium was, maar nooit is dood verklaard zoals de schilderkunst. De tekening heeft zijn comeback gemaakt, en is meer dan ooit een autonoom kunstwerk.

Dankbetuigingen

Referenties

Wij willen onze dank en waardering uitspreken voor allen die hebben bijgedragen aan de voorbereidingen en realisatie van het boek en de tentoonstelling All About Drawing. 100 Nederlandse Kunstenaars. Allereerst bedanken wij alle deelnemende kunstenaars en de galeries die hen vertegenwoordigen. Wij zijn door hen gastvrij ontvangen en gezamenlijk is een weloverwogen keuze uit hun prachtige oeuvre gemaakt. Zonder uitzondering hebben de kunstenaars en de galeriehouders met aandacht en toewijding informatie en foto's geleverd en de teksten becommentarieerd die wij over hen hebben geschreven.

All About Drawing. 100 Nederlandse Kunstenaars kon niet tot stand komen zonder de generositeit van particuliere bruikleengevers en musea, die allen bereid waren werk, dat hen dierbaar is, voor de tentoonstelling af te staan.

De bruikleengevers zijn bij de werken in het boek en in de tentoonstelling vermeld.

Wij danken het Fonds Schiedam Vlaardingen e.o., de Mondriaan Stichting, het SNS Reaalfonds (weten we nog niet zeker) en de Gemeente Schiedam omdat zij geloven in ons project en het financieel ondersteunen. Speciale dank gaat uit naar PK Media en het Stichting Centrum Management Schiedam die in de vorm van buitenreclame de tentoonstelling wereldkundig maken.

De voorzijde van het boek

Uitgeverij d’Jonge Hond/Waanders danken wij voor hun onmiddellijke enthousiasme het boek uit te willen geven, in het bijzonder zijn wij Merijn de Leur-van Duyn erkentelijk voor haar assistentie bij de totstandkoming van het boek, Harald Slaterus voor de vormgeving van het boek en de auteurs voor hun bijdragen. In het bijzonder bedanken wij Yasmijn Jarram die van begin af aan heeft meegedacht en een enorme inzet heeft getoond voor het boek en de tentoonstelling. Ook dank aan Ellen Witsen Elias voor het meedenken met de tentoonstelling. Gerard Hadders zijn wij erkentelijk voor de grafische vormgeving van de marketinguitingen.

De achterzijde van het boek

Speciale dank gaat uit naar Rineke Marsman die het verlossende woord sprak in onze zoektocht naar de juiste titel.

De voorzijde van het boek

Arno Kramer/Diana Wind

Diana Wind

Positie en status van het tekenen in de beeldende kunst

De geschiedenis van het tekenen

Nulla dies sine linea/geen dag zonder een lijn

Appel (toegescheven)

De voorzijde van het boek

In uitvoering en idee is tekenen al duizenden jaren hetzelfde. Het tekenen verbindt ons in een directe lijn met de eerste mens die een lijn in het zand trok. De wijze waarop tekeningen worden gemaakt is nooit veranderd, de positie en status daarentegen zijn in de loop der tijd een aantal malen herzien. Dit essay tracht overzicht en inzicht te geven over de veranderende visie op tekenen als kunstdiscipline vanaf de Klassiek Oudheid tot nu. De geschiedenis van het tekenen is omgeven door legendes, traktaten en pamfletten. Al in de Klassieke Oudheid voerden kunstenaars en filosofen discussie over de positie van het tekenen in de rangorde van de kunsten. De ene keer is tekenen het hart, beginpunt en dus het allerbelangrijkste in de kunsten, de andere keer heeft het een ondergeschikte rol, gaat het om schetsen ter voorbereiding van schilderijen, sculpturen of gebouwen. Of is het tekenen belangrijk om anatomie, compositie en perspectief onder de knie te krijgen en eveneens om het vervolgens in andere kunstdisciplines toe te passen. Ook dichtte men het tekenen een mythische of goddelijke status toe. Zo werd in de renaissance onderscheid gemaakt tussen *disegno interno*, door God geïnspireerd, en *disegno esterno*, de verbeelding van de zichtbare werkelijkheid. *Disegno interno* was het hart, beginpunt en dus het allerbelangrijkste in de kunsten. In de romantiek, de tijd waarin emoties en stemmingen vrij spel kregen, werd tekenen bij uitstek geschikt gevonden om gevoelens in uit te drukken. De strenge regels die golden voor de schilderkunst waren op tekenen niet meer van toepassing en de kunstenaar kon zich vele vrijheden veroorloven.

Tot na het surrealisme, de tijd waarin het modernisme de overhand kreeg, heeft de tekening de positie van de romantiek behouden. Na de Tweede Wereldoorlog volgden de avant-gardes elkaar snel op. De focus kwam meer te liggen op de schilder- en later de beeldhouw-kunst. Minimal art, conceptuele kunst, performances en fotografie brachten de tekenkunst naar het tweede plan. Maar ook de schilderkunst verloor haar positie. Sinds de jaren zestig is de schilderkunst meermalen dood verklaart. Zo niet de tekenkunst, maar die was inmiddels zo onbelangrijk geworden dat er niet meer over gesproken werd. Ze viel terug in haar positie als schets. Midden jaren tachtig verandert in Nederland bij kunstenaars de houding ten opzichte van het tekenen. Andere landen in Europa en Noord-Amerika volgen een decennium later¹. Sinds de revoltes op de kunstacademies in de jaren zeventig is het in Nederland niet meer mogelijk om eindexamen te doen in tekenen. Het lijkt wel

De positie van het tekenen

in de beeldende kunst

De positie van het tekenen

dat juist daardoor jonge kunstenaars in het tekenen de vrijheid ontdekken. In dit medium is het mogelijk het juk van het modernisme af te werpen. Het huidige tekenen heeft veel gemeen met de principes van de romantiek. Ook nu kunnen kunstenaars zich vrijheden permitteren in de tekenkunst, zoals sierlijke figuratie, surrealistische verbeelding en naar romantiek neigende landschappen, die indruisen tegen modernistische overtuigingen. Via de tekenkunst doet de neo-romantiek zijn intrede in de hedendaagse beeldende kunst.

Legendes en mythen
De klassieke kunstliteratuur vertelt op anekdotische wijze over de oorsprong van het tekenen. De legendes hebben gemeen dat de eerste tekening in het zand of op een muur wordt gemaakt, door schaapherders, een verliefde jonge dame of grotbewoners die de dieren waarop ze jagen in de rotswand krassen. Het gaat bij deze verhalen ook om een noodzaak iets vast te leggen, uit angst of verdriet dat het verdwijnt of uit verwondering over het bestaan van de eigen schaduw.

De tekening is dan nog een contour in het zand of op een muur, maar nog geen werk op papier. De meest geciteerde legende is wel die van de Romeinse geleerde Plinius de Oudere. Hij schrijft in het 35^{ste} boek van zijn **Naturalis Historia** dat volgens sommige bronnen een Egyptische schaapherder de tekenkunst uitvond toen hij zijn eigen schaduw op de grond omlijnde. Een andere legende is die over de dochter van een Corinthische pottenbakker, Dibutade, die de schaduw van haar geliefde natrok op de muur omdat zij geen afscheid wilde nemen².

De Klassieke Oudheid werd in de renaissance tot standaard en referentie voor de kunsten verheven. In navolging van Vitruvius en Plinius de Oudere schreven Italiaanse kunsttheoretici en kunstenaars als Leon Battista Alberti en Giorgio Vasari boeken die vaak een combinatie waren van regels voor de kunsten en beschrijvingen, al dan niet waarheidsgetrouw, van levens van kunstenaars. Later volgden soortgelijke geschriften in de Noordelijke–Nederlanden. Carel van Mander was met **Het Schilderboek** uit 1604 de eerste. In deze boeken werden legendes uit de Klassieke Oudheid geactualiseerd en toegepast op eigentijdse kunstenaars.

Zo schrijft Vasari in zijn **Vitae** over het meesterschap van Giotto. Hij vertelt hoe de Sienese kunstenaar Duccio hem ontdekte toen hij op een van zijn reizen een schaapsjongen dieren en figuren in het zand zag tekenen. Duccio was zo onder de indruk dat hij Giotto’s vader vroeg of hij hem mocht meenemen om hem in zijn studio verder op te

^[1] Plinius de Oudere, Naturalis Historia, boek 35.

^[2] Plinius de Oudere, Naturalis Historia, boek 35. Atheneum-Polak & Van Gennep, 2004.

Giotto, een van de belangrijkste kunstenaars uit de vroege renaissance.

Vasari, het verhaal van de koerier van Paus Benedictus IX

Giotto, een zeer beleefde man, nam een vel papier en een pen die hij in rode inkt doopte, hield zijn arm tegen zijn zij, om er zo een passer van te maken, en dan met een draai van zijn rechter hand trok hij een dusdanig perfecte cirkel dat het een wonder was om te zien. Toen, met een glimlach, zij hij tegen de koerier: "Hier is je tekening."

leiden. Volgens Vasari begint zo de carrière van Giotto, een van de belangrijkste kunstenaars uit de vroege renaissance. Om van Giotto een legende te maken voegt Vasari het verhaal van de koerier van Paus Benedictus IX toe: "Giotto, een zeer beleefde man, nam een vel papier en een pen die hij in rode inkt doopte, hield zijn arm tegen zijn zij, om er zo een passer van te maken, en dan met een draai van zijn rechter hand trok hij een dusdanig perfecte cirkel dat het een wonder was om te zien. Toen, met een glimlach, zij hij tegen de koerier: "Hier is je tekening." Alsof de koerier in de maling genomen werd, antwoordde hij: "Is dit de enige tekening die ik mee krijg?" "Het is meer dan genoeg.", antwoordde Giotto. "Neem het mee met de andere en je zult zien of het begrepen wordt of niet." ³ In later eeuwen wordt over kunstenaars als Poussin en Francesco Goya verteld dat zij ontdekt werden omdat zij op alles wat los en vast tekenden.

De Griekse filosoof Plato gaf de kunsten niet veel eer.

Zijn stelling was dat kunst slechts een schaduw was van de werkelijkheid. De legende over Dibutade was voor hem een bewijs van zijn stelling. Plato is gedurende alle eeuwen een belangrijk ijkpunt gebleven. In onze tijd voegt Lex ter Braak in de catalogus **Op papier gezet** hieraan een interessante mening toe: "Maar eerder kun je zeggen dat de oorsprong en daarmee het wezen van de tekening liefde voor de zichtbare werkelijkheid en haar keerzijde, de schaduw, is en het verlangen om dat wat vervluchtigt en verdwijnt, vast te leggen. Uit de Dibutade versie zou men kunnen opmaken dat er in Plinius’ tijd duidelijk onderscheid werd gemaakt tussen de verschillende vormen van beeldende kunst wat betreft hun imitatieve waarde: in de beeldhouwkunst is sprake van concreet-imitatieve beelden, in de schilderkunst van illusionistisch-imitatieve beelden, maar in de tekenkunst slechts van abstracties, die zich op een ander niveau bevinden dan de materiele wereld." ⁴ In de middeleeuwen werd de tekening als een studie of een illustratie of verluchtiging gezien. Het fungeerde als de ondertekening van het schilderij of een miniatuur in bijvoorbeeld een gebedsboek. In de renaissance vond de rehabilitatie van de tekening plaats. Niet alleen groeide de status van de tekening als door God gegeven, maar ook die van kunstenaars tot enorme hoogte omdat zij als boodschapper en vertalar van het innerlijk oog gezien werden. Alleen kunstenaars konden in hun werk de perfectie van de schepping bij benadering weergeven, *imitatio*, en deze voorzien van een ziel waardoor het kunstwerk uitstijgt boven de werkelijkheid, *emanatio*. Leonardo da Vinci vond tekenen een manifestatie van het goddelijke, een manifestatie van Gods creaties, en een wetenschap. De verdere emancipatie van de tekening ontwikkelde zich in de academische kringen van de

De kunstenaar, waar de lijn hoger stond aangeschreven dan de kleur. Een grote pleitbezorger van de tekenkunst was Federico Zuccari, die in zijn traktaat L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti (1607) uitgebreid de loftrompet blaast over de tekenkunst.

In Rome richtte hij de academie van Sint Lucas op waar het tekenen een centrale plaats kreeg.

Het tekenen behoudt deze positie tot het midden van de twintigste eeuw. In de romantiek wordt de status nog verder aangedikt. John Ruskin bevestigt de al eerder toegedichte goddelijkheid aan de tekenkunst in The Elements of Drawing (1857) met zijn stelling: "Drawing may be taught by tutors: but Design only by Heaven."

Hij ziet, volgens zijn tijd, de kunstenaar als ziener en tovenaar, die een wereld kan neerzetten die mooier en beter is dan de werkelijkheid. Niet alleen omdat hij het binnenste van de ziel blootlegt maar ook door zijn vakmanschap en technisch vernuft. De kunstenaar krijgt door zijn status meer vrijheden. Vooral bij het tekenen worden de strenge academische teugels gevierd. Het is toegestaan om juist in tekeningen emoties en stemmingen weer te geven. Het tekenen werd in de achttiende eeuw zo belangrijk gevonden dat het beoefenen ervan niet meer was voorbehouden aan kunstenaars maar hoorde bij de opvoeding van, voornamelijk, jonge mannen van goede stand. Op de tekenscholen protesteerden kunstenaars dat hun plaats ingenomen werd door particulieren die voor hun plezier leerden tekenen. Het belang van het tekenonderwijs voor 'leken' blijft zich manifesteren tot het begin van de twintigste eeuw. Heinrich Wölfflin schrijft in **Über das Zeichnen** (1910) dat tekenen net zo onderwezen zou moeten worden als schrijven en klaagt erover dat volwassenen niet even vaak gebruikmaken van het potlood om te tekenen als de pen om te schrijven. Door te tekenen leer je niet kijken maar zien. Je leert zien dat er niet een maar meerdere waarheden en werkelijkheden bestaan. Daarin heeft de tekening als *Ding an sich* de waardering gekregen die zij voorheen niet had. Zij is naar de letter de uitdrukking van een persoonlijke positie, de contour van een subjectieve visie, naar de geest is zij het watermerk van een individuele ziel. ⁶

In een ongepubliceerd fragment uit 1917 gaat Walter Benjamin in op het verschil tussen het schilderij en de grafische kunsten, waar hij naar de opvattingen van die tijd ook de tekenkunst toe rekent. Het verschil zit hem, volgens Benjamin, niet in de materialiteit maar onder andere in de wijze van presenteren. Een schilderij verhoudt zich verticaal tot de beschouwer en Benjamin zegt dat een tekening bedoeld is om op de hand te zien. Tekeningen symboliseren het schrift, dat ook horizontaal is. De tekening wordt voorovergebogen gemaakt. Het vel

De kunstenaar, waar de lijn hoger stond aangeschreven dan de kleur. Een grote pleitbezorger van de tekenkunst was Federico Zuccari, die in zijn traktaat L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti (1607) uitgebreid de loftrompet blaast over de tekenkunst.

In Rome richtte hij de academie van Sint Lucas op waar het tekenen een centrale plaats kreeg.

Het tekenen behoudt deze positie tot het midden van de twintigste eeuw. In de romantiek wordt de status nog verder aangedikt. John Ruskin bevestigt de al eerder toegedichte goddelijkheid aan de tekenkunst in The Elements of Drawing (1857) met zijn stelling: "Drawing may be taught by tutors: but Design only by Heaven."

Hij ziet, volgens zijn tijd, de kunstenaar als ziener en tovenaar, die een wereld kan neerzetten die mooier en beter is dan de werkelijkheid. Niet alleen omdat hij het binnenste van de ziel blootlegt maar ook door zijn vakmanschap en technisch vernuft. De kunstenaar krijgt door zijn status meer vrijheden. Vooral bij het tekenen worden de strenge academische teugels gevierd. Het is toegestaan om juist in tekeningen emoties en stemmingen weer te geven. Het tekenen werd in de achttiende eeuw zo belangrijk gevonden dat het beoefenen ervan niet meer was voorbehouden aan kunstenaars maar hoorde bij de opvoeding van, voornamelijk, jonge mannen van goede stand. Op de tekenscholen protesteerden kunstenaars dat hun plaats ingenomen werd door particulieren die voor hun plezier leerden tekenen. Het belang van het tekenonderwijs voor 'leken' blijft zich manifesteren tot het begin van de twintigste eeuw. Heinrich Wölfflin schrijft in **Über das Zeichnen** (1910) dat tekenen net zo onderwezen zou moeten worden als schrijven en klaagt erover dat volwassenen niet even vaak gebruikmaken van het potlood om te tekenen als de pen om te schrijven. Door te tekenen leer je niet kijken maar zien. Je leert zien dat er niet een maar meerdere waarheden en werkelijkheden bestaan. Daarin heeft de tekening als *Ding an sich* de waardering gekregen die zij voorheen niet had. Zij is naar de letter de uitdrukking van een persoonlijke positie, de contour van een subjectieve visie, naar de geest is zij het watermerk van een individuele ziel. ⁶

In een ongepubliceerd fragment uit 1917 gaat Walter Benjamin in op het verschil tussen het schilderij en de grafische kunsten, waar hij naar de opvattingen van die tijd ook de tekenkunst toe rekent. Het verschil zit hem, volgens Benjamin, niet in de materialiteit maar onder andere in de wijze van presenteren. Een schilderij verhoudt zich verticaal tot de beschouwer en Benjamin zegt dat een tekening bedoeld is om op de hand te zien. Tekeningen symboliseren het schrift, dat ook horizontaal is. De tekening wordt voorovergebogen gemaakt. Het vel

De kunstenaar, waar de lijn hoger stond aangeschreven dan de kleur. Een grote pleitbezorger van de tekenkunst was Federico Zuccari, die in zijn traktaat L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti (1607) uitgebreid de loftrompet blaast over de tekenkunst.

In Rome richtte hij de academie van Sint Lucas op waar het tekenen een centrale plaats kreeg.

Het tekenen behoudt deze positie tot het midden van de twintigste eeuw. In de romantiek wordt de status nog verder aangedikt. John Ruskin bevestigt de al eerder toegedichte goddelijkheid aan de tekenkunst in The Elements of Drawing (1857) met zijn stelling: "Drawing may be taught by tutors: but Design only by Heaven."

papier op tafel, het schetsboek op schoot, ligt als een horizontaal vlak tussen de wereld en de kunstenaar. Tegenwoordig maken kunstenaars tekeningen op enorme formaten, die soms net zo als schilderijen verticaal, aan de muur bevestigd, worden gemaakt. Hoewel doorgaans tekeningen nog steeds op de hand bekeken kunnen worden, heeft de hedendaagse tekenkunst de grens van het traditionele handzame formaat overschreden. Ook definieert Benjamin het verschil tussen schilderen en tekenen door een onderscheidt te maken tussen lijn en vlak. In zijn essay **Painting, or Signs and Marks** (1917) schrijft hij: "The graphic line marks out the area and so defines it by attaching itself to it as its background. Conversely, the graphic line can exist only against this background, so that a drawing that completely covered its background would cease to be a drawing." ⁷ Paul Klee, Benjamins meest geliefde kunstenaar, beschrijft in **Pädagogisches Skizzenbuch** (1925) deze complexe relatie tussen lijn, vlak, ruimte en tijd. Dit leerboek was de tweede in de reeks die door het Bauhaus, waar Klee les gaf, werd uitgegeven. De theorieën over tekenen uit de eerste helft van de twintigste eeuw hebben successievelijk ertoe geleid dat kunstenaars het tekenen als een proces zijn gaan zien. Bij *land art* gebruiken kunstenaars als Christo het tekenen om hun concepten vast te leggen en wanneer het werk in het landschap is voltooid wordt het project soms met tekeningen gedocumenteerd. Een idee bestaat vaak uit schetsen, die een opdrachtgever moet overtuigen om het op locatie uit te voeren. De tastbare overblijfselen zijn tekeningen of collages die het handschrift van de meester hebben. In zekere zin zou je kunnen zeggen dat de conceptuele kunst bijgedragen heeft aan de hernieuwde emancipatie van de tekenkunst. Deze ontwikkeling viel gelijk met de praktijk van de avant-gardes in Noord-Amerika en Europa, eerst bij het abstract-expressionisme en later het minimalisme en conceptualisme. De schilderkunst is meermalen dood verklaard, zo ook in de jaren zeventig. Performances, land art, conceptuele kunst, fotografie en videokunst deden hun intrede. De tekenkunst is echter nooit doodverklaard, integendeel zij werd door kunstenaars juist omarmd omdat ze hun acties ermee documenteerden. De beeldhouwers die behoren tot het minimalisme waardeerden in de tekening de directheid, die zij in hun beelden niet konden bereiken. Sol LeWitt beschouwde zijn werktekeningen als zijn meest succesvolle werken. Maar bij verzamelaars en musea verdween de tekening zowel in tentoonstellingen als in aankopen op het tweede plan. In 1966 organiseerde de onafhankelijke conservator Mel Bochner de tentoonstelling **Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art** op The School for Visual Arts in New York. Bochner maakte een tentoonstelling met tekeningen van

De kunstenaar, waar de lijn hoger stond aangeschreven dan de kleur. Een grote pleitbezorger van de tekenkunst was Federico Zuccari, die in zijn traktaat L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti (1607) uitgebreid de loftrompet blaast over de tekenkunst.

In Rome richtte hij de academie van Sint Lucas op waar het tekenen een centrale plaats kreeg.

Het tekenen behoudt deze positie tot het midden van de twintigste eeuw. In de romantiek wordt de status nog verder aangedikt. John Ruskin bevestigt de al eerder toegedichte goddelijkheid aan de tekenkunst in The Elements of Drawing (1857) met zijn stelling: "Drawing may be taught by tutors: but Design only by Heaven."

kunstenaars en trad ook zelf op als kunstenaar. Er waren tekeningen van Sol LeWitt te zien maar ook een rekening van een leverancier van Donald Judd, een John Cage compositie, mathematische calculaties, en een pagina uit de **Scientific American**. Het zojuist op de markt gebrachte fotokopieerapparaat gaf Bochner de mogelijkheid om de stukken papier te kopiëren en in ringbanden te bundelen, die als sculpturen op sokkels werden tentoongesteld. Het publiek moest zich verhouden tot originele tekeningen en ready-made tekeningen, ontstaan met een fotokopieerapparaat. Zo kon door de introductie van technologie de tekening losstaan van haar authenticiteit als kunstwerk. Ook in Nederland was eind jaren zestig de belangstelling voor het tekenen, waarschijnlijk onder invloed van de Amerikaanse ontwikkelingen, opnieuw aan de orde. In 1970 constateerde Carel Blotkamp in een artikel in het tijdschrift **Studio International** de hernieuwde belangstelling die zowel in het binnen- en buitenland van de zijde van kunstenaars voor de tekenkunst bestond. Publicatie mondt uiteindelijk uit in een uitnodiging van Jean Leerling, toenmalig directeur van het Van Abbe Museum in Eindhoven, een tentoonstelling te maken waarbij de keuze van kunstenaars bewust is beperkt tot een representatief aantal die de autonomie van de tekening proclameren. Voor het eerst gebruikt hij de omschrijving autonomie van de tekening. Blotkamp verklaart de hernieuwde belangstelling voor de tekenkunst met het feit dat het min of meer samenvalt met de "geweldige opleving van de beeldhouwkunst die zich in de zestiger jaren in Amerika en Europa manifesteerde. ... De tekenkunst was in de naoorlogse jaren een soort stiefkind van de beeldende kunst." ⁸ Carel Blotkamp koos kunstenaars die zich niet alleen toelegden op het tekenen maar die tekeningen maakten die zelfstandig bedoeld waren. Zijn voorkeur ging uit naar de abstracte tekeningen van onder anderen Ad Dekkers, Jaap van den Ende, Rob van Koningsbruggen, Jan Schoonhoven, Thomas Rajlich en Carel Visser. Blotkamp benadert in de catalogus de tekenkunst op strikte wijze. Hij noemt de basiselementen van het tekenen, punt, lijn en (getekend) vlak en de basis-middelen, potlood, soms viltstift, pen, inkt en papier. Toen Blotkamp zijn artikel schreef deed het historische idee dat de tekenkunst een in hoge mate abstracte kunstvorm was opgeld. De tekening als primaire uitdrukking van het artistieke concept had nog geldigheid. Voor de kunstenaars van de jaren zestig en zeventig telde de spontaniteit van het tekenen. Zij schuwden alle vertoon van virtuositeit en trachtten tot een intensivering te komen van de schijnbaar volstrekt willekeurige sporen van het tekenmateriaal. Exploreren van de expressie van het handschrift zelf. Voor andere kunstenaars was het van veel belang, in navolging van Paul Klee en Walter Benjamin, dat de

^[1] Giorgio Vasari, Lives of the Artists, trans. George Bull London, Penguin Books, 1965, 1: 64-65.

^[2] Op Papier Gezet. Van Daniëls tot Dumas, van Schleiffert tot Schoonhoven, 2010, Lex ter Braak, pag. 11.

^[3] John Ruskin, The Elements of Drawing, 1857 (herdruk Dover Press, New York, 1971)

^[4] Heinrich Wölfflin, Über das Zeichnen, in: Der Zeitgeist, nr. 41, bijlage bij Berliner Tagblatt, 10-10-1910.

^[5] Walter Benjamin, Selected Writings, Volume I (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996), pag. 83.)

^[6] Carel Blotkamp, Lof der Tekenkunst, catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Van Abbe Museum in Eindhoven, 1973. pag. 1.

‘Een schilderij is, vergeleken met een tekening, lawaaiig.’ ‘Een tekening zal nooit domineren, het heeft een fysieke aanwezigheid die ik heel plezierig vind, die bij mij past.’ ‘Een schilderij is, vergeleken met een tekening, lawaaiig.’ ‘Een tekening zal nooit domineren, het heeft een fysieke aanwezigheid die ik heel plezierig vind, die bij mij past.’

en de textuur van de verf. Het schildersgebaar, opgeroepen door de verf, is hem te absoluut, te resoluut. ‘Een schilderij is, vergeleken met een tekening, lawaaiig.’ Hij houdt van de bescheiden aanwezigheid van werken op papier, die hij aanduidt als ‘introverte’ kunstvorm. ‘Een tekening zal nooit domineren, het heeft een fysieke aanwezigheid die ik heel plezierig vind, die bij mij past.’ Hij houdt meer van het impliciete, van de poëzie. Toch heeft hij in zijn verzameling ook werk op papier van een ‘wilde’ schilder als Erik van Lieshout: drie grote stukken met veel verf, maar bescheiden qua kleur. Zijn collectie kent vele genres: vrij veel portretten, onder meer van Charlotte Schleiffert, Ricardo Vajtekunas en Thomas Rentmeister, want hij koopt ook in het buitenland, onder meer Matthew Monahan. Hans Ebeling Koning vertegenwoordigt het genre landschap of natuur, verder zijn er wat hij noemt ‘poëtische tekeningen’ van onder meer Helen Frik en Bjarne Melgaard. En beeldhouwerstekeningen van bijvoorbeeld David van de Kop. Hij streeft naar clusters per kunstenaar, maar prijsstijgingen beletten hem soms een oeuvre door de tijd heen te volgen. De verzamelaar typeert het genre tekening als ‘iets tussen boek en schilderij in’. De kwetsbaarheid en lichtgevoeligheid van het medium noopt tekeningencollectioneurs hun stukken zorgvuldig op te bergen. Wijzend op de prentenkasten in zijn huis en de rijen ingelijste tekeningen in diverse kamers, trekt hij de vergelijking met een bibliotheek: ‘Af en toe haal je een tekening tevoorschijn, verwant aan de manier waarop je in een boek bladert. Het is een tastbaar object waarmee je lijfelijk omgaat, intiem.’ Een tekening, daar kijk je bewust naar. Je moet je erop concentreren, ook dat is een overeenkomst met een boek. Van Jonathan Meese heeft hij letterlijk een tekenboek met originele tekeningen en door de kunstenaar erbij geschreven tekst hier en daar. Of het nu ondanks of juist dankzij het persoonlijke karakter van de tekening is, de verzamelaar geeft aan dat hij kunstenaars niet persoonlijk hoeft te ontmoeten. Praten over kunst vindt hij lastig, net als veel kunstenaar. Hij parafraseert een gedicht van Judith Herzberg: ‘Kunst begint waar taal ophoudt.’

De rol van privéverzamelaars

Museale tekeningencollecties zijn vaak ontstaan of op een hoger peil gebracht door schenkingen van particuliere verzamelaars. Zo blijkt uit onderzoek van het Instituut Collectie Nederland onder 38 musea voor moderne of hedendaagse kunst, dat zij in de periode 1999-2009 zo'n 13.500 moderne werken op papier verwierven - ruim vijftig procent van alle aanwinsten. Meer dan de helft van de tekeningen is afkomstig uit particulier bezit: ruim zeventuizend stukken zijn geschenken of gelegateerd, terwijl maar 2.800 zelf werden aangekocht. Particuliere giften, zowel in kunst als in geld, worden steeds belangrijker voor musea. Het Stedelijk Museum Schiedam zag het belang van zijn verzameling tekeningen sterk groeien door de schen-

king-Cees van der Geer van voornamelijk werken op papier. De galeriehouder en kunstcriticus Van der Geer begon midden jaren zestig tekeningen te kopen van kunstenaars uit zijn omgeving als Arie de Groot en Jaap van den Ende. In de publicatie *L'Homme sucré* is te zien dat het verzamelen vooral in de jaren tachtig intensief werd, toen er onder meer tekeningen van Lucassen, Jan Roeland. Nour-Eddine Jarram en de Duitser Thomas Huber toegevoegd werden. Hij bleef vooral van jonge kunstenaars aankopen, in de jaren negentig van bijvoorbeeld Marc Nagtzaam en Mirjam Kuitenbrouwer. De schenking vertoont verwantschap met de tekeningencollectie van het Schiedamse museum, niet in de laatste plaats doordat Van der Geer er jarenlang in de aankoopadviescommissie zat. Zo vormt de particuliere verzameling een mooie aanvulling op de openbare collectie.

De tot nu toe grootste overdracht van recente kunst van privaat naar publiek bezit is de collectie-Visser. Ruim vierhonderd stukken zijn sinds eind jaren tachtig overgedragen aan het Kröller-Müller Museum, in een combinatie van schenking en verkoop. De privéverzamelaar fungeert hier als voordelig aankoopkanaal voor het museum. Omdat Martin en zijn broer Geertjan Visser hun kunst steeds vroeg en relatief goedkoop kochten, konden ze later werken van internationaal gerenommeerde kunstenaars ver onder de huidige marktwaarde overdoen aan het museum. Zo vonden een groep van 25 tekeningen door Joseph Beuys en 32 werken van Anselm Kiefer hun weg naar het museum.

Vooral Martin Visser (1922 -2009) had grote belangstelling voor het creatieve proces, waaruit bijna vanzelfsprekend speciale aandacht voor tekenen voortvloeit. Zelf schatte hij dat zeker de helft van zijn aankopen bestond uit tekeningen en werken op papier. Hij verklaarde die voorkeur aldus: ‘Tekeningen onthullen veel meer dan elke andere kunstvorm.’ Dat intieme lijkt misschien misplaatst in een ‘koele’ collectie met conceptuele ? en minimal kunst als zwaartepunt. In de praktijk blijkt de tekening als *conchetto* vaak de oervorm van een kunstwerk, zowel de grondvorm ervan als de meest pure, compacte uitdrukking ervan is het conceptuele kunstwerk bij uitstek. En als concept dus zeer op zijn plaats in een conceptuele collectie. Martin Visser hield van de romantiek en de intimiteit van het atelier, als jongen van zestien jaar kocht hij daar zijn eerste kunstwerk, rechtstreeks van een kunstenaar. Hij keek er graag rond en zat er dan te kijken hoe de kunstenaar aan het werk was. ‘Tekenen is een vorm van hardop denken’, aldus Visser. En om dat proces zo dicht mogelijk te naderen als verzamelaar, kocht hij geen losse tekeningen maar veelal hele series tegelijk. Zo bezat hij een serie monumentale tekeningen van bloemmotieven door Elsworth Kelly, uit de jaren zestig. Ook van de ‘wilde’ schilder A.R. Penck kocht Visser niet één van zijn karakteristieke dik in de verf zittende

Intiem als een brief — 480

‘Een schilderij is, vergeleken met een tekening, lawaaiig.’ ‘Een tekening zal nooit domineren, het heeft een fysieke aanwezigheid die ik heel plezierig vind, die bij mij past.’ ‘Een schilderij is, vergeleken met een tekening, lawaaiig.’ ‘Een tekening zal nooit domineren, het heeft een fysieke aanwezigheid die ik heel plezierig vind, die bij mij past.’

schilderijen, maar alleen tekeningen. Hele series tegelijk zelfs, in inkt en houtskool met stapels tegelijk kocht Visser ze aan. Ze wierpen een ander licht op Pencks oeuvre, en als privéverzamelaar had hij de vrijheid om niet per se iconen te kopen, maar het experiment. Zelf zei de verzamelaar daarover: ‘Ik ben altijd op zoek naar iets wat mijn beeld van de kunst verandert.’ Het genre ‘werktekeningen’ is ruim vertegenwoordigd in de Visser-collectie. Een logisch gevolg van de stromingen waaraan de verzameling in het bijzonder zijn faam dankt: de minimal- en conceptuele kunst. Het zijn schetsen en technische uitwerkingen van ruimtelijke projecten door Carl Andre, Bruce Nauman, Sol LeWitt, Richard Morris en Dan Flavin. Ook van Panamarenko zijn ‘technische’ tekeningen verworven, van alle mogelijke vliegende uitvindingen. Dit genre is het klassieke *disegno*, de tekening als ontwerp. Het sloot aan bij Vissers eigen praktijk als meubelontwerper, hij kon dergelijke ‘droge’ tekeningen lezen en waarderen als geen ander. Het belangrijkste motief echter is volgens Martin Visser: ‘Ik wil kunstenaars zo dicht mogelijk op de huid zitten.’ Christo, Buren, Flavin, ze logeerden soms langere tijd in zijn Rietveld-huis in Bergeyk, als ze voor de stoffen-fabrikant ‘t Spectrum -Vissers werkgever- ontwerpen ontwikkelden. Tegelijk maakten ze dan een werk voor Vissers privécollectie, bijvoorbeeld de betonnen trap van Sol LeWitt in de tuin. Naast de koele, apollinische abstractie van de ruimtelijke conceptuele kunst in de Visser-verzameling steken de tekeningen warm en expressief-dionysisch af. Visser typeert hun persoonlijke karakter zo: ‘Tekeningen zijn eigenlijk een soort kunstenaarsbrieven.’ Onlosmakelijk onderdeel van de overdracht van een substantieel deel van de Visser-collectie is daarom het persoonlijke archief van de Vissers, met de correspondentie met ‘hun’ kunstenaars: brieven met tekeningetjes, schetsen, ontwerpjes. Het Kröller-Müller heeft daarnaast een grote collectie hiervan, waarmee al in de jaren vijftig werd begonnen.

Schenkingen

Ook het Stedelijk Museum in Amsterdam is verrijkt met schenkingen uit privébezit. Het bezit nu circa tien-duizend tekeningen, met een groot cluster CoBrA. Een groot deel van de zeshonderd tekeningen van Lucebert komt uit de collectie-Groenendijk, een tandarts die louter Lucebert verzamelde en zijn collectie voor een vrienden-prijs aan het Stedelijk overdeed. Een reeks Hedendaagse Nederlandse kunstenaars wordt door het Stedelijk min of meer gevolgd in hun ontwikkeling, onder wie Marlene Dumas en Rob Birza. Internationale namen zijn De Kooning, Kelly, Clemente en Förg, die zelf een substantiële schenking deed aan het museum, net als Arnulf Rainer. De aanwinsten zijn onderdeel van het aankoopbeleid moderne kunst, er wordt niet een aparte collectie tekeningen aangelegd.

Het Centraal Museum in Utrecht dankt het leeuwendeel van zijn tekeningen aan een verzamelende overheid. Sinds 1985 legt het in opdracht van de Provincie Utrecht een collectie tekeningen aan van hedendaagse Nederlandse kunstenaars. Inmiddels bevat de collectie ruim 400 tekeningen van meer dan 125 kunstenaars. De collectie is sinds 1990 in permanent bruikleen in het Centraal Museum en biedt een goed overzicht van de ontwikkelingen in de (teken)kunst van de afgelopen 25 jaar. Er zijn mooie stukken van klassiekers als Constant, Schoonhoven en collages van Carel Visser en Marc Mulders, portretten door Emo Verkerk, Elly Strik en Ronald Ophuis, surreëel werk van Henri Jacobs, Paul Klemann en de beeldhouwer Sigurdur Gudmundsson, skeletten van Erik Andriesse en lichamen van Karin Arink en Paul van Dongen, maar ook tekeningen van jonger talent als Hadassah Emmerich en Marcel van Eeden. Tot voor kort legde de rijksoverheid een eigen collectie aan van eigentijdse Nederlandse kunst, in de gedaante van de –voormalige- Rijksdienst Beeldende Kunst. Het Instituut Collectie Nederland (ICN) beheert die collectie nu, waarin 2.600 moderne tekeningen zitten die nu zijn ondergebracht in het Rijksprentenkabinet. Ook schenkingen van particulieren aan de Nederlandse Staat vallen onder het ICN, zoals de schenking-Lucebert door diens weduwe. Het corpus bestaat uit 200 schilderijen en maar liefst 2.200 werken op papier, waaronder veel tekeningen- in een veelheid aan materialen als potlood, inkt, krijt en viltstift. Het Nieuwe Rijksmuseum hanteert als verzamelgebied ook de recente kunstgeschiedenis met een grens van twintig jaar. Het verwerft nu daarom ook werken tot 1990. Daardoor kon ook de tekeningenverzameling van het ICN naar het Prentenkabinet overgaan. Het Rijksprenten-kabinet beschikt verder over een grote collectie kunstenaarsautografen van zeventiende-eeuwse meesters als Hendrick Goltzius, maar ook van moderne kunstenaars als Theo van Doesburg. Ze zijn verfraaid met schetsen en werktekeningen, in reisverslagen duiken getekende landschappen en stadsgezichten op. In 2009 schonken de nazaten van Prof. dr. I.Q. van Regteren Altena (1899-1980), oud-directeur van het Prentenkabinet, 45 tekeningen van oude meesters als Roelant Saverey en Maarten van Heemskerck, via de successie in natura-regeling. Ook het Teylers Museum wordt zeer gesteund door een particuliere tekeningenverzamelaar. Het Haarlemse museum heeft een omvangrijke collectie tekeningen die teruggaat tot de Renaissance en loopt tot 1930, waaronder bladen van Michelangelo en Rembrandt. De verzamelaar Matthijs de Clercq koopt samen met het museum en vult lacunes in hun collectie aan, zoals zestiende-eeuwse tekeningen. Die schonk hij aan het museum en voegde daar in 2004 een fonds op naam aan toe, met de rente waarvan het museum tekeningen kan kopen.

^[1]
^[2]

B.B. en het grenzeloze tekenen

De Duitse kunstenaar Rosemarie Trockel in 1993

Een jonge Brigitte Bardot - verleidelijk getuite volle lippen, stevige wenkbrauwen in een lichte frons en lange blonde lokken los om haar hoofd - met in haar handen een geplooide doek waarop vaag het portret van een man te zien is: actrice en sekssymbool Bardot oogt als een eigentijdse Veronica met haar zweetdoek. De man op de doek moet de Duitse dichter en (toneel)schrijver Bertold Brecht voorstellen. Bardot, getekend tegen een achtergrond van repeterende korte verticale strepen, verdwijnt half achter de doek. Dit dubbelportret van Bardot en Brecht is een van de potloodtekeningen in een kleine reeks die de Duitse kunstenaar Rosemarie Trockel in 1993 maakte. De reeks tekeningen die met zacht potlood zijn gemaakt en waarvoor foto’s als uitgangspunt dienden, is Trockels vertaling van een dubbele grafische identiteit - B.B./B.B. - naar beelden die refereren aan het thema van 'het idool' en het scala aan betekenissen die zowel de afkorting, de figuren zelf als het thema oproepen. En wat doet bijna iedereen op een zeker moment met afbeeldingen van zijn of haar idolen? Boven de mond wordt een snorretje getekend, eronder een sikje wellicht, draculatanden die zo scherp mogelijk uit een vervormde mond priemen, de ogen worden scheel gezet, of misschien verdwijnt zelfs het hele gezicht onder een nieuwe fantasie. Precies zo speelt ook Trockel met haar beelden: ze begint met maagdelijk wit, ze zet een lijn, ze tekent lege vlakken, volle vlakken, vloeiende lijnen, korte krassen, arceringen, schaduwen, lichtpartijen, contrasten, een tikkeltje kleur, ze gebruikt weggegomde lijnen en vlakken of legt haar beelden juist over elkaar heen. Trockel tovert met haar hand en haar verbeelding.

De werken op papier van Rosemarie Trockel horen tot de top van het eigentijdse tekenen, net zoals de tekeningen van Louise Bourgeois, Sandra Vásquez de la Horra, Raymond Pettibon, Elizabeth Peyton, Yoshimoto Nara, Elke Krystufek, Rinus van der Velde maar ook dat van kunstenaars als Charlotte Schleiffert, Aji V.N., Marijn van Kreijl, Claire Harvey of ander kunstenaars die in de tentoonstelling *All About Drawing* vertegenwoordigd zijn. De tentoonstelling is gebaseerd op het werk van honderd Nederlandse kunstenaars, maar het zou evengoed een selectie van een internationaal gezelschap hebben kunnen zijn. Want wat het werk van al deze kunstenaars in eerste instantie duidelijk maakt, is dat het eigentijdse tekenen grenzeloos is, niet alleen geografisch, maar ook qua vorm en inhoud. Binnen de eigentijdse kunst geldt dat alles kan en alles mag. Ook de muren om de klassieke tekening in potlood of pen en inkt op papier zijn definitief neergehaald. Tekeningen kunnen in de meest uiteenlopende materialen worden gemaakt. Dankzij technische vooruitgang en de ontwikkeling van de digitale media kan een tekening uitgroeien tot een videoanimatie. Soms manifesteert de tekening zich als *site specific* ruimtelijke installatie. Fotografie, film, schilderkunst, sculptuur, architectuur, illustratie, stripverhalen, literatuur en zelfs de glamourwereld van de glossy’s en de mode doen zich in het tekenen gelden. Het tekenen van deze tijd is een echo van de taal die in onze wereld gesproken wordt: of het nu

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

om de overdracht van informatie gaat, of om het vertellen van verhalen, het bedenken van scenario’s, het ontwerpen van hele nieuwe fantasiewerelden op papier of juist het letterlijk integreren van elementen uit de dagelijkse werkelijkheid.

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

Die autonome positie is niet altijd zo vanzelfsprekend geweest. De geschiedenis leert dat de tekening eerst en vooral in dienst stond van het eigenlijke meesterwerk, dat dan altijd een schilderij of beeldhouwwerk was. De autonome status van de tekening als zelfstandige drager van een artistiek idee, is vanaf de renaissance langzaam veroverd en heeft in de negentiende eeuw, via de schets, zijn beslag gekregen. In de loop van de tijd hebben kunstenaars uiteenlopende vormen van tekenen ontwikkeld. Een van de belangrijke functies van het tekenen is die van het aan-tekeningen maken. Met die aantekeningen ontwikkelt de kunstenaar zijn eigen plan ('dessin', plan, is het Franse woord voor tekening). Het noteren van visuele gedachten is een manier om elementen uit de zichtbare wereld te herinneren of het vasthouden van de ideeën die vorm aannemen in momentele overpeinzingen en fantasieën. Tekenen is hier het moment waarop de kunstenaar zijn artistieke visioen als het ware rationeel analyseert. Het tekenen als voertuig voor de rationele analyse heeft een tegenhanger in het door innerlijke gevoelsstromen gedreven tekenen. Een cadans die rechtstreeks overgebracht wordt naar de hand die reageert en registreert. Dit tekenen (in Duitsland spreekt men van Handzeichnung) waarbij de expressie van het gebaar op de voorgrond treedt - met het surrealisme en het automatische schrift als hoogtepunt – vertelt, meer dan andere vormen van tekenen, iets over het proces waarin de tekening ontstaat en de dynamische verhouding tussen de persoonlijkheid van de maker en het uiteindelijke werk. En dan is daar de schets: hier zetelt het centrale zenuwstelsel van het tekenen, en hier wordt de notitie, de rationele analyse, samengebracht met het ongearticuleerde gebaar. Het uitproberen, het voorwerk dat de schets kan zijn, krijgt een pendant in de erkenning van de autonomie, en uiteindelijk het inzicht in de specifieke schoonheid van de eerste aanzet.

De in de negentiende eeuw veroverde autonome status van de schets heeft een rijkdom aan nieuwe beeldende mogelijkheden opgeleverd, variërend van de schets als visueel experiment tot de schets als puur concept, dat niet per se een praktische uitwerking, laat staan voltooiing, behoeft. Daarmee werd ook de visie op de geschiedenis ingrijpend gewijzigd. Vanaf de negentiende eeuw werd het tekenen van de oude meesters vanuit het perspectief van de juist verworven inzichten opnieuw onderzocht en geherwaardeerd.

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

Binnen de eigentijdse gefragmenteerde werkelijkheid lijkt er toch behoefte om - met de veroverde autonomie én de huidige populariteit van de tekening als uitgangspunt - opnieuw te definiëren wat nu de essentie uitmaakt van

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

B.B. en het grenzeloze tekenen

gemaakt van vijf manieren waarop kunstenaars het tekenen als artistieke strategie inzetten binnen hun werk. Voor de meeste van deze kunstenaars is het tekenen een van de verschillende media waarvan zij zich in hun werk bedienen. De Amsterdamse indeling richt zich iets minder op de verhouding tot de wereld en de geschiedenis dan de New Yorkse, maar tegelijkertijd lijken ze toch op elkaar in de poging gebieden te omsingelen waarin specifieke onderwerpen en uitgangspunten ondergebracht kunnen worden. Zo kun je volgens Arkesteijn ‘de tekening als laboratorium’ (onderzoek) onderscheiden van ‘de tekening als tijdscapsule’ (tijd en herinnering) of van ‘de tekening als verhaal’, ‘de tekening als identiteit en representatie’ of ‘de tekening als proces’ (formele aspecten). Zowel de ene analyse als de andere lijkt iets willekeurigs te hebben omdat veel van de genoemde kunstenaars en hun tekeningen tegelijkertijd in verschillende gebieden en sferen onder te brengen zijn. Interessant is wel dat beide pogingen tot definiëren eerst en vooral uitgaan van de dynamiek van het huidige tekenen dat zich door niets of niemand van het experiment laat weerhouden, zowel qua inhoud als qua vorm.

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

De Amerikaanse kunstenaar Robert Rauschenberg

^[1]
^[2]

Mogelijke tijd

And catch the heart off guard and blow it open.

Seamus Heaney

De noodzaak voor mij, als beeldend kunstenaar, om mijn gedachten en gevoelens over tekenen op papier te zetten, heeft te maken met de visie op wat poëzie en tekenen bij me in gelijke mate te weeg brengen. Over geen van beide kunstvormen zou ik een sluitende theoretische verhandeling kunnen schrijven, maar ik wil wel proberen in de taal zo dicht mogelijk bij een betekenis te komen. Ik wil en moet dan proberen met taalkundige omtrekkende bewegingen het proces van het tekenen te beschrijven, proberen in taal te vatten wat ik nu als kijker ervaar, de taal tot voertuig maken van mijn gevoelens en ideeën, om zo in de buurt te komen met mijn schrijven van wat een tekening aan sensibiliateit en rijkdom uitstraalt. De openheid van beleven die poëzie heeft in taal en die een tekening in verwante mate kan hebben in een handschrift wil ik in mijn tekst laten doorklinken. En wie kan het beter verwoorden dan de dichter? Tekenen is altijd heel dichtbij het pure moment van perceptie, schreef de Ierse dichter Seamus Heaney. De tekenaar is vrijwel altijd een sensibele en veranderende persoon, maar de tekening is een bevroren en roerloos beeld. Het maken van een kunstwerk is het vullen van een leegte. Dat maken is tegelijkertijd een inwijding die de ideeën over het *zelf* en de *ander* verandert, maar die je ook zelf dikwijls verandert en dit is dan als een metamorfose. Hoe dynamisch of levendig een tekening kan ogen en een bezielde entiteit lijkt te zijn, het blijft een roerloos product van de geest. De kunstenaar kiest wat hij wil tekenen, maar laat ook momenten en gevoelens een rol spelen in het maakproces en de tekening heeft daarover uiteraard niets te zeggen. Men kan zich afvragen hoe significant de maker in een dergelijk proces aanwezig is? Hoe significant is het percentage "zelf", zijn ziel, zijn "ik", zijn bewustzijn, zijn onderbewustzijn en hoe is zijn "innerlijk" aanwezig in dat zich ontwikkelende kunstwerk? Het antwoord moet natuurlijk zijn dat er heel veel van de geest en de intelligentie van de kunstenaar in dat ontwikkelingsproces en uiteindelijke kunstwerk moet zitten. Dit levert een autobiografisch patroon van de betreffende kunstenaar op, alsof dan de "blik van binnenuit" komt. Elke kennisname over dat scheppingsproces van een kunstwerk kan leiden tot een geestverruimende bezigheid, al was het maar omdat het ons scherper bewust maakt van wat we niet kunnen zeggen of beter hadden willen zeggen. Het uitleggen, het kwalificeren en het beoordelen van een tekening blijft een hachelijke bezigheid omdat er, overigens net als in de filosofie, niets

te bewijzen valt, het vereist op zijn minst beleving en moed. Wetenschap en kennis, kunnen ballast vormen om op een sensitievere manier naar een tekening te kijken en er je gevoelens over toe te laten. Men wordt snel aange-stuurd door die kennis en wetenschap en men probeert veelal volgens aangeleerde methoden tot een analyse te komen. Theorie kan vanzelfsprekend veel verduidelijken, maar een parallelle beleving, proberen mee te gaan op de weg van het ontstaan van een tekening, zoals de maker dat moet hebben beleefd, zal een andere interpretatie opleveren dan een puur theoretische benadering. De maker, de kunstenaar, wroet voortdurend in zijn of haar geest en geeft gehoor aan "duistere" stemmen als het moet. Neemt risico's om te ontdekken of iets werkt. We moeten scheppen om te weten. We moeten communiceren om te verifiëren en om ons te ontwikkelen. Een tekening bestaat pas als we er kennis van hebben. We kunnen niet zijn, denken en leven, zonder ook te worden. Dit alles in de veronderstelling dat het lukt om ons ook geestelijk verder te ontwikkelen of om door schrijven dingen te verduidelijken. Om, misschien gebaseerd op metaforen en analogieën, een nieuwe, onbekende mentale ruimte te betreden. Erwin Mortier schreef dat je als kunstenaar in feite ruimte opeist naast de tijd. In deze fraaie vooronderstelling ligt al besloten hoe weinig we analyses en stellingen moeten inkaderen. Veel beweegt op een grens, zoals het geluid op de grens van het gehoor kan liggen. Zoals het beeld soms op de grens van mijn blikveld. Zoals de taal het koor van beelden wil benoemen. De kunstenaar maakt de tekening die er niet was en hij ontwikkelde het werk uit een verlangen iets te creëren. Een innerlijk streven, zoals Kandinsky het noemde, dat hem bijna dwong het zo te doen als het er uiteindelijk kwam. Hij scheidt in die tekening ook een plek, een domein, een kunstwerk waar hijzelf in eerste instantie volledig op focust en mogelijk van geniet, of zich er aan ergert, omdat het anders en beter moet. Uiteindelijk is die tekening er en gaat de wereld in. Zijn eigen ruimte innemend. We stellen hier de tekening centraal en deze is niet slechts een stellingname en is niet het (al dan niet hortend en stotend) aaneenrijgen van lijnen en vlakken tot een beeld, maar het is de verwezenlijking van die metamorfose. Een tekening maken is een raadsel en het is een onthulling tegelijk. Het is gevoelsimpulsen volgen en de analyse erop loslaten. Het is het denken op weg naar het ondenkbare en het gebeurt altijd in een proces. In dat

proces vindt een dialoog plaats, tussen hand en hoofd al is het woordloos, en met die dialoog belanden we meestal tussen feit en fictie waarin het over onzekerheden, raadsels, vermoedens en gevoelens gaat. Breyten Breytenbach schreef met betrekking tot het schrijven(en ik vul voor "schrijven" gemakshalve even "beeldende kunst"in): *Beeldende kunst is een bewuste poging van de mens om in zijn of haar lot in te grijpen, in dat van geboorte tot dood uitgeschreven "verhaal", door te betoveren, te bezweren, te fluiten in het donker, de texturen en structuren van het bewustzijn te verzinnen, een achterdeur naar het geheugen open te houden, te achterhalen wie en wat wij zijn en zowel te weerspiegelen wat er is als te vormen wat er komt. Het geheugen is niets dan dode tijd, maar de dood zaait de grond in: aan de vergetelheid ontspruiten nieuwe vormen... Want beeldende kunst is een middel tot transformatie. Het gebruikt beelden en de wisselwerking tussen hun combinaties – de betekenissen, hoe ze aanvoelen, hoe ze (visueel a.k.) klinken, de schaduwen – om de reikwijdte van ons begrip van onszelf en van anderen te vergroten en al doende nieuwe ruimten en verwijzingen te scheppen, terwijl het af en toe een blik in de diepte van de hel werpt.*

Het zal verschil maken of je een tekening vanuit de omweg van de verbeelding en de fictie verklaart en analyseert, waardoor we wellicht de werkelijkheid ontsluiëren, of dat je beladen met gedachten en feitelijke informatie probeert tot een conclusie te komen. Literatuur en beeldende kunst stellen ons in staat om die werkelijkheid dichter op de huid te zitten dan de

geschiedenis en de sociologie, omdat ze taal en beeld toegang geven tot ontoegankelijke creatieve gebieden. Dromen of verbeeldingen van wat had kunnen gebeuren belichamen of verwoorden de werkelijkheid. Dat doen beelden, hoe subjectief ze ook zijn, eveneens op het niveau van de geest en de verbeelding. Door het scheppen word ik me ook bewust van het aanwezige van het kunstwerk, waarmee ik bedoel met de fysieke kwaliteit van een product. Het is een ding dat een eigen taal heeft gekregen, met een zekere logica en interne verwijzingen naar betekenis en werkelijkheid. De tekening ontwerpt zijn eigen geschiedenis, die aanschurkt tegen de kunstgeschiedenis en de traditie en die metaforisch zal zijn als beeld. Dat werk ontfutselt betekenis aan een dialectisch spel van levensechte componenten als kennis, gevoel, referenties en inlevingsvermogen. Wat doet het met mijn gevoel voor proces, ritme, textuur, harmonie, structuur en sensibiliateit? Augustinus schreef het zo: *De velden en weidse gebouwen van het geheugen, waar zich de schatkamers bevinden met de talloze beelden die daar van alle soorten waargenomen dingen binnen zijn gebracht. Daar ligt ook alles opgeborgen wat wij met vergrotingen of verkleiningen of onverschillig welke verwijzing van de door onze waarneming aangeraakte dingen hebben gedacht, en ook alles wat er verder nog in bewaring is gegeven of neergelegd, voor zover het niet is opgezogen en bedolven door het vergeten.* .

Aantekening: in deze tekst is, soms bijna beschamend letterlijk, veel geciteerd uit "Intieme vreemde" van Breyten Breytenbach, Uitgeverij Podium 2006.

Vlucht naar voren

Wie een redelijk beeld wil krijgen van de wereld waarin de hedendaagse tekenaar zich begeeft, doet er goed aan een blik te werpen op de site van het prestigieuze Drawing Center in New York. En dan niet de sectie met ‘tentoonstellingen’ (waar Gerhard Richter bijna achteloos wordt afgewisseld met Leon Golub, Yona Friedman, Matt Mullican en Rirkrit Tiravanija), maar de sectie die ‘Viewing Program’ wordt genoemd. Hiervoor sturen tekenaars die nog niet zijn doorgebroken van over de hele wereld hun werk naar The Drawing Center, waar het door een curator wordt beoordeeld. De beste aanmelders worden vervolgens niet alleen uitgenodigd voor een gesprek in New York maar belangrijker nog: een overzicht van hun werk wordt op de site gezet zodat curatoren, critici en tekenliefhebbers er kennis van kunnen nemen. Stand van zaken, begin 2011: 1.668 toegelaten tekenaars.

1.668!

En dan hebben we het, voor alle duidelijkheid, niet over internationale potloodkanonnen als Raymond Pettibon, William Kentridge of Marcel van Eeden en evenmin over de worstelende krabbelaars van alle leeftijden die zich volgens The Drawing Center niet eens meer aan de term ‘opkomend’ mogen laven – wat er ongetwijfeld vele duizenden en duizenden meer zijn. De Drawing Center-tekenaars die zich van een plek in dit tekenkundig voorgeborchte hebben weten te verzekeren zijn de talenten: kunstenaars die vaak al werken met een galerie en aan verschillende groeps- en solotentoonstellingen hebben deelgenomen. Wie hun werk overziet begrijpt ook meteen hoe dat komt: ze hebben ambitie. Al deze tekenaars, of ze nu Francesca Gagliardi heten, Shino Soma of Nancy Manter, laten allemaal zien dat ze zich er van bewust zijn dat ondanks de simpele middelen waarmee ze werken (meestal niet meer dan potlood en papier), ze toch grootse daden kunnen verrichten, dwingende, overtuigende werelden kunnen scheppen – hun potlood is hun toverstaf. Maar tegelijk valt op dat die ambitie gepaard gaat met nog een ander kenmerk: veelheid. Welk werk je ook bekijkt, het is veel. Veel lijnen. Of veel kleuren. Of veel techniek.

Veel beeld. Veel verhalen – alsof deze ambitieuze tekenaars geen middel onbeproefd laten om de toeschouwer de nietigheid van hun materiaal te doen vergeten. En het moet gezegd: dat werkt uitstekend.

Hun drang, hun ambitie is zo overduidelijk zichtbaar dat je er onwillekeurig door wordt meegesleept.

Maar toch. Hoe aangenam het ook vertoeven is in deze wereld van ambitie en overtuiging, naar verloop van tijd begint er ook iets te knagen. Want hé, onderscheidde tekenen zich niet vooral van andere kunstvormen (schilderkunst, video, installaties) doordat het zoveel kwetsbaarder was? Doordat tekenaars durfden te breken met de illusie van artistieke onfeilbaarheid en het werken voor de eeuwigheid? Doordat tekenaars juist het ontstaansproces durfden te tonen, inclusief alle fouten, aarzelingen en krassen? Was tekenen daardoor ook niet het genre waarin de maker de toeschouwer impliciet

beloofde hem zonder masker tegemoet te treden en de kunst op zijn eerlijkst, kaalst en kwetsbaarst te tonen?

Wie zo naar tekeningen kijkt ziet plotseling iets krampachtigs in de perfectie van de Drawing Center-tekenaars. Zodat je bijna gaat vermoeden dat deze nieuwe generatie tekenaars zich erg goed bewust is van de typische tekenaarsangst (die schrijvers trouwens ook niet vreemd is): misschien is hun vaardigheid wel niet uniek. Iedereen zet tenslotte wel eens een potlood op papier. Iedereen tekent. Wat maakt eigenlijk dat ‘professionele tekenaars’ zich daarvan onderscheiden? Waarom zijn zij kunstenaar en anderen niet? Juist van deze vragen lijkt de nieuwe generatie tekenaars heel goed doordrongen – en ze voelen zich gedwongen zich te bewijzen. Dat is begrijpelijk, maar zo bezien is deze ‘nieuwe ambitie’ vooral een vlucht naar voren, die weliswaar krachtig werk oplevert, maar tegelijk tekenverworvenheden als kwetsbaarheid en onafheid door het afvoerputje laat verdwijnen.

Alsof het tekenen zijn kwetsbaarheid, zijn puurheid heeft verloren. Zijn onschuld.

Wie nu *All About Drawing* overziet, merkt al snel dat in Nederland precies diezelfde ontwikkeling gaande is. Voor enig perspectief: kijk eerst maar eens naar het werk van Jan Schoonhoven (1914-1994), Armando (1928), Carel Visser (1928) of Zoltin Peeter (1942): dat is van een soberheid en een zelfverzekerdheid die je bij kunstenaars onder de veertig nog maar zelden aantreft. Wie naar deze oudere tekenaars kijkt ziet een bijna verbazingwekkende vermetelheid: dat ze zich zoveel zelfvertrouwen konden veroorloven! Dat hun status zo vanzelfsprekend was, dat zowel zij als hun toeschouwers al diep tevreden waren met een enkele perfect geplaatste lijn! Dat waren nog eens tijden: iedere lijn, iedere streep gold als een sublieme geste, die zowel de denkwereld als de visie van de kunstenaar in zich droegen. En iedereen accepteerde het.

Als *All About Drawing* een ding laat zien, dan is dat de grote ontwikkeling in het tekenen voorlopig precies de andere kant op gaat. Hoewel je altijd moet uitkijken met het verklaren van kunst door middel van rekenkunde, zou je vast een interessante grafiek kunnen maken door het aantal gebruikte lijnen op een tekening af te zetten tegen de leeftijd van de kunstenaar – die dan (als je van oud naar jong gaat en van weinig naar veel), ongetwijfeld traag maar gestaag blijft stijgen. Dat geldt overigens niet alleen voor het tekenen: die vlucht naar voren, het fanatiek bewijzen van het eigen bestaansrecht, sluit natuurlijk nadrukkelijk aan bij de huidige ontwikkeling van de hedendaagse kunst in het algemeen, waar kunstenaars zo vaak worden belaagd, door de politiek, door de dwang van de markt, dat ze vooral willen laten zien dat ze wat kunnen. Ze willen de buitenwereld bewijzen dat hun werk echt is en relevant en bestaansrecht heeft. Weg met alles dat naar gemak of vrijblijvendheid riekt.

Alleen: in dat opzicht zitten tekenaars dus in een rare positie, want hun bewijsdrang kan gemakkelijk botsen met de kwetsbaarheid die het medium voor velen zo

Vlucht naar voren

Vlucht naar voren

Vlucht naar voren

Vlucht naar voren

Vlucht naar voren

Vlucht naar voren

Vlucht naar voren

Vlucht naar voren

Vlucht naar voren

aantrekkelijk maakt. Toch zit in die botsing ook precies de kracht van deze nieuwe ontwikkeling: de beste tekenaars op *All About Drawing* vinden nieuwe wegen om hun ambitie te combineren met kenmerken die typerend zijn voor het tekenen. Dat biedt meteen een ander voordeel: plotseling wordt de blik op het medium verbreedt en wordt, via die ambitie, ook opnieuw de aandacht gevestigd op kenmerken als handschrift, het vertellen van (persoonlijke) verhalen en obsessie zich prima in het domein van het tekenen thuis te voelen.

Neem Marcel van Eeden – niet voor niets de bekendste Nederlandse tekenaar die het ook in het buitenland goed doet. Zijn oeuvre is niet alleen zo krachtig omdat er een solide concept onder zit (Van Eeden tekent altijd naar foto’s die gemaakt zijn voor zijn geboortejaar, 1965), maar vooral doordat zijn concept perfect aansluit bij de techniek van het tekenen. Juist door het gebruik van het (negro)potlood, dat je makkelijk associeert met eenvoud en dagelijks gebruik, besef je als toeschouwer des te beter hoe fanatiek Van Eeden probeert zich de wereld van voor zijn bestaan toe te eigenen – waardoor zijn oeuvre een botsing tussen kunstenaar en tijd wordt die met elke tekening, elk nieuw verhaal dat Van Eeden toevoegt, spannender wordt. Dat Van Eeden hierbij onmiskenbaar ambitieus is, maakt het geheel alleen maar krachtiger: het geeft zijn zoektocht een krachtige, bijna existentiële lading.

Iets soortgelijks geldt voor het werk van Renie Spoelstra.

Haar half romantische, half aardse tekeningen van recreatieparken en andere ‘geconstrueerde’ landschappen hebben weinig meer te maken met kwetsbaarheid. Door het gebruik van heel veel dik opgebracht houtskool heeft Spoelstra eerder iets van een mijnwerker – een kunstenaar die zich onderdompelt in de duisternis. Die associatie wordt nog versterkt doordat ze ook inhoudelijk diep graaft: als geen ander confronteert Spoelstra je met je verlangen naar escapisme (het opgaan in de natuur) en hoe moeilijk dat is (die natuur is in Nederland eigenlijk altijd cultuur geworden), een gevoel dat nog sterker wordt versterkt door de vele gezichten die haar zwart aanneemt: soms bijna kwetsbaar en doorzichtig, soms zo doorwerkt en gelaagd dat je er als toeschouwer gemakkelijk in verdwaalt – en waardoor je ook beseft dat haar beelden in verf of foto lang niet zo indringend zouden zijn.

Zulke associaties en (bij)betekenissen zijn bij opvallend veel van de (jongere) *All About Drawing*-deelnemers terug te vinden. Of het nu Aji V.N. is, of B.C. Epker, Marijn van Kreij, Sandro Setola en Sebastiaan Schlicher – hun werk mag dan totaal verschillend van toon en signatuur zijn, ze tonen allemaal hun eigen wereld, hun eigen handschrift, hun eigen obsessie. Het sterkst geldt dat misschien wel voor Rik Smits, samen met Jeroen Pomp de jongste deelnemer aan *All About Drawing*, en in die zin misschien wel exemplarisch voor de fase waarin het tekenen zich bevindt. Smits is een obsessieve tekenaar die met heel veel precieze lijnen hele steden, zeg maar gerust een volledig eigen leefwereld optrekt. Juist de rijkdom en de hoeveelheid aan lijnen maken Smits werk spannend, maar er zit ook een benauwend obsessief kantje aan – Smits’ werk lijkt wel wat op dat van Willem van Genk, een kunstenaar wiens outsiderstatus lang bevestigd werd gezien doordat hij zijn tekeningen zo vol, rijk en complex waren. Dat is de ironie van het verglijden van de tijd: in deze dagen, met de huidige ontwikkeling van de kunst in het algemeen en het tekenen in het bijzonder in het achterhoofd, zou Van Genk door weinigen meer als een outsider worden herkend.

Dat is het vreemde, maar ook het spannende aan *All About Drawing*: het besef dat het tekenen, maar ook de kunst als geheel in een paradoxale wereld terecht is gekomen. Dertig jaar geleden had niemand het durven bedenken: dat kunstenaars op grote schaal de aandrang zouden voelen zo nadrukkelijk hun eigen bestaansrecht te bewijzen, dat veelheid een artistieke kwaliteit zou worden – maar het is precies dat wat *All About Drawing* een gevoel van actualiteit en urgentie geeft. En voor wie dat aangrijpt of naar de keel vliegt: er komt ongetwijfeld een moment, al dan niet in de nabije toekomst, dat we met lichte melancholie door deze catalogus zullen bladeren en tegen elkaar zullen zeggen dat dit nu ‘typisch 2010’ was. En dat moment zou wel eens veel eerder kunnen komen dan we nu beseffen. Een kleine aanwijzing krijgen we nu al: wie op de site van The Drawing Center zoekt naar aanstormende tekenaars uit Nederland vindt er precies twintig – waarvan er acht in *All About Drawing* staan. Dat bewijst maar weer eens dat kunst zich niet laat vangen, niet laat kaderen, dat talent als water naar de meest onverwachte hoeken vloeit, zelfs als je ze allemaal te pakken denkt te hebben. Er glipt er altijd wel eentje tussendoor. Honderd is een schijntje.

De letter en de lus

De letter en de lus, 1969

Schrijven en tekenen waren ooit hetzelfde. Ik vormde letters en tekeningen, en maakte geen onderscheid tussen beide. Ik tekende mijn naam, toen ik het alfabet nog niet kende. Ik herkende de vormen die ik reproduceerde niet als letters, maar als mijn vormen. Vormen die mij voorstelden.

De letter en de lus, 1969

Toen ik een potlood leerde vasthouden, probeerde ik strepen en lussen uit op een vel papier. Ik probeerde met grote lussen en uithalen mijn eigen hand te omcirkelen. Ik herinner me de frustratie om het feit dat mijn hand van zijn te omcirkelen plek verdween, zodra ik mijn potloodlasso uitwierp. *Vang 'm! Vang 'm!* Mijn hand snelde voor de scherpe punt uit, als een vos voor een jager. Ik wist vanaf dat moment dat tekenen niet alleen iets maken is. Tekenen is ook achterblijven.

De letter en de lus, 1969

Mijn potlood is nog steeds te traag om mijn hand te vangen. De tekening blijft achter bij wat ik wil vastleggen. Maar wanneer ik naar de achtergebleven cirkels kijk, zie ik een hevig verlangen. Voordat ik naar de lagere school ging, tekende ik lussen die letters moesten voorstellen. Alleen ik kon ze lezen. Ik speelde dat ik schreef. Het mooiste vond ik dat lussen eindeloos doorgeschreven konden worden. Terwijl ik lussen maakte, dacht ik aan een verhaal. Ik was ervan overtuigd dat ik - als ik er heel hard aan dacht - het vanzelf in de letters terecht zou komen. Ik dacht uit alle macht aan een wereld waarin iedereen zijn eigen gang kon gaan. Niemand hoefde naar school. Kinderen konden tegen gebouwen oplopen, zoals vliegen moeiteloos een wand opgaan. Ze konden van gebouwen springen, duiken en een zachte landing maken. Ze konden vliegen. Ze konden als vlinder naar Afrika reizen. Ze konden handen omcirkelen met een potlood, deze handen van het papier rapen en zichzelf de hand schudden.

De letter en de lus, 1969

Pas toen ik in de eerste klas van de lagere school in een schoonschrijfschrift oefeningen moest doen, begon het schrijven me tegen te staan. Lussen van letters mochten niet van de pagina aflopen, ze mochten niet exploderen in een zwerm opvliegende vogels. Er mocht maar een enkel puntje staan op een *i*, terwijl het zoveel mooier was om een fontein van puntjes uit de *i* te laten stromen. Letters mochten niet als in een omarming dicht tegen elkaar aanstaan. Ze mochten niet in elkaar opgaan. Ze moesten, zoals mijn klasgenoten en ik - op gelijke afstand van elkaar in de schoolbanken - uit elkaars buurt blijven. De letters moesten net als wij, met rechte rug, in dezelfde houding blijven zitten. Niemand mocht zomaar opspringen als hij een goed idee had. Niemand mocht onder de tafel gaan liggen om te slapen, als het genoeg was geweest. We moesten stil zijn.

De letter en de lus, 1969

Ik kon een sterke, een kleine, een aarzelende of een voortvarende handtekening kiezen. Welke paste bij mij? Ik zou een eigen paspoort krijgen. Tot die tijd bestond ik

formeel alleen als bijgeschreven naam in het paspoort van mijn ouders. Mijn vader zei dat ik moest gaan nadenken over een handtekening, die ik in het document zou moeten zetten. Ik bestudeerde de handtekening van mijn ouders. Mijn moeder schreef haar naam voluit, met grote, gulle, ronde letters. Aan het einde van de lange rij letters die haar naam spelden, maakte ze een uithaal die alle letters daarvoor als een lasso binnenhaalden. Mijn vader schreef zijn naam met een sierlijke letter. Onder zijn naam zette hij een punt, een kleine cirkel, die zijn naam als een ontsnapte bel uit een glas priklimonade deed sprankelen. Hoe kon ik ooit deze soepele, trefzekere handtekeningen evenaren?

Ik probeerde mijn naam met de grootst mogelijke snelheid te schrijven, met het idee dat de vaart mijn handschrift een volwassen uitstraling zou geven. Het moest eruit zien alsof je deze gedachteloos uit je mouw schudde. Ik moest letters kiezen die konden vloeien. De douanebeambte die mijn paspoort zou controleren, moest de indruk krijgen dat ik al jaren documenten ondertekende. Zodra ik zou stuntelen, zou hij argwaan krijgen, denken dat ik niet echt *M. Barnas* was. Hij zou me kunnen aanhouden voor het doen alsof ik iemand anders was. Hoe zou ik kunnen bewijzen dat ik ik was? Wie was ik eigenlijk?

Het potlood in mijn hand deed nog niet wat ik wilde. De punt schoot weg op het moment dat ik me concentreerde op een rechte lijn. Het potlood leek een eigen wil te hebben, het wilde letters schrijven die niet in mijn naam voorkwamen. Ik bleef oefenen. *M. Barnas* schreef ik tot de letters dansten voor mijn ogen. Aan het eind van mijn naam wierp ik een lasso van inkt uit die alle voorgaande letters bijeenhield. Onder mijn naam liet ik een kleine, sprankelende bel ontsnappen. Ik heb een schetsboek gevuld met mijn handtekeningen, die tot mijn grote ongerustheid niet op elkaar wilden lijken. Ik oefende op het zetten van een naam, en voelde hoe ik me los schreef van mijn familie. Met deze naam zou ik de wereld in kunnen, als mijzelf. Ik was niet langer de naam in het document van mijn ouders. Ik werd een individu terwijl ik oefende op het tekenen van mijn naam.

Marcel Broodthaers zette zijn - en mijn - initialen keer op keer op papier. Deze werken kunnen tekeningen worden genoemd. Het is mooi om te zien dat het ook hem niet lukt om handtekeningen identiek te laten zijn. Ze willen niet recht op de pagina staan. De hand doet niet wat het hoofd zou willen, en juist daar begint de tekening interessant te worden.

De letter en de lus, 1969

Marcel Broodthaers maakte in 1969 een film die één seconde duurt. De film bestaat uit het projecteren van een lus waarop zijn initialen geschreven staan. Broodthaers zei hierover in een interview: 'Het is een heel korte film, één seconde, de titel is trouwens *Une seconde d'éternité*, een seconde eeuwigheid, waarmee ik iets wil

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

De letter en de lus

aangeven uit de artistieke realiteit. Het gaat niet om mijn handtekening of die van een ander, maar om het feit van de handtekening. (...) Het grafisme dat maar één seconde duurt, levert tegelijkertijd een fictie op. De signatuur van de auteur - schilder, dichter, cineast... - lijkt me het punt te zijn waar het systeem van leugens aanvangt, het systeem dat elke dichter, elke kunstenaar tracht op te bouwen om zich te beschermen... waartegen precies weet ik niet.' Fictie begint op het moment dat je je handtekening zet, omdat deze handeling een optreden veronderstelt. Je moet een handeling verrichten in een rol, uit naam van jezelf. Je dient deze rol met overtuiging te spelen, dat wordt van je verwacht. De rol is vrij in te vullen. Je kunt zelf kiezen hoe je jezelf vormgeeft. Je zou ook andere letters kunnen neerzetten, en doen alsof je iemand anders bent.

De letter en de lus

Het is deze keuzevrijheid die men nodig heeft om zich een individu te wanen. Je bént iemand, zo lang als het neerzetten van een handtekening duurt. Kun je denken: ik besta.

De letter en de lus

Sinds ik deed alsof ik kon schrijven, is er niet veel veranderd. Wanneer ik ga zitten om te werken, krijg ik pas letters op papier wanneer ik schrijf zoals ik ooit tekende. Dan vergeet ik dat ik letters op papier moet krijgen. Als het goed gaat, rennen de beelden in mijn hoofd voorop, en jaag ik erachter aan. Het maakt niet uit dat de beelden me te snel af zijn. Dat weet ik inmiddels wel. Ze functioneren als lokmiddelen, ze dagen me uit.

De letter en de lus

De letter en de lus



Marcel Broodthaers

Jagen me verder en verder een onbekend gebied in. Op een gegeven moment raak ik buiten adem. Zonder dat ik er erg in had, ben ik beland op een plek die ik nooit zou hebben gevonden als ik de beelden niet achterna was gegaan. Ik kijk om me heen. Ik sta midden in een bos. En ik zie dat ikzelf het bos ben. Ik kijk naar de bomen, hun wortels die om zich heen grijpen en houvast zoeken in een aarzelende werkelijkheid. 'Waarom een bos? Kun je niets beters bedenken?' vragen de bomen waaruit ik tijdelijk besta. Ik kan mijn gedachten - vanuit een open plek in mijzelf - rondom en vanachter elke boom bekijken.

De letter en de lus, 1969

Ik reis aan de hand van woorden door mijn gedachten. Die woorden zijn nooit het doel op zich. Maar ze staan er uiteindelijk wel, als stille, onhandige getuigen van een proces dat zich buiten hen om heeft afgespeeld. De woorden die ik schrijf zijn - in het beste geval - als de lussen die ontstaan wanneer ik met een potlood mijn eigen hand probeer te omcirkelen. Ze beschrijven een geschiedenis, maar vooral een handeling. Een oprechte oefening, die bedoemd is te mislukken, maar die tijdens het mislukken een registratie oplevert die meer teweeg brengt dan een gelukte omcirkeling ooit zou kunnen doen.

De letter en de lus, 1969

Ik schrijf een lus.
Ik teken een letter.
Er staat een naam.
Ben ik dat?

^[1]

Overzicht van belangwekkende tekeningentoonstellingen van de afgelopen 50 jaar

Als we in de geschiedenis van de beeldende kunst van de laatste 50 jaar bekijken welke tentoonstellingen met alleen tekeningen belangrijk zijn geweest, vormt de expositie **Lof der Tekenkunst** door Carel Blotkamp in 1973 samengesteld voor het Van Abbemuseum Eindhoven een markeringspunt. Hij schreef in de tekst in de catalogus expliciet over het *autonome tekenen*. Hoewel zijn keuze zich destijds beperkte tot abstracte tekeningen constateert hij in zijn essay dat het tekenen niet meer zal zijn weg te denken gezien de algemene ontwikkelingen in de kunst van die tijd. Hij vindt het tekenen geen geïsoleerd fenomeen en stelt dat het samengaat met de opleving van de beeldhouwkunst in Amerika en Europa. Het tekenen is van een aanvullende betekenis voor veel beeldhouwers. “Historische opvattingen van de tekenkunst als een in hoge mate abstracte kunstvorm, van de tekening als primaire uitdrukking van het artistieke concept hebben nog steeds geldigheid, al is de notie van de goddelijke oorsprong van de “disegno interno” wel verdwenen.”¹ In 1985 werd in De Lakenhal te Leiden de tentoonstelling **Aspecten van de Nederlandse Tekenkunst** getoond en in 1986 reisde **The meaning of drawing**, *drawing by ten Dutch artists* zelfs de wereld rond. En voor het eerst komen hier dan jongere kunstenaars als Marlene Dumas, René Daniëls, Henk Visch en Frank Van den Broeck voor het voetlicht. In de inleiding schrijft Alied Ottenvanger

“Dat de tekening wel als een brief of als een dagboek kan worden ervaren. Leven en kunst vermengen zich op een intieme wijze en vormen directie reflecties van ideeën, angsten, obsessies, dromen, gevoelens en visies. In hun werk heeft de tekening eveneens de betekenis van een bekentenis.”² In 1987 exposeerde Museum Boijmans-Van Beuningen **tekenen 87** dat een meer internationaal beeld van het tekenen laat zien. Er werd bovendien gekeken hoe de tekening zich verhoudt tot architectuur en beeldhouwkunst en er werd onderbouwd dat tekenen ook een vorm van beeldend denken kan zijn. In 1991 bracht het Stedelijk Museum te Amsterdam **Op ware grootte: tekeningen** dat een belangrijke poging was de stand van zaken op te maken van het toenmalige tekenen. Vrijwel voor het eerst werden zo uitgesproken en uitgebreid tekeningen getoond van twaalf Nederlandse kunstenaars voor wie het tekenen op dat moment de belangrijkste discipline in hun werk vormde. De keuze door hoofdconservator Jurrie Poot en de opbouw van de tentoonstelling, van puur abstract naar figuratief, liet de diversiteit en autonome kwaliteit van Nederlandse tekeningen logisch zien. Jurrie Poot schreef in zijn inleiding dat “Naast de figuratieve, of daarvan afgeleide

kunst, ontstond in de jaren ‘60/70 ook in Nederland bij een aantal kunstenaars belangstelling voor het tot het minieme terugbrengen van het gebruik van beeldende middelen. De spontaniteit van het tekenen en geaardheid van het tekenmateriaal leenden zich bij uitstek hiervoor. Hieruit kwam voort wat Blotkamp “tekenen om het tekenen”noemt.” En aan het einde van Poot’s inleiding zegt hij “Door te tekenen is een kunstenaar in staat (snel) de meest essentiële en gewaagde ideeën en illusies uit te beelden en heeft ook gelegenheid om onderzoek te verrichten naar verdere mogelijkheden, vrij van alle regels, waaraan andere media wel gebonden zijn. Tekenen was daardoor altijd de meest elementaire uiting van denken in beelden en is dat ook gebleven, nu de tekening zelfstandiger geworden is, vaak een intiem beeld gevend van wat de kunstenaars bezighoudt.”³

Ook de Rijksacademie in Amsterdam, met toen nog een aparte afdeling tekenen en de Prix de Rome voor tekenkunst, zag het belang van het tekenen in en gaf een duidelijk statement af met de tentoonstelling **De betekenis van het tekenen** in 1995. In de begeleidende catalogus schrijft Pietje Tegenbosch in haar essay:

“Het autonoom worden van de tekening heeft ze vrijgemaakt voor nieuwe functies, en heeft de tekening ‘gevoeliger’ gemaakt. Het hart slaat een eigen ritme dat rechtstreeks wordt overgebracht naar de hand, die registreert en beweegt als een blindganger, als een zelfstandig en tegelijk onvoorspelbaar gegeven.”⁴ Het voormalige Van Reekum Museum, nu CODA Museum Apeldoorn, heeft het verzamelen van werk op papier als speerpunt in het beleid en besteedde met grote regelmaat aandacht aan tekeningen. In 1994 vormde **tekenend, tekeningen van Nederlandse kunstenaars** uit de Collectie Becht, door de grote verscheidenheid bijna een overzicht van wat er toen op dit gebied in Nederland aan de hand was. In **De Bruilofsreportage** werd in het Centraal Museum te Utrecht in 1997 de collectie van de Provincie Utrecht getoond, die eerder in **Linea Recta** in 1991 voor het eerst aan het publiek werd gepresenteerd. Met **Uit de Collectie Nederlandse Tekeningen van 1900-1994** legde het Stedelijk Museum Amsterdam verantwoording af voor hun aankopen van tekeningen. In 2000 was **Nieuwe Oogst, 15 jaar aanwinsten eigentijdse tekenkunst** in Teylers Museum Haarlem te zien en **Comfort/Discomfort** in 2001 in het Stedelijk Museum in Den Bosch. In de zomer van 2010 bracht het Centraal Museum nog eens een keuze van tekeningen uit de verzameling van de provincie Utrecht onder de aandacht onder de

titel **Op papier gezet**. Het Stedelijk Museum Schiedam heeft in het tonen van tekeningentoonstelling een brede visie. Met de schenking tekeningen van Cees van de Geer werd in 1997 l’**Homme sucré** geëxposeerd. De meeste deelnemers aan de groepstentoonstelling **Verloren Paradijs Monumentale Tekeningen** maakten werk op extreem groot formaat, waarmee nog eens werd onderstreept dat werken op papier van meters breed en hoog een van de belangrijke ontwikkelingen van het hedendaagse tekenen liet zien. Diana Wind schreef hierover in de catalogus: “De tekeningen zijn niet alleen door het formaat monumentaal, want zowel op kleine als op grote schaal geeft ieder op een eigen manier indringend de verhouding van de mens tot zijn omgeving weer, waarbij goed en kwaad, destructie en constructie, utopie en dystopie een invulling aan het Verloren Paradijs geven.”⁵

Het museum toonde eveneens solotentoonstellingen met werk van Otto Egberts, Iris van Dongen, Karin Arink en Raquel Maulwurf, maar ook Carin van Herwaarden en Erzsébet Baerveldt toonden werk op papier in het Stedelijk Museum Schiedam. Met **Armando verzamelt en tekent** en de tweede schenking van tekeningen uit de collectie van Cees van der Geer werd die brede visie van het museum nog eens extra onder de aandacht gebracht.

Natuurlijk zijn er in galeries en andere tentoonstellingsruimten dikwijls werken op papier geëxposeerd, maar substantiëler en avontuurlijker waren wellicht toch eind jaren tachtig en negentig tentoonstellingen in de kunstenaarsinitiatieven zoals

A Priori in 1987 bij Makkom in Amsterdam en in 1997 **101 tekeningen** in de Begane Grond in Utrecht. In 2003 werd in **TEKENEN DES TIJDS** in Den Bosch de stand van zaken opgemaakt met betrekking tot de figuratieve tekenkunst. **Signatura** in 1990 bij de Stichting Archipel in Apeldoorn was de eerste persoonlijke keuze van tekeningen van Arno Kramer. Deze presentatie vormde het begin van een reeks die op diverse plekken en in verschillende hoedanigheden door de jaren heen werd samengesteld. In 1995 vond **XL Tekeningen van formaat** bij Artis in Den Bosch plaats, gevolgd door **Sense of Drawing** in 1999 en in 2002 **Inside Drawing** bij Nouvelles Images in Den Haag. Een tweede versie van **Sense of Drawing** werd in 2002 bij Galerie Gist in Brummen getoond. Al deze tentoonstellingen werden gemaakt op uitnodiging.

De NBKS in Breda bracht met **Different Drawing** het tekenen onder de aandacht. In een poging het tekenen in een breder perspectief te plaatsen organiseerde beeldend kunstenaar Arno Kramer **Into Drawing Hedendaagse Nederlandse Tekeningen**. De tentoonstelling werd voor het eerst in juli 2005 in de Limerick City Gallery of Art in Limerick Ierland gepresenteerd. Deze **Into Drawing** met werk van 22 in Nederland werkende en wonende kunstenaars was verder in het CODA Museum Apeldoorn te zien en reisde door naar het Institut Néerlandais in Parijs en naar het Istituto Universitario Olandese di Storia Dell’Arte te Florence. Met de presentatie in 2008 in Museum Schloss Moyland in Bedburg-Hau, Duitsland werd, met veel nieuw toegevoegd werk, de cyclus afgesloten.

All About Drawing 100 Nederlandse Kunstenaars is voorlopig het meest uitgebreide overzicht van de tekenkunst in Nederland.

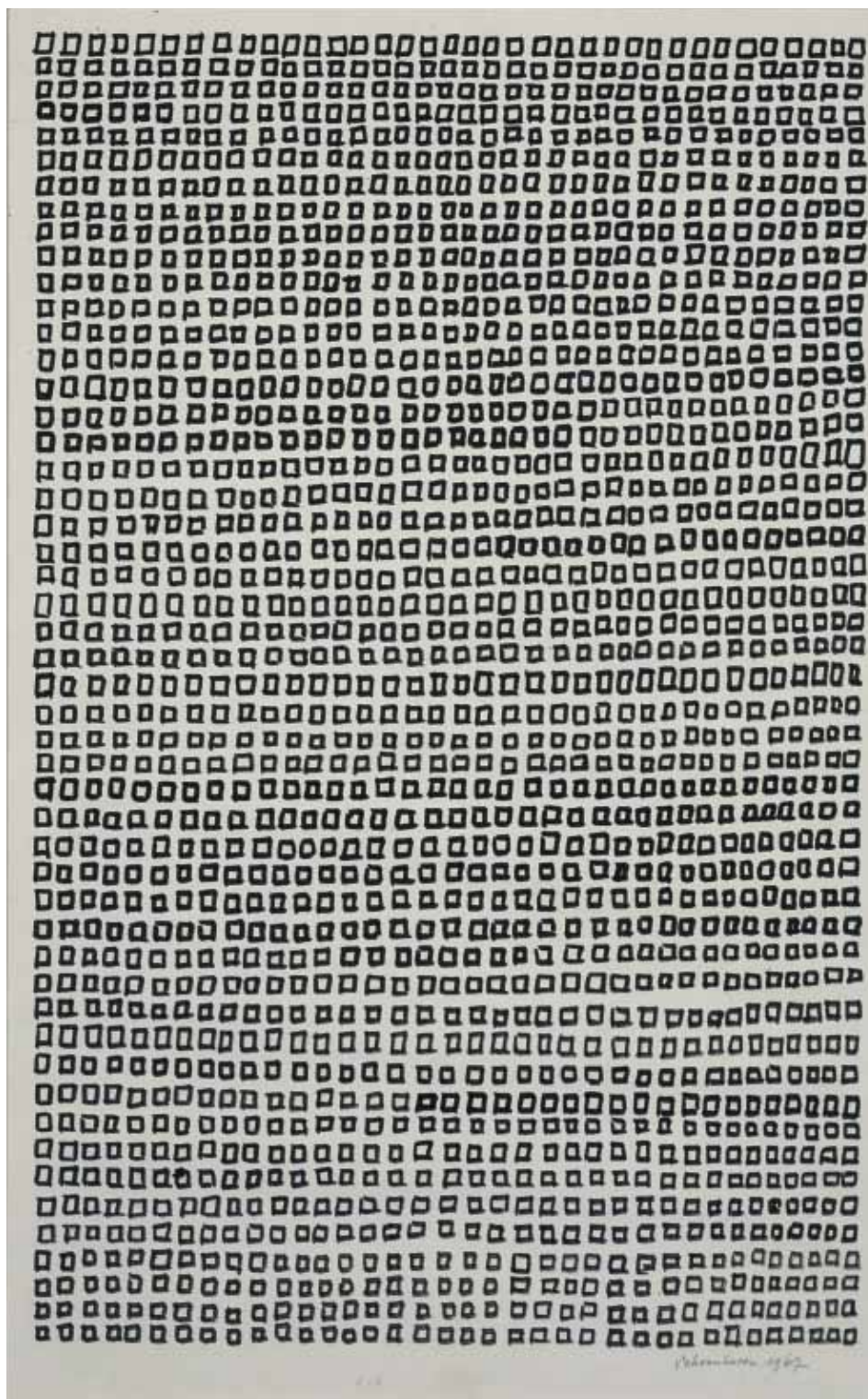
¹ Carel Blotkamp Lof der Tekenkunst Van Abbemuseum Eindhoven 1973

² Alied Ottenvanger The Meaning of Drawing The Netherlands Office for Fine Art 1986

³ Jurrie Poot Op ware grootte:tekeningen Stedelijk Museum Amsterdam 1991

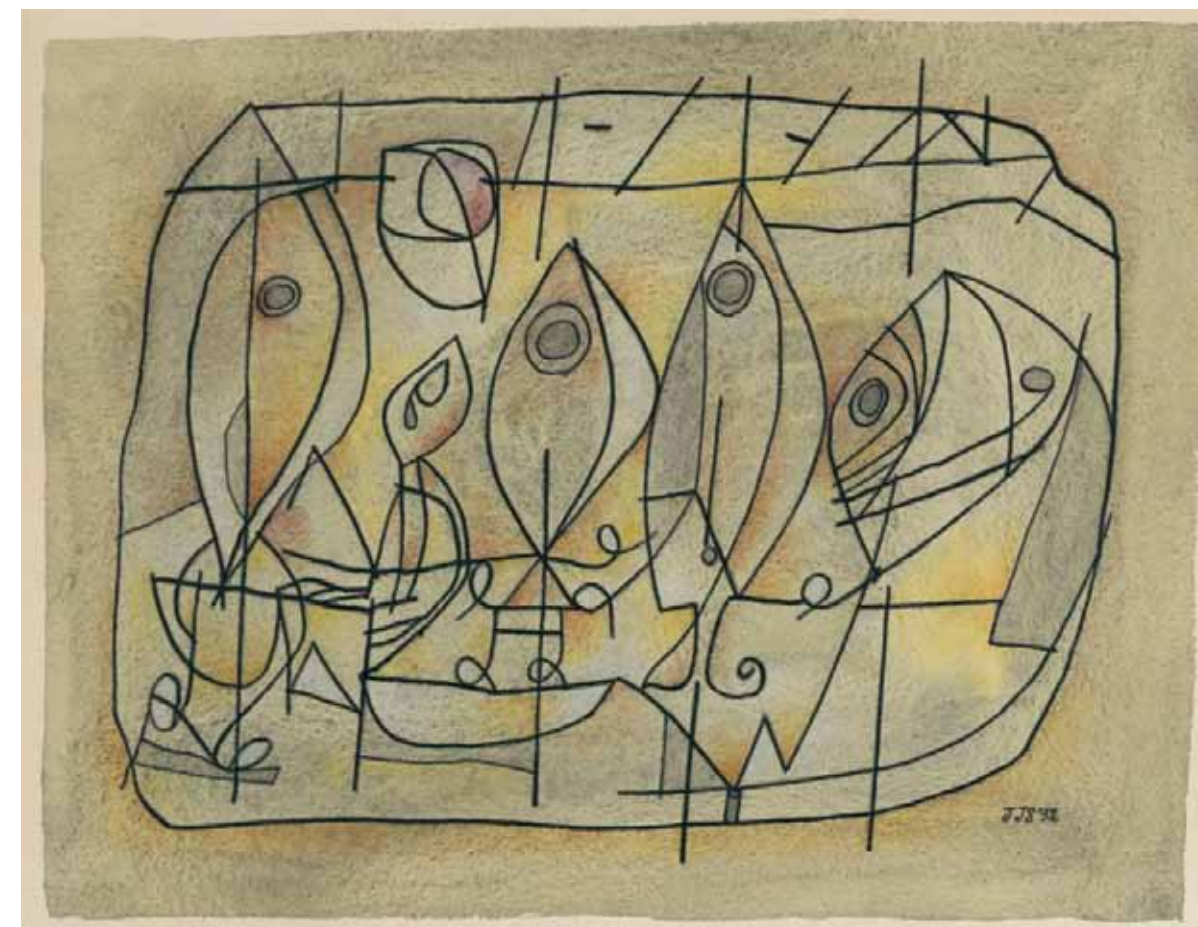
⁴ Pietje Tegenbosch De betekenis van het tekenen Uitgeverij THOTH Bussum/Rijksacademie van beeldende kunsten 1995

⁵ Diana Wind Verloren paradijs Monumentale tekeningen BnM uitgevers/Stedelijk Museum Schiedam



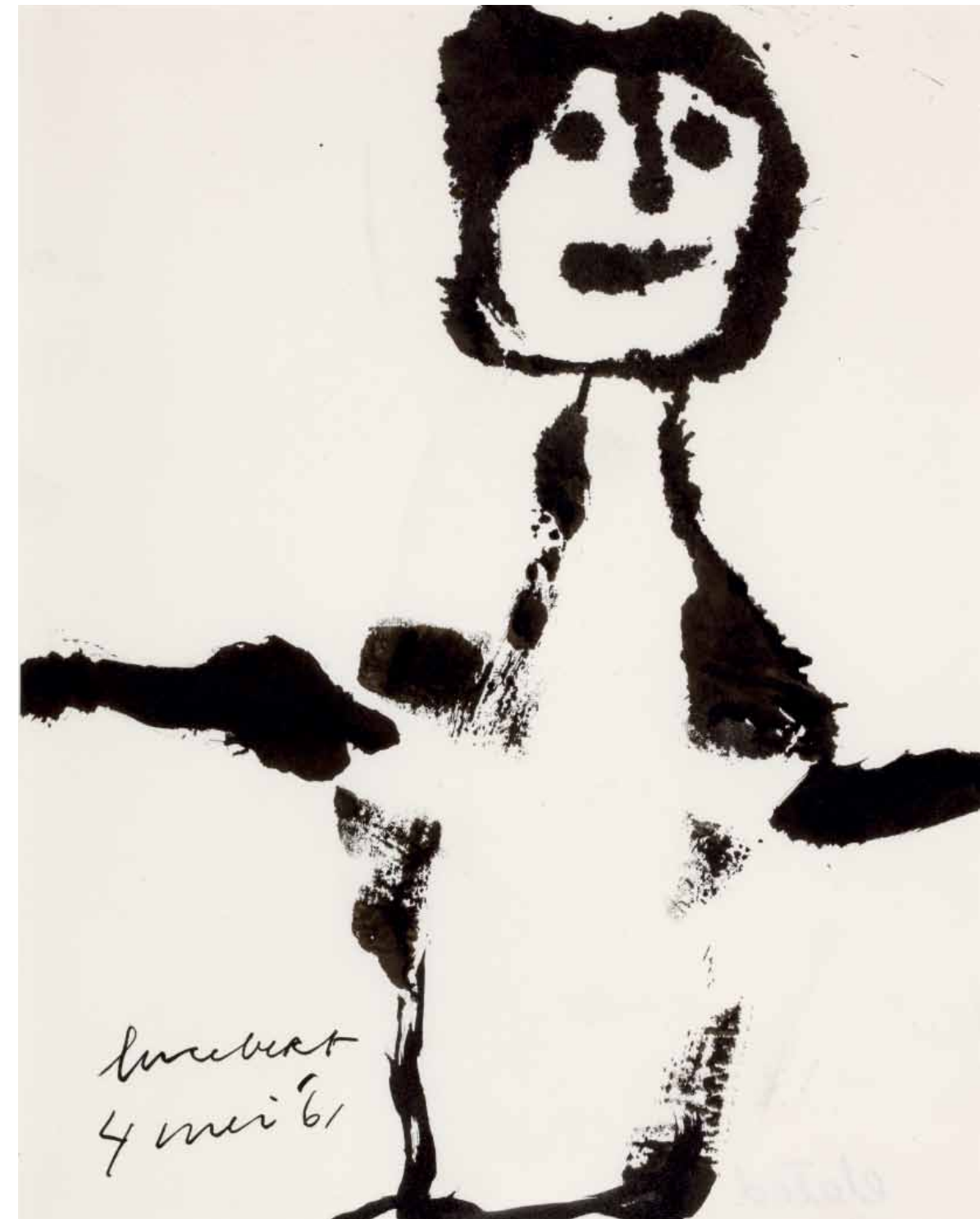
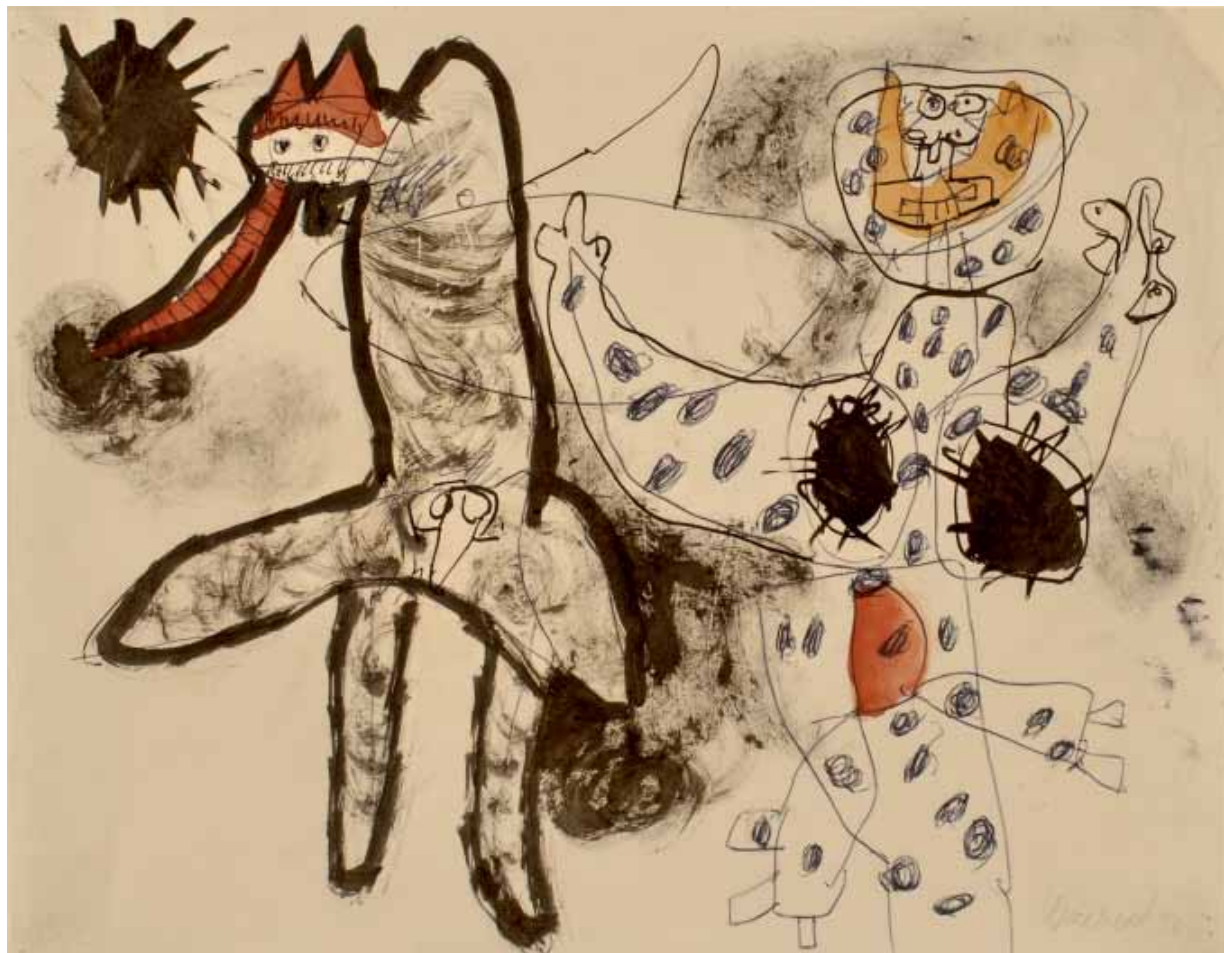
30

Zonder titel
1967
42,6 x 26,8 cm
viltstift op papier
collectie Centraal Museum, Utrecht



31

Zonder titel
1952
27 x 33 cm
waterverf en inkt op papier
collectie Stedelijk Museum Schiedam



Elated
1961
25,5 x 20,5 cm
Oost Indische inkt op papier
collectie Stedelijk Museum Schiedam



Ecce Homo
1997
30,5 x 30,3 cm
Particuliere collectie



Groenstapeling
2002
15,9 x 17,6 cm
Particuliere collectie



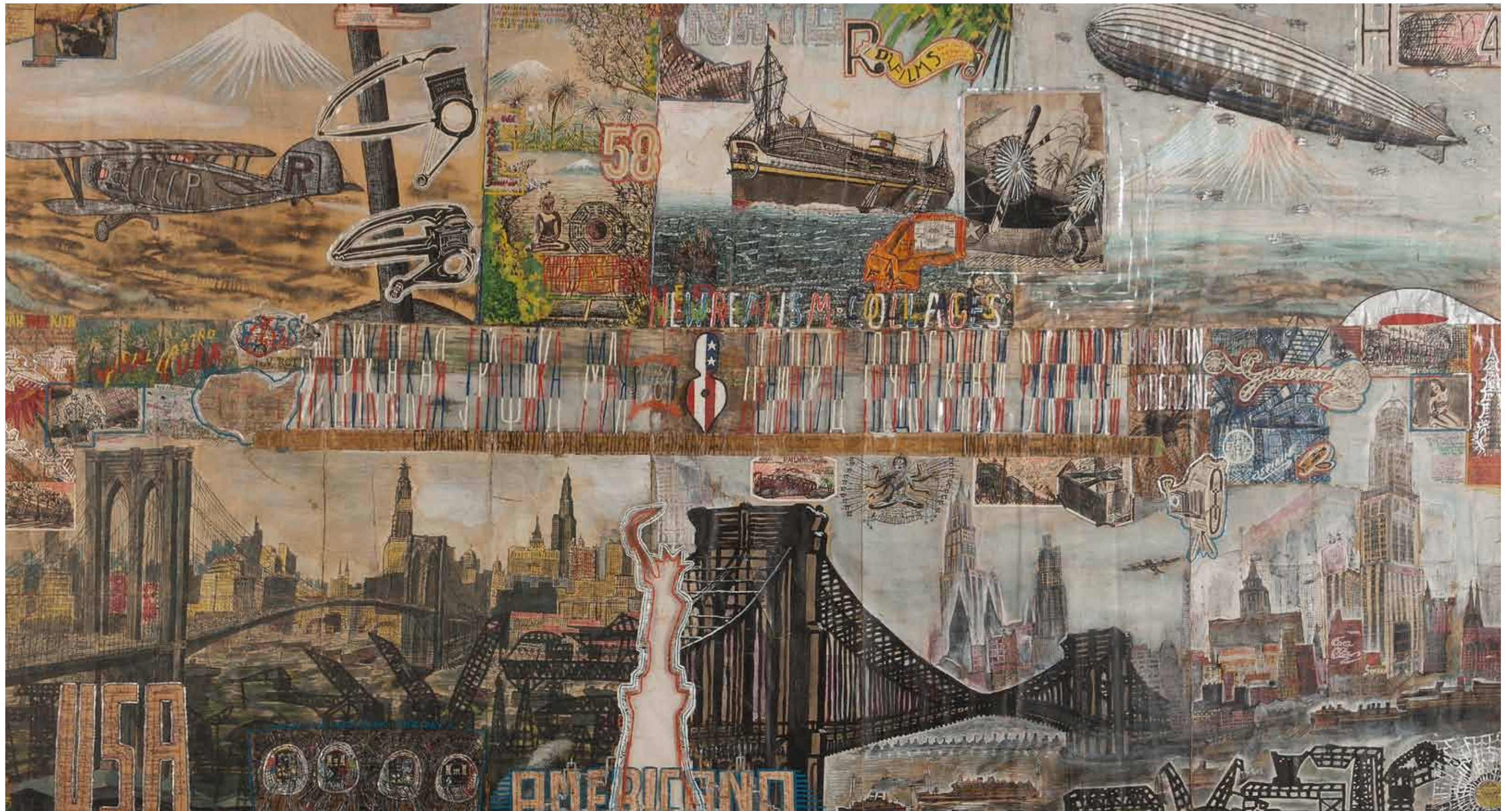
36

Bus op brug
1944
50 x 64,5 cm
gemengde technieken op papier
Museum Dr. Guislain, Gent



37

Zonder titel
z.j
23,5 x 34 cm
Gemengde technieken op papier
Museum Dr. Guislain, Gent



Brooklyn Bridge
ca 1960
98 x 178 cm
gemengde techniek op papier
Museum Dr. Guislain, Gent



Buiten
1973-1999
122 x 124 cm
collage van foto's en met grafiet betekend karton
courtesy Galerie Nouvelles Images



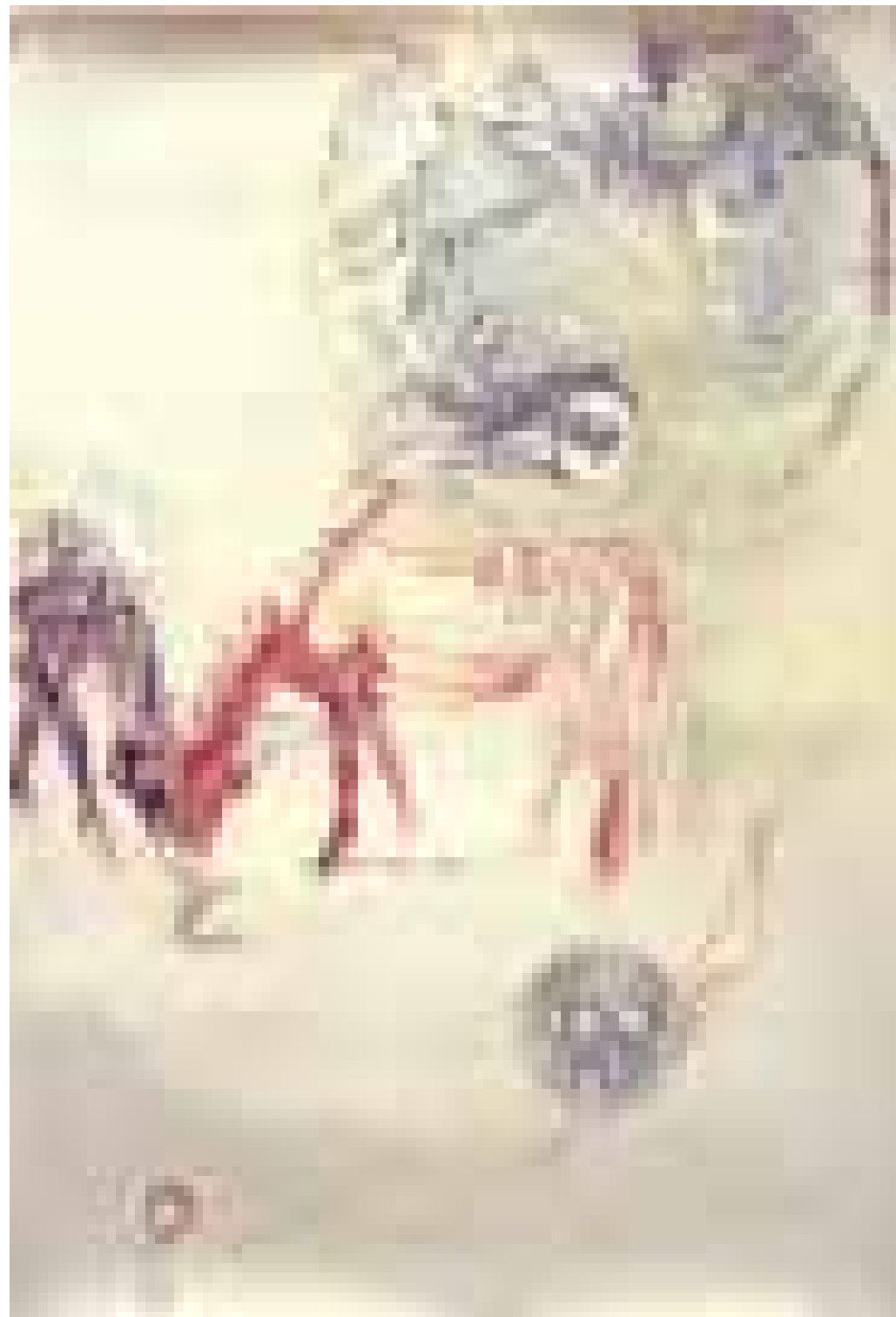
Bergbeklimmer op een schoen helaas
2002
155 x 125 cm
collage van foto's en met grafiet betekend karton
courtesy Galerie Nouvelles Images



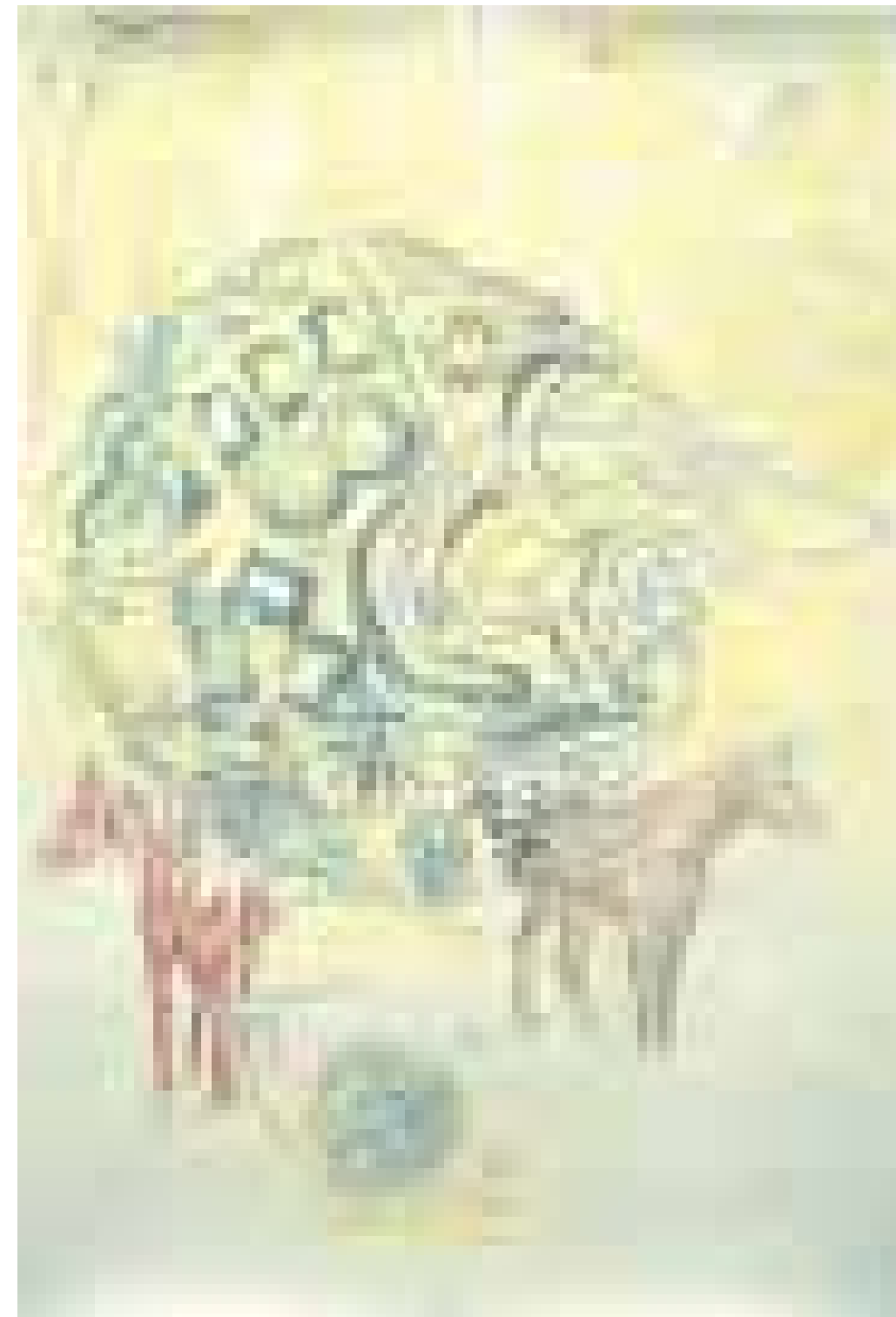
Der Baum
1997
21 x 29,7 cm
krijt op papier
collectie Armando Museum



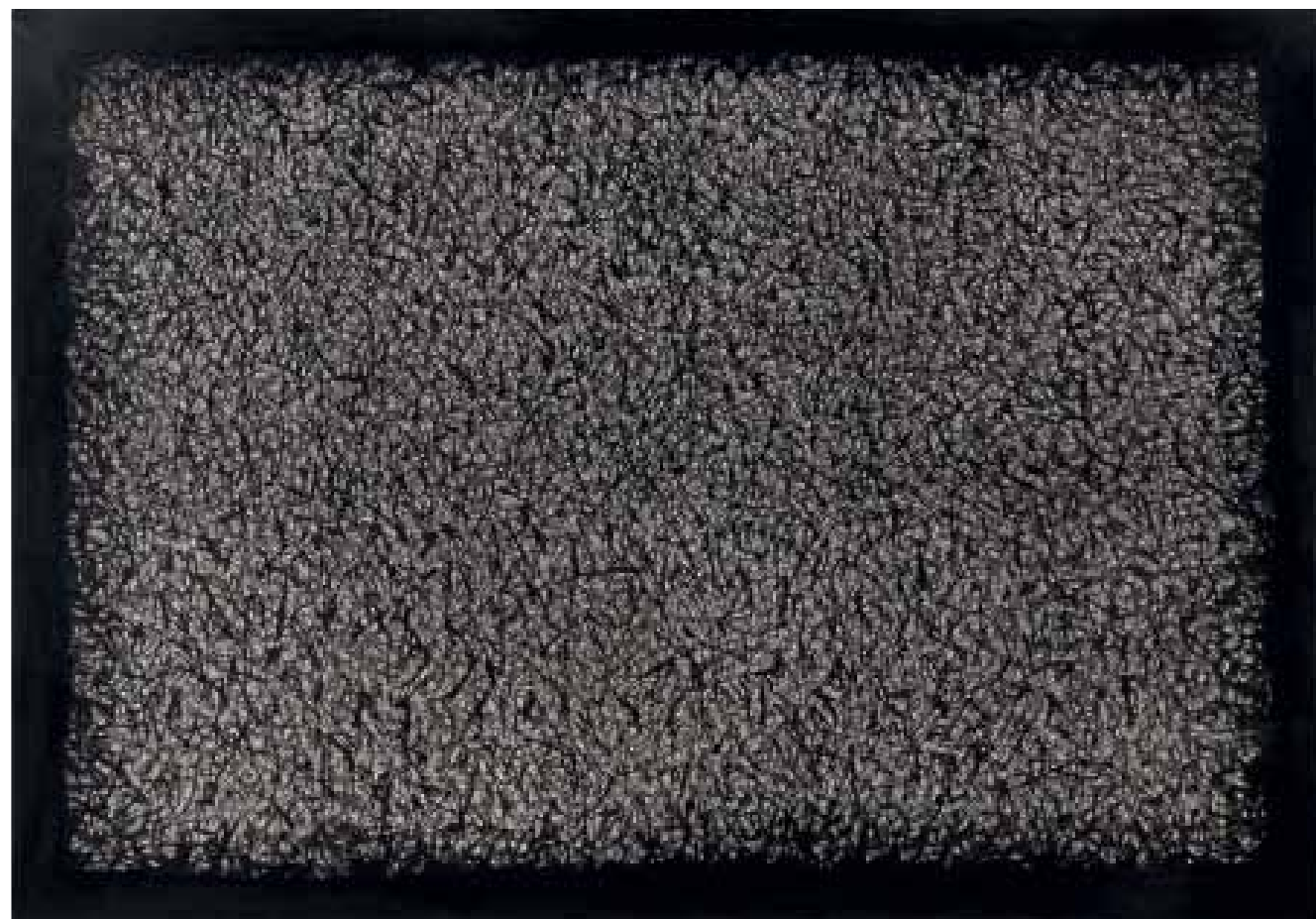
Zonder titel
1975
100,2 x 75,3 cm
potlood op papier
collectie Armando Museum



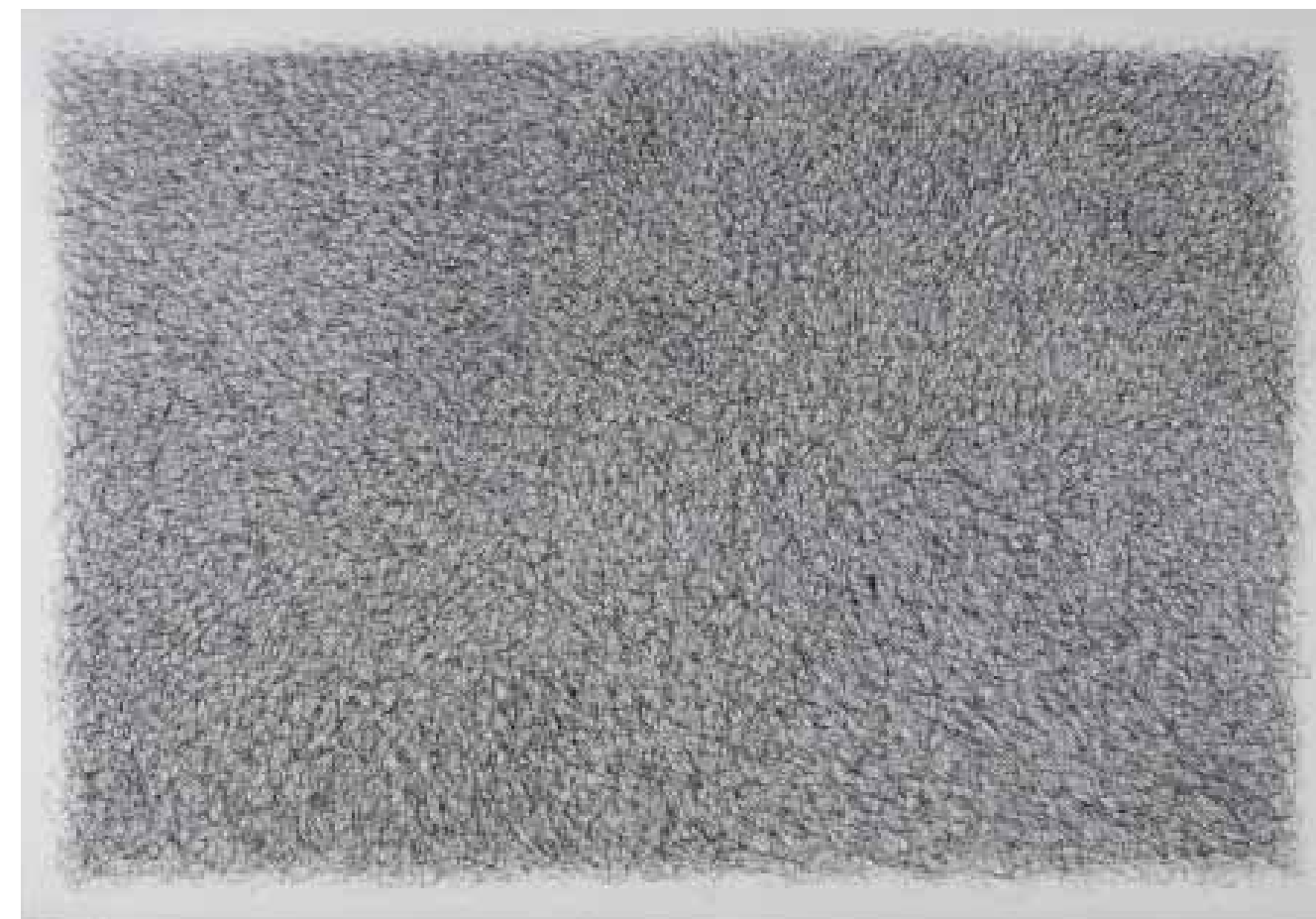
Love and Money (for Horrense)
1984
114 x 76 cm
conté op papier
collectie Galerie Paul Andriessse



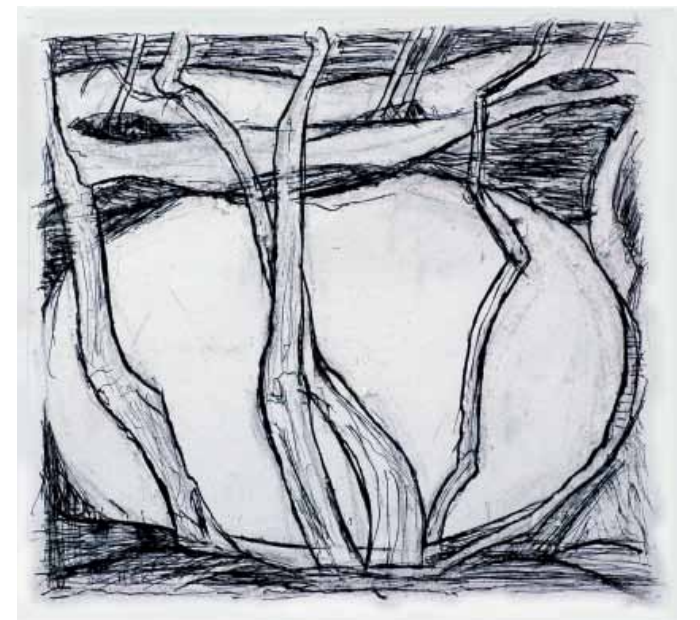
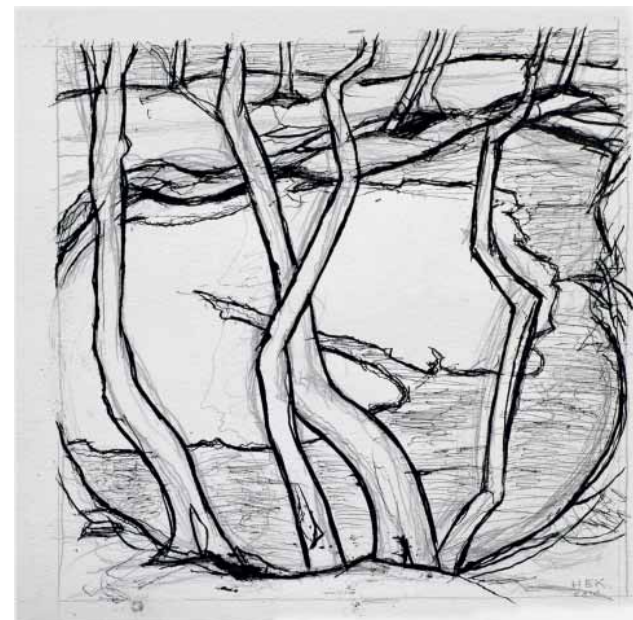
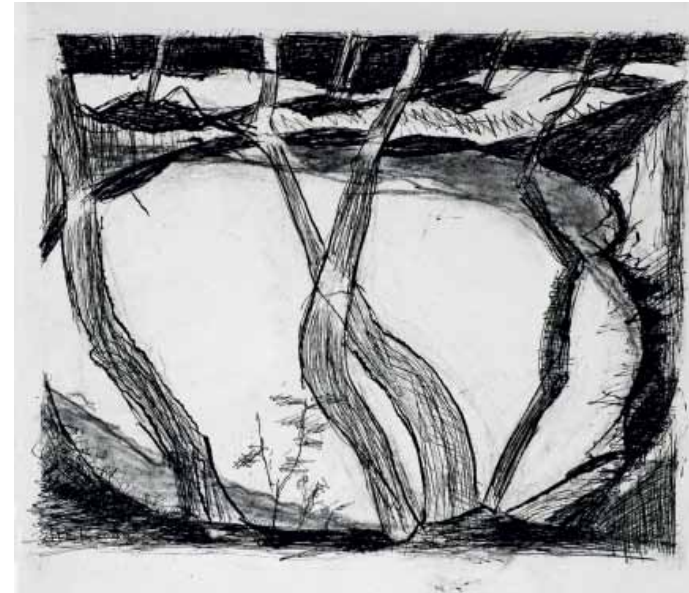
Love and Money (for Joey)
1984
114 x 76 cm
conté op papier
collectie Galerie Paul Andriessse



Zonder titel
2004
70 x 100 cm
pen op papier
collectie kunstenaar

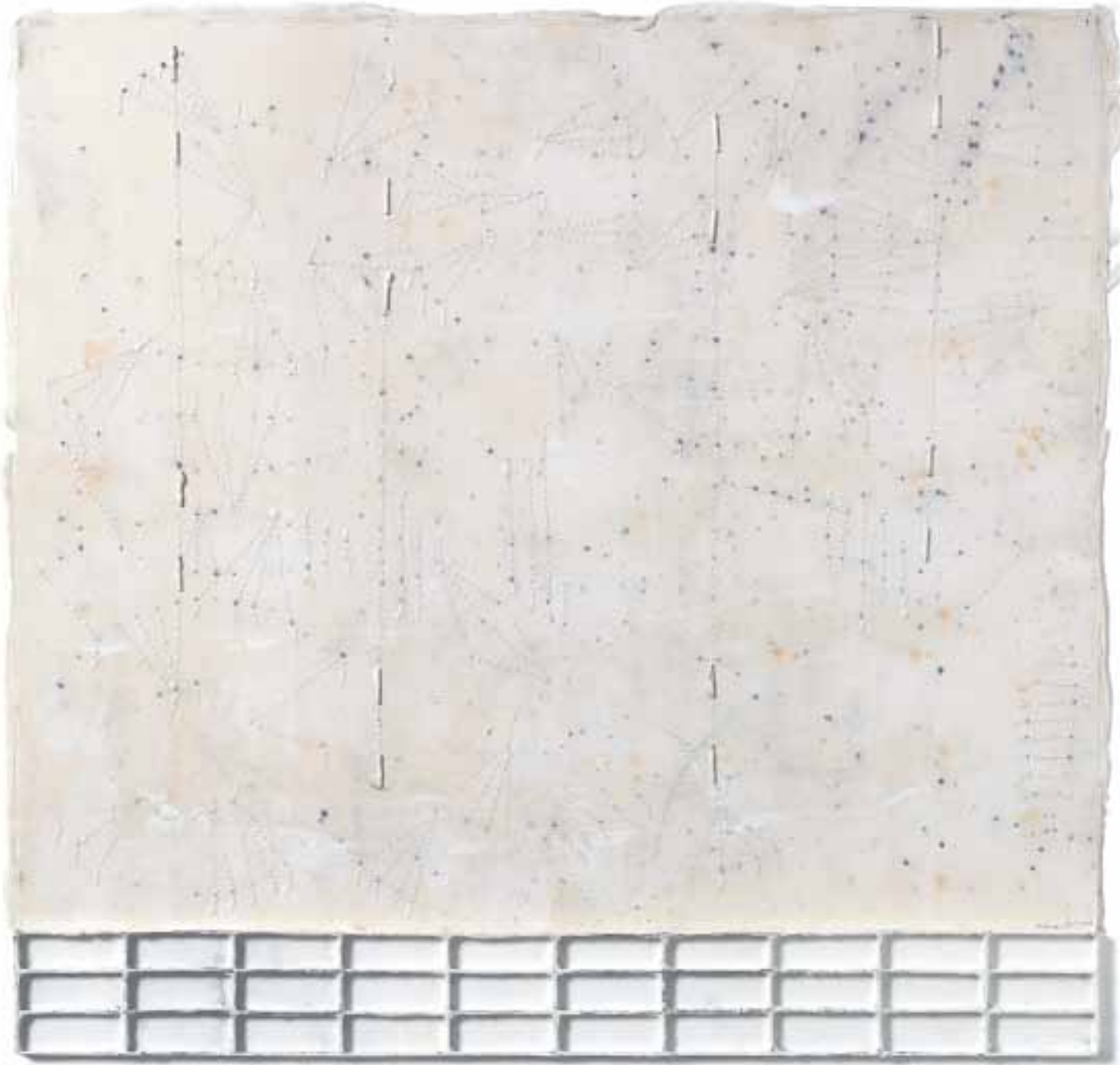


Zonder titel
2006
70 x 100 cm
pen op papier
collectie kunstenaar



Pinetum
2010
108 x 100 cm
inkt op papier 4x (serie)
collectie kunstenaar

Vijver
2010
115 x 118 cm
inkt op papier 4x (serie)
collectie kunstenaar



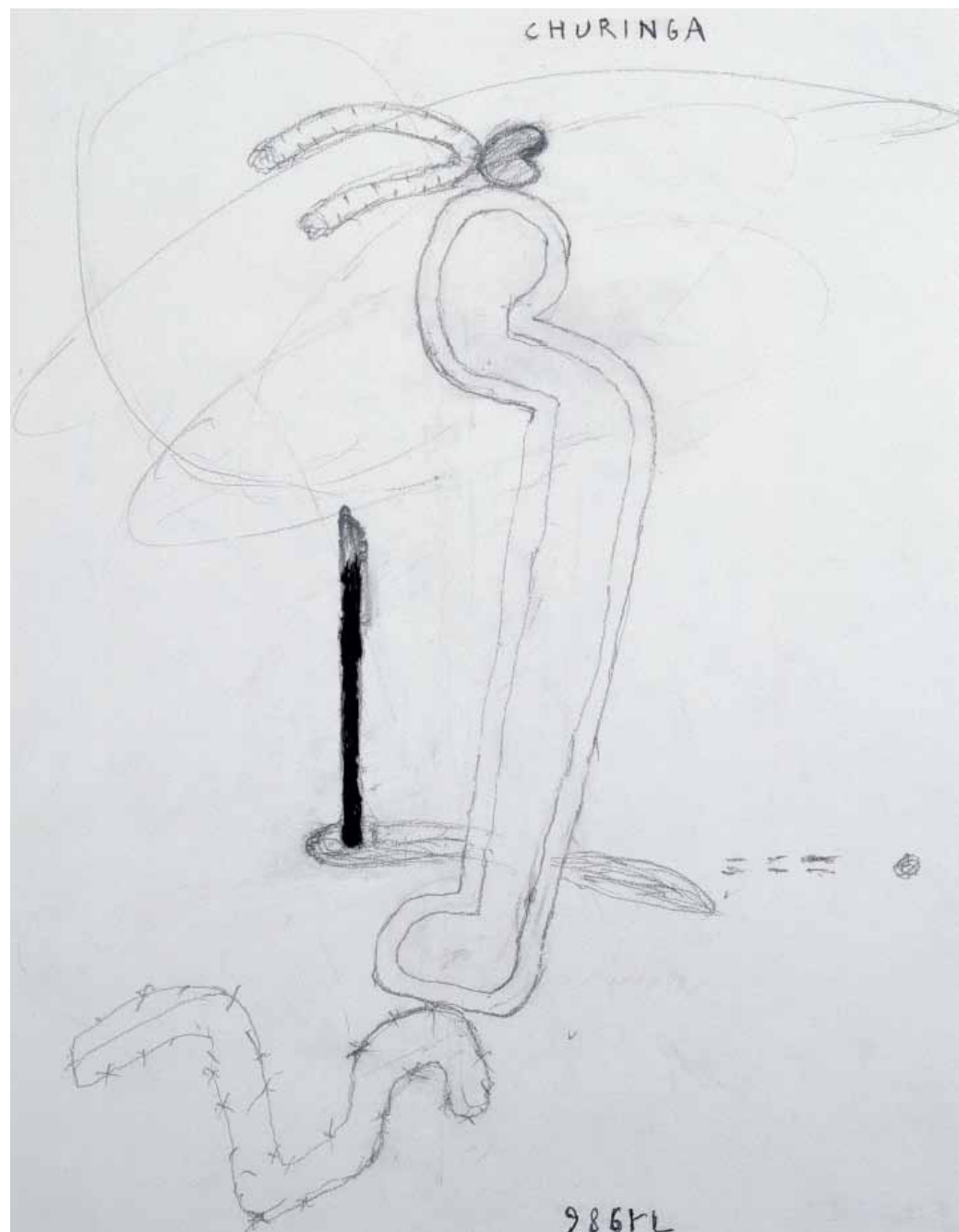
50

Lichtdoos
2009
99 x 100 cm
potlood, pastel hout, karton op papier
collectie kunstenaar

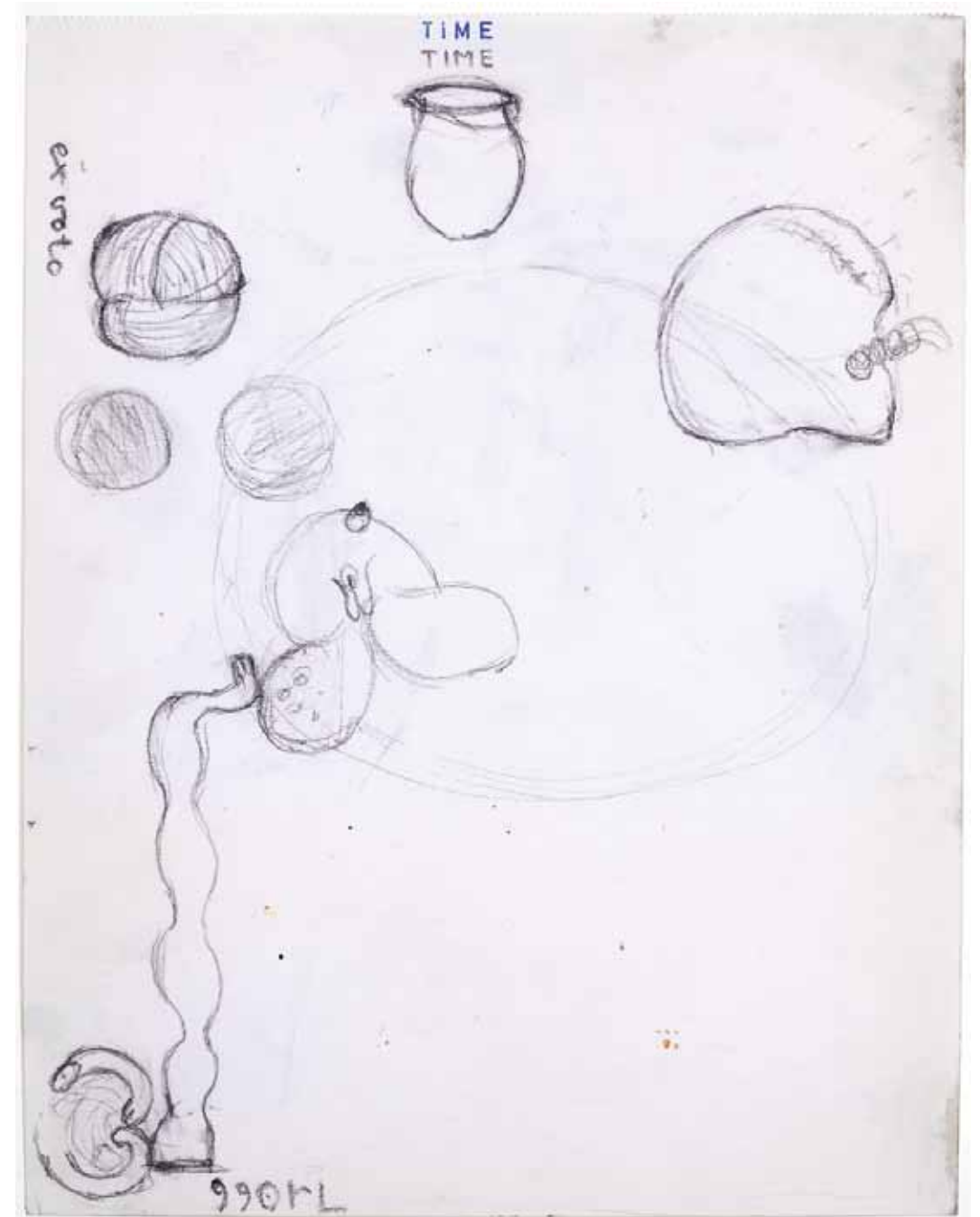


51

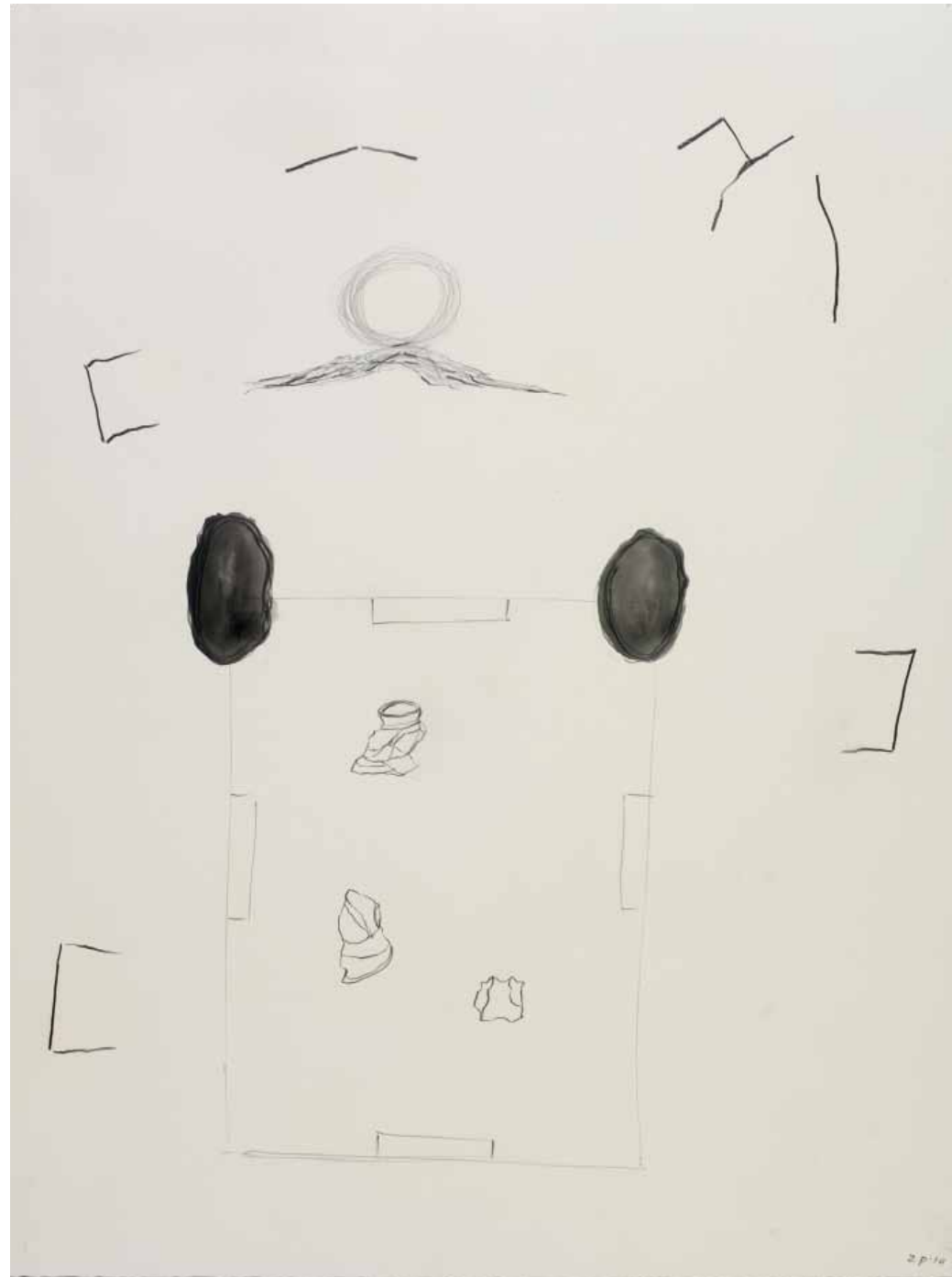
Stervorming en brandvlek
2010
144 x 60 cm
potlood, pastel, acryl, hout op papier
collectie kunstenaar



Churinga
1986
34 x 26 cm
potlood en acryl op papier
collectie Stedelijk Museum Schiedam



Time
1990
30,8 x 24 cm
potlood en pen op papier
courtesy Galerie Nouvelles Images



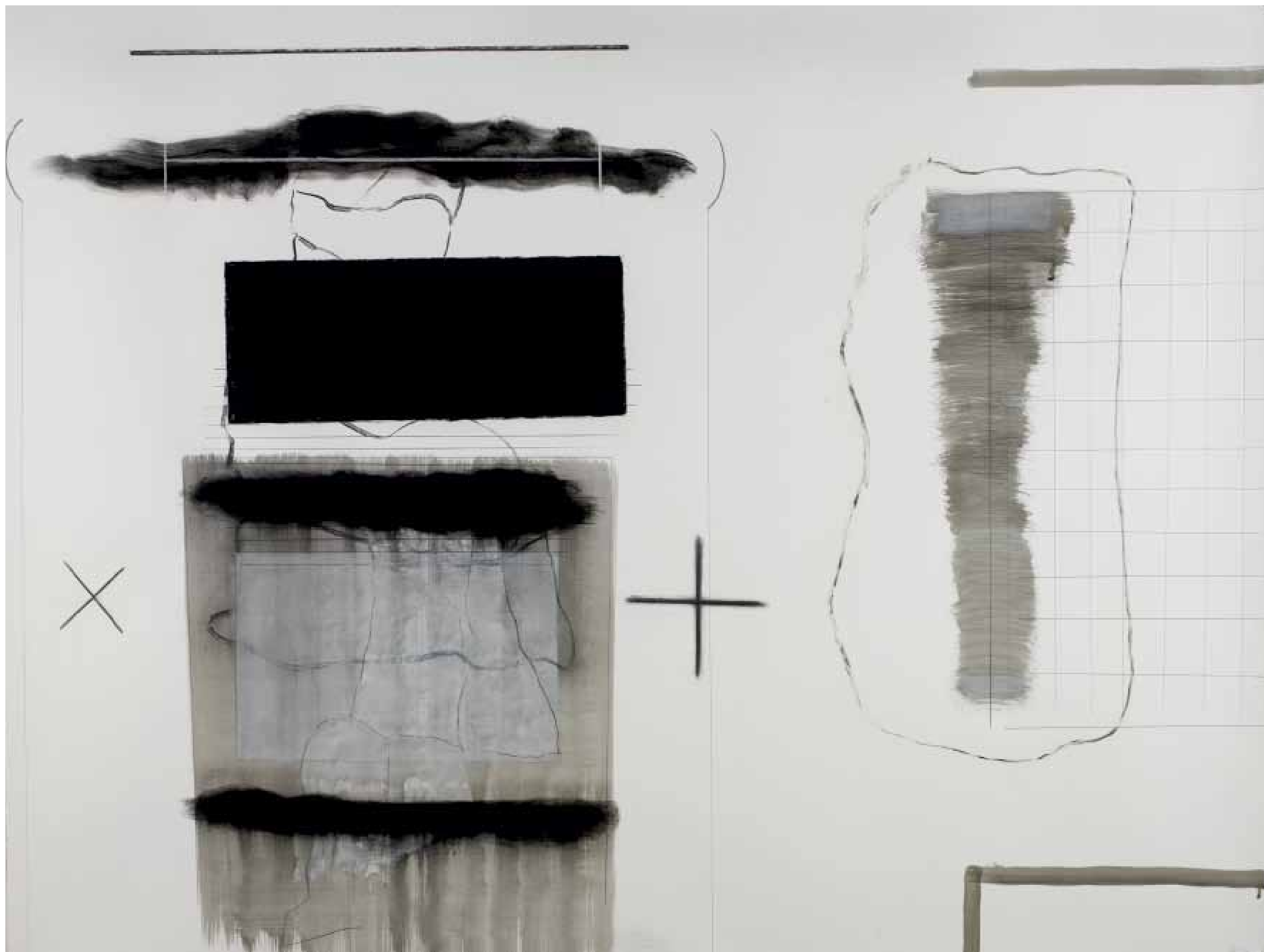
54

Zonder titel
2010
64 x 48 cm
potlood, houtskool en acrylverf op papier
collectie kunstenaar



55

Zonder titel
2009
63 x 48 cm
potlood, grafiet en Oost Indische inkt
collectie kunstenaar



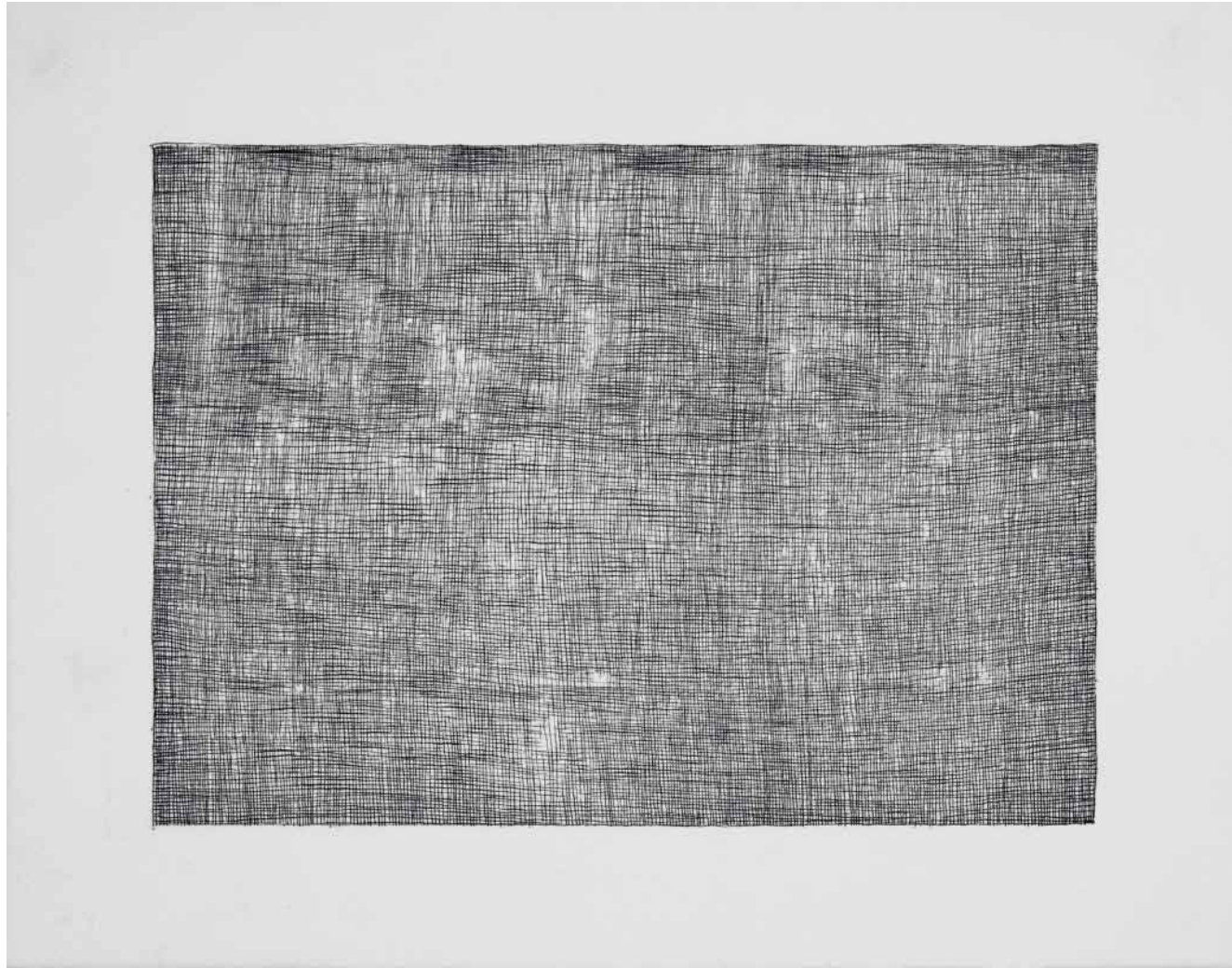
To connect
2010
197 x 270 cm
houtschool, Oost Indische inkt, acrylverf, pastel,
potlood en grafiet op papier
collectie kunstenaar



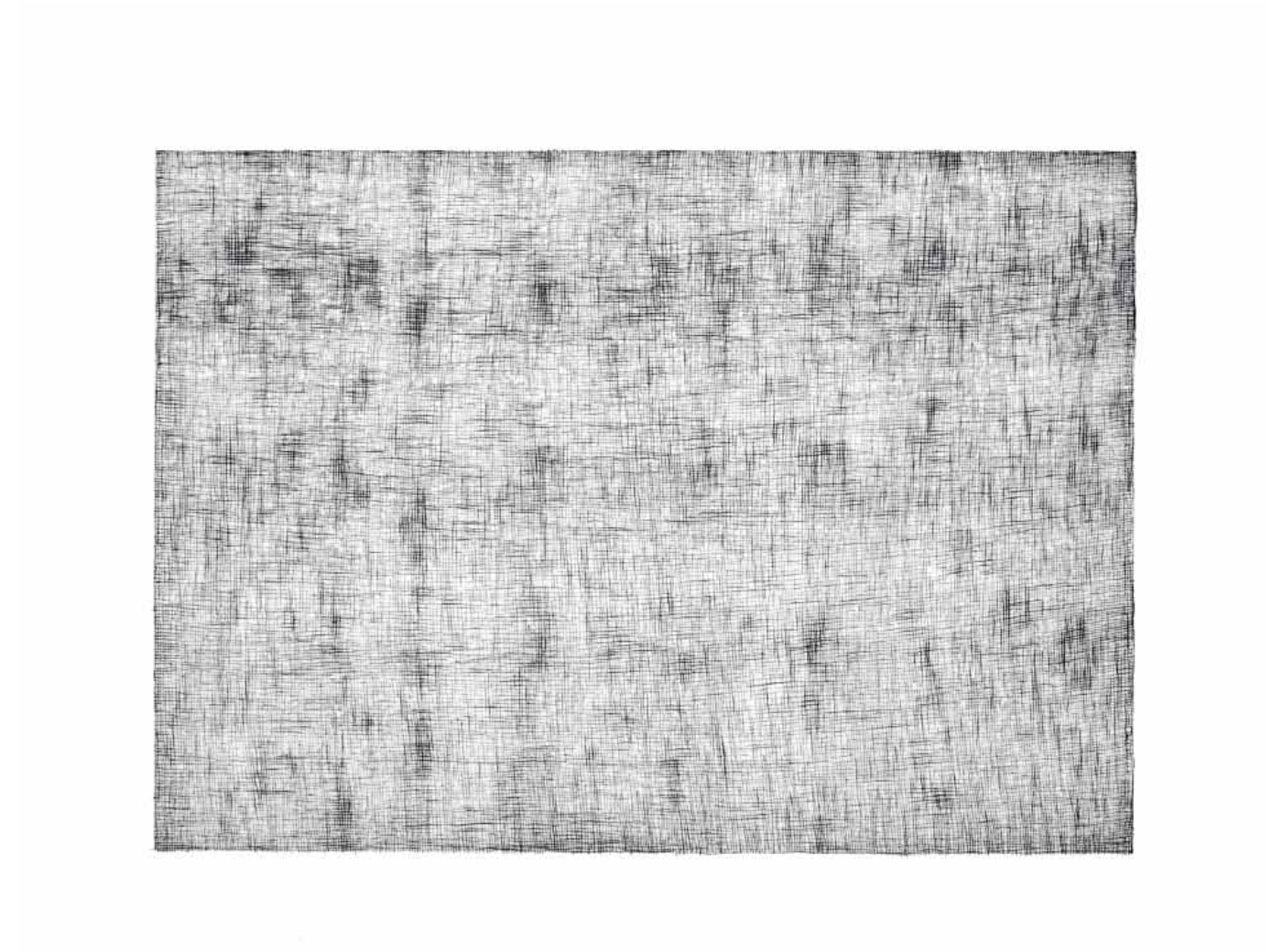
Exchange
2010
84 x 59,4 cm
gemengde techniek met bladgoud op papier
courtesy Galerie Smarius



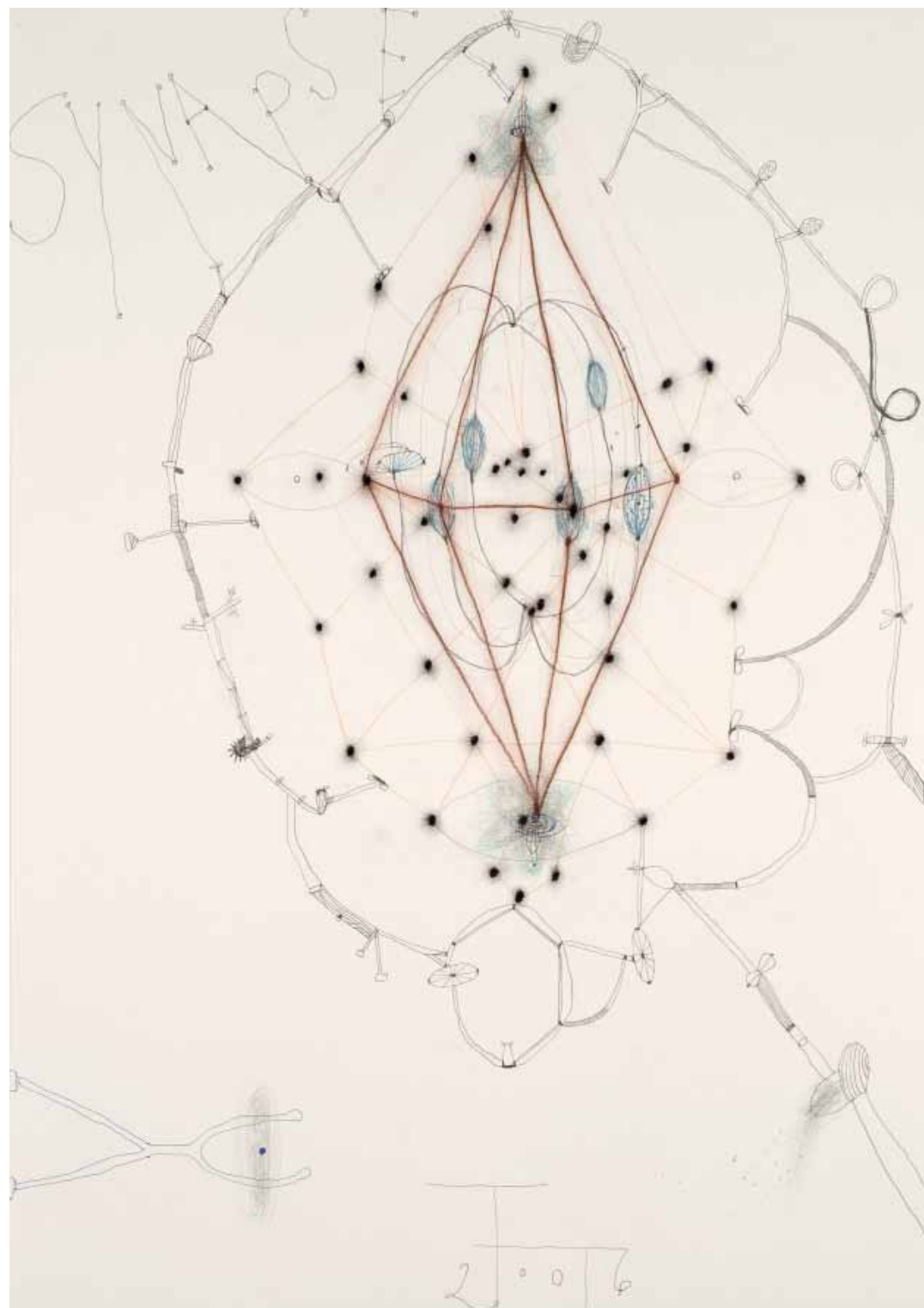
Warme handen
2010
42 x 59,4 cm
gemengde techniek op papier
courtesy Galerie Smarius



Layers 2, Cycles & Patterns series
2010
28 x 36 cm
inkt op papier
collectie kunstenaar



Layers 4, Cycles & Patterns series
2010
28 x 36 cm
inkt op papier
collectie kunstenaar



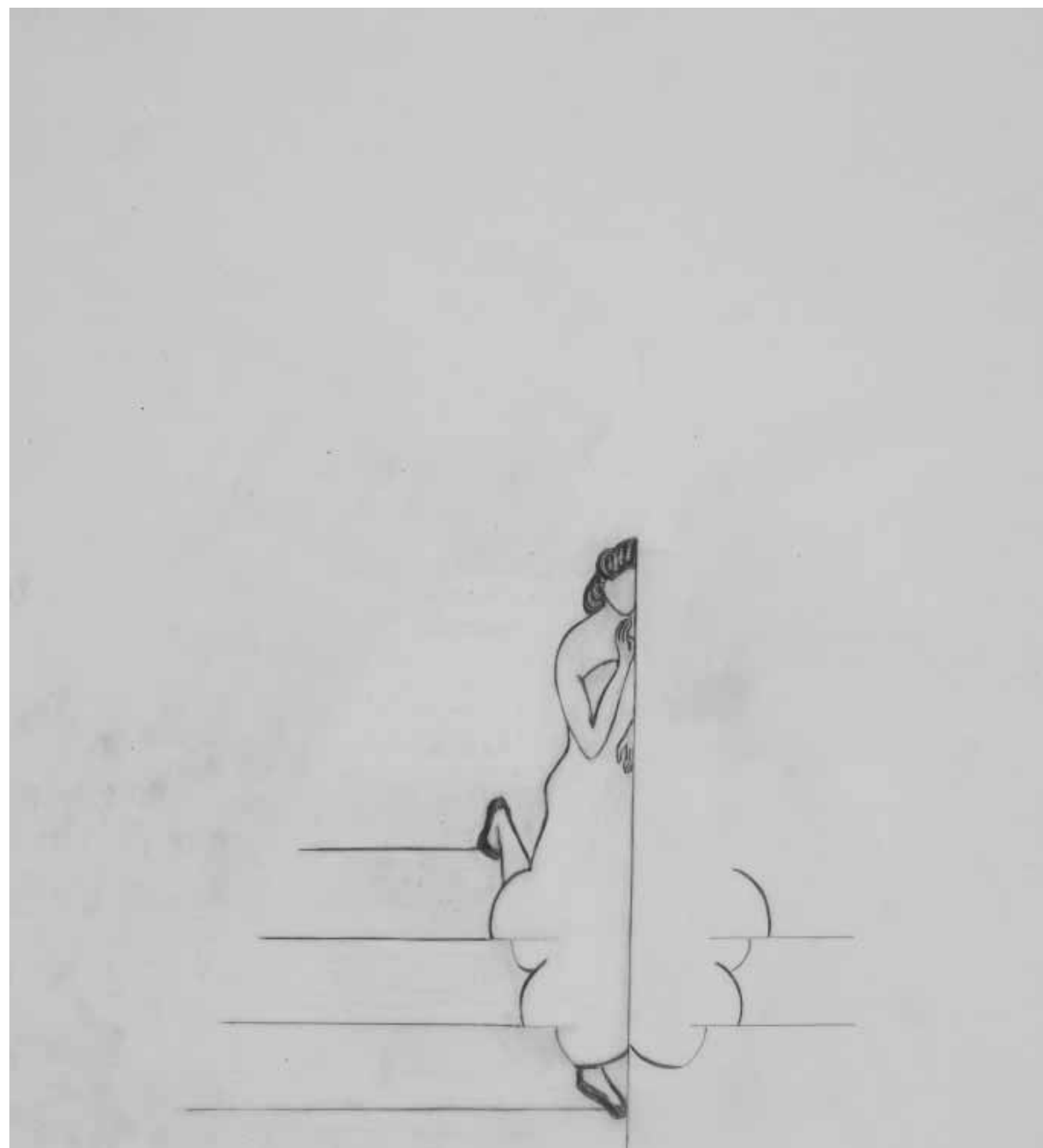
62

Eclipse II
2010
100 X 70 cm
gemengde techniek op papier
collectie kunstenaar

63

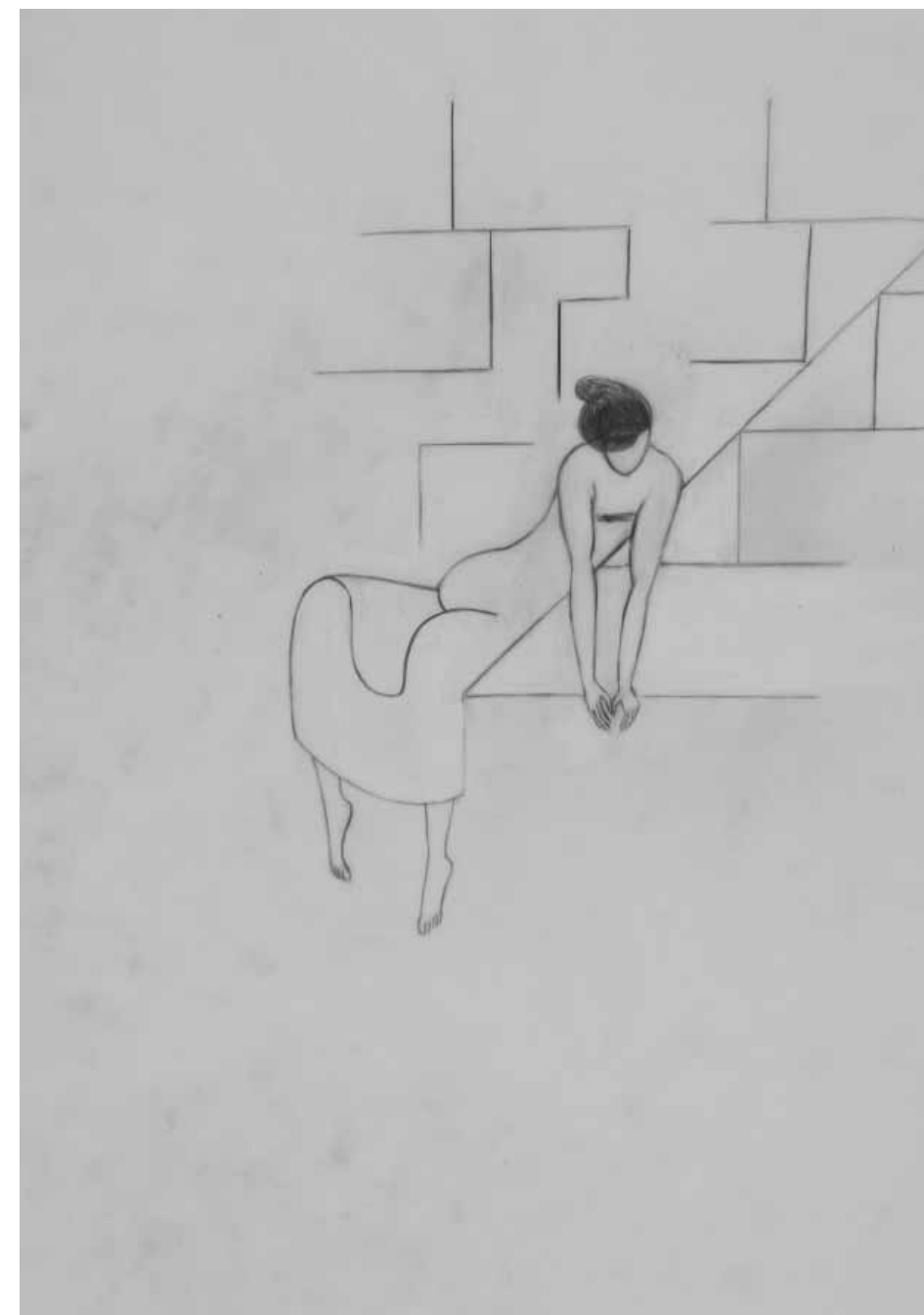


Synapse
2006
100 x 70 cm
gemengde techniek op papier
collectie kunstenaar



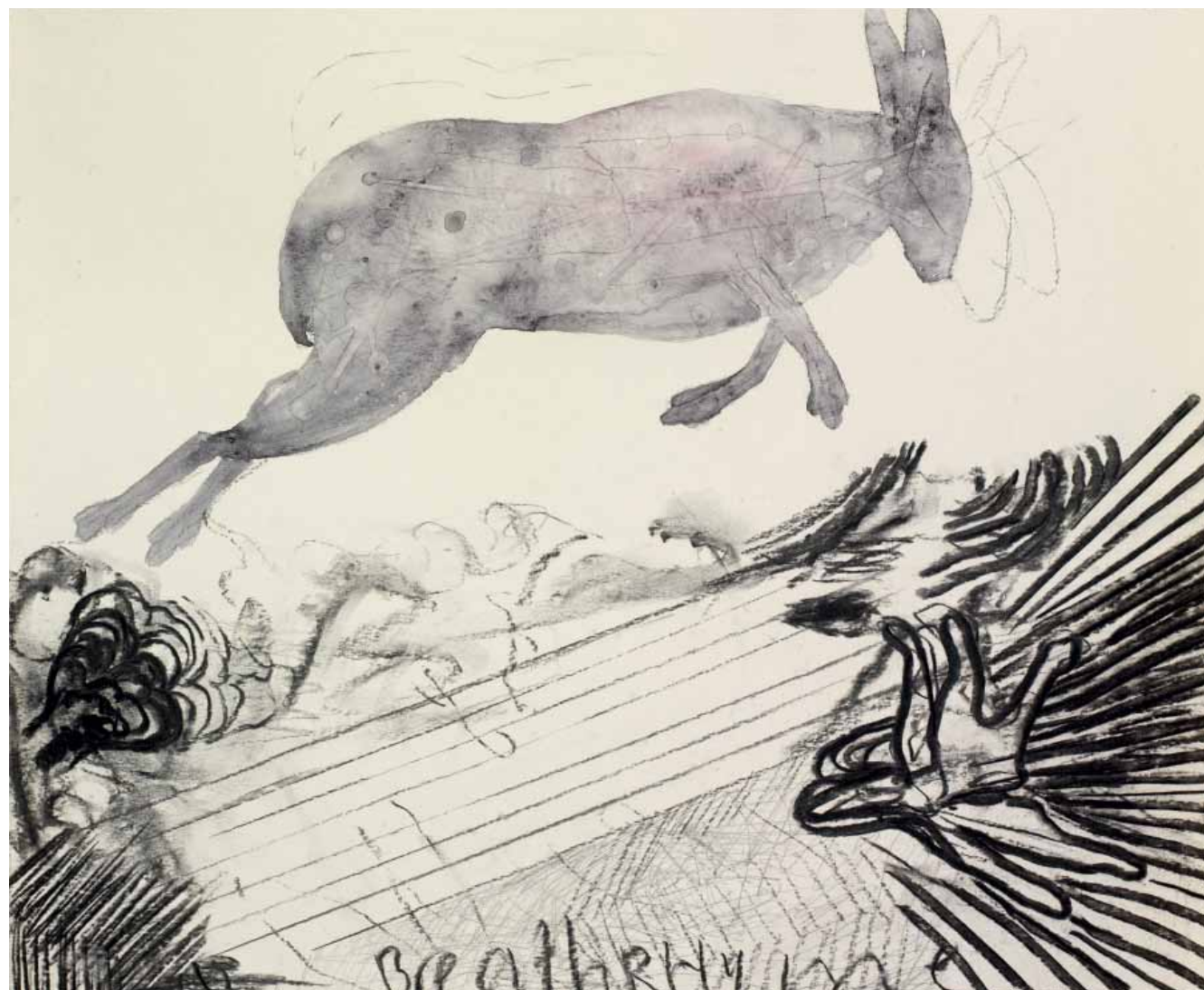
64

Zonder titel
2009
38 x 42 cm
potlood op transparant papier
collectie kunstenaar



65

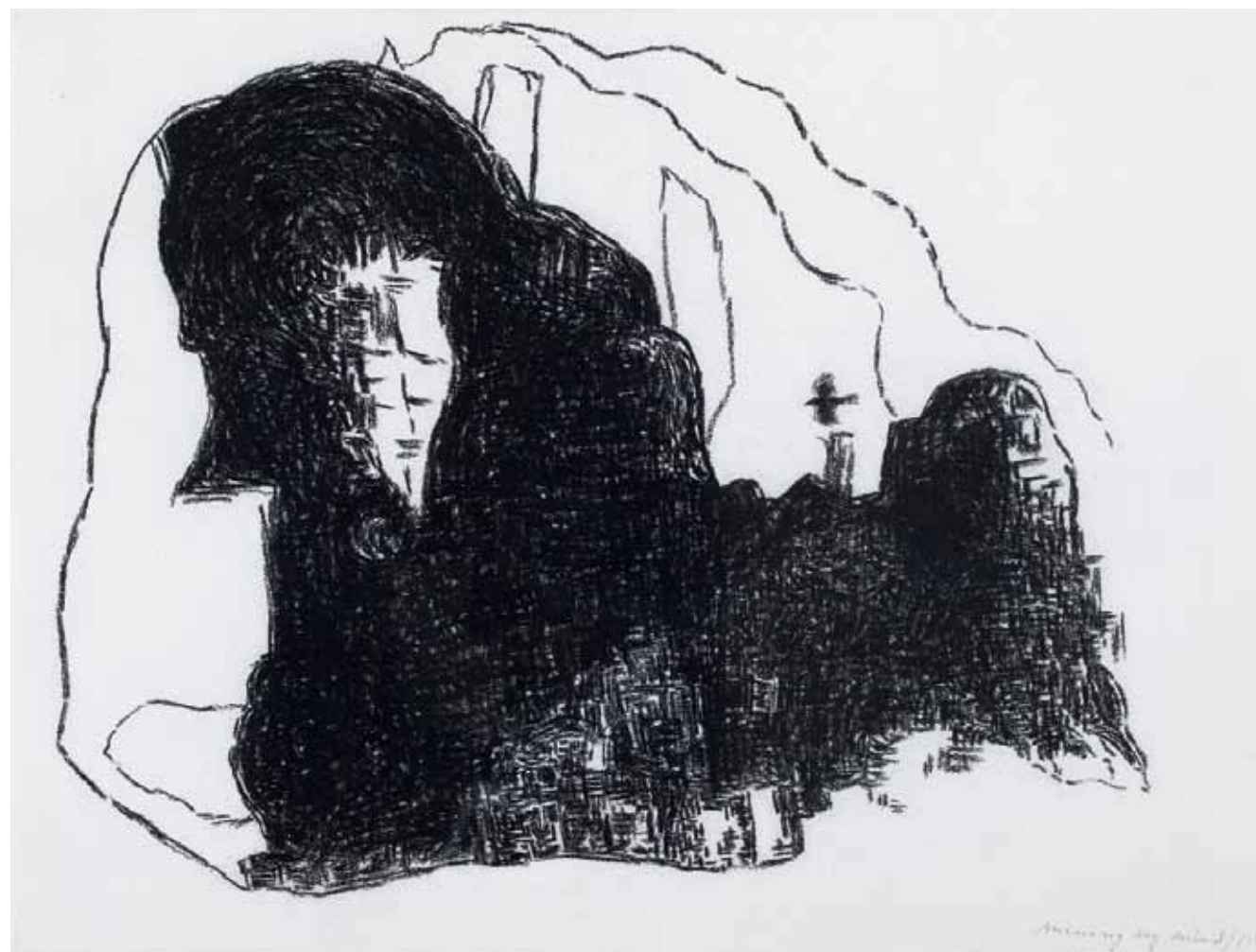
Zonder titel
2010
30 x 41 cm
potlood op transparant papier
collectie kunstenaar



Zonder titel
2010
51,6 x 43 cm
houtskool en aquarel op papier
collectie kunstenaar



Zonder titel
2010
43 x 51,6 cm
houtskool en aquarel op papier
collectie kunstenaar



68

Mining My Mind

1985

36 x 48 cm

siberisch krijt op papier, acrylaatwassing en vernis op raminhouten lijst

courtesy Nouvelles Images



69

L'Air du Temps

1982

37,2 x 48 cm

loodwit, loodmenie, potlood en lood op papier met bruine krijtgrond op strokarton

courtesy Nouvelles Images



Cornucopia (cascade) (1)
2009
125 x 92 x 32 cm
Oost Indische inkt en nietjes op papier
collectie Van Veelen



Denkbaar (12)
2001
190 x 125 x 35 cm
polood, inkt, oliepastel en nietjes op papier
collectie NOG SNS REAAL Fonds



La Fosse Dijonne
2010
240 x 359 cm
pastel op papier
collectie kunstenaar





76

Zonder titel
2010
100 x 70 cm
potlood, inkt, aquarel en acryl op papier
collectie kunstenaar



77

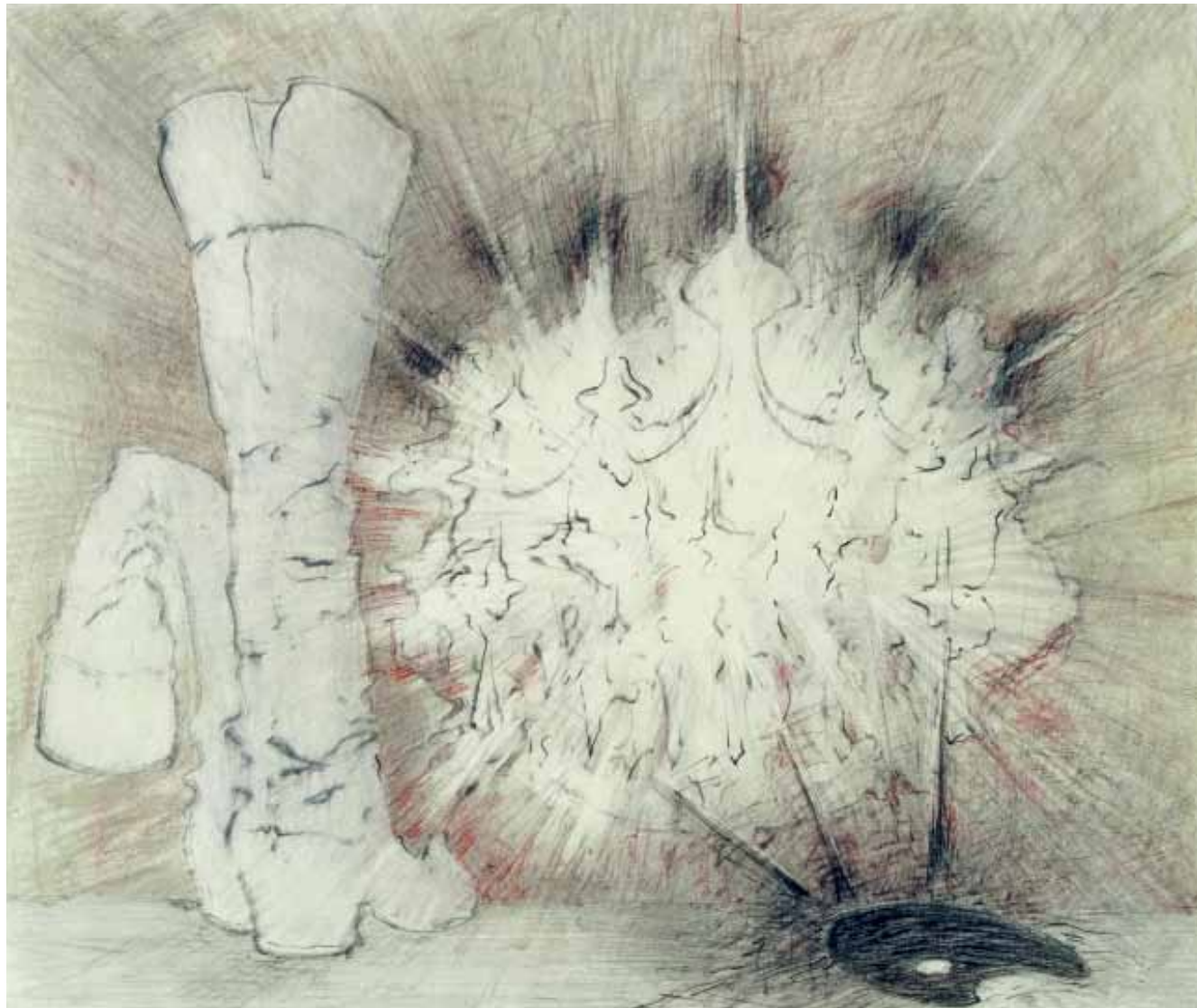
Zonder titel
2010
100 x 70 cm
potlood, inkt, aquarel en acryl op papier
collectie kunstenaar



Migrating # B2A4CD
2006
30 x 42 cm
pigment, houtskool en pastel op papier
collectie kunstenaar



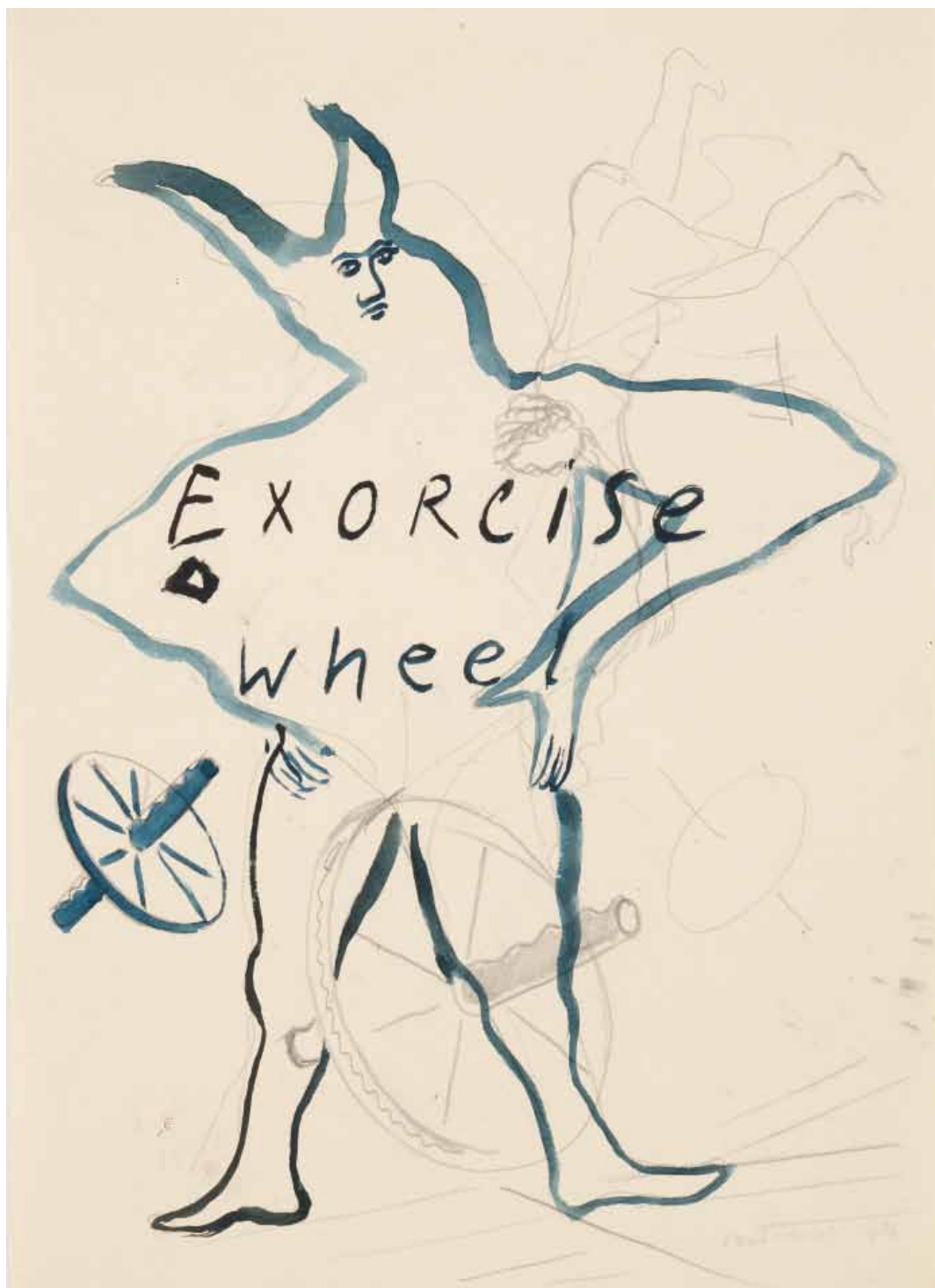
Migrating # B2A4CA
2006
30 x 42 cm
pigment, houtskool en pastel op papier
collectie kunstenaar



Ten Paleize Geciteerd
2008
32 x 38 cm
grafiet en kleurpotlood op papier
collectie kunstenaar



Ten Paleize Geciteerd
2008
32 x 38 cm
grafiet en kleurpotlood op papier
collectie kunstenaar



82

The Exorcise Wheel
1982
32 x 23 cm
potlood en aquarel op papier
particuliere collectie



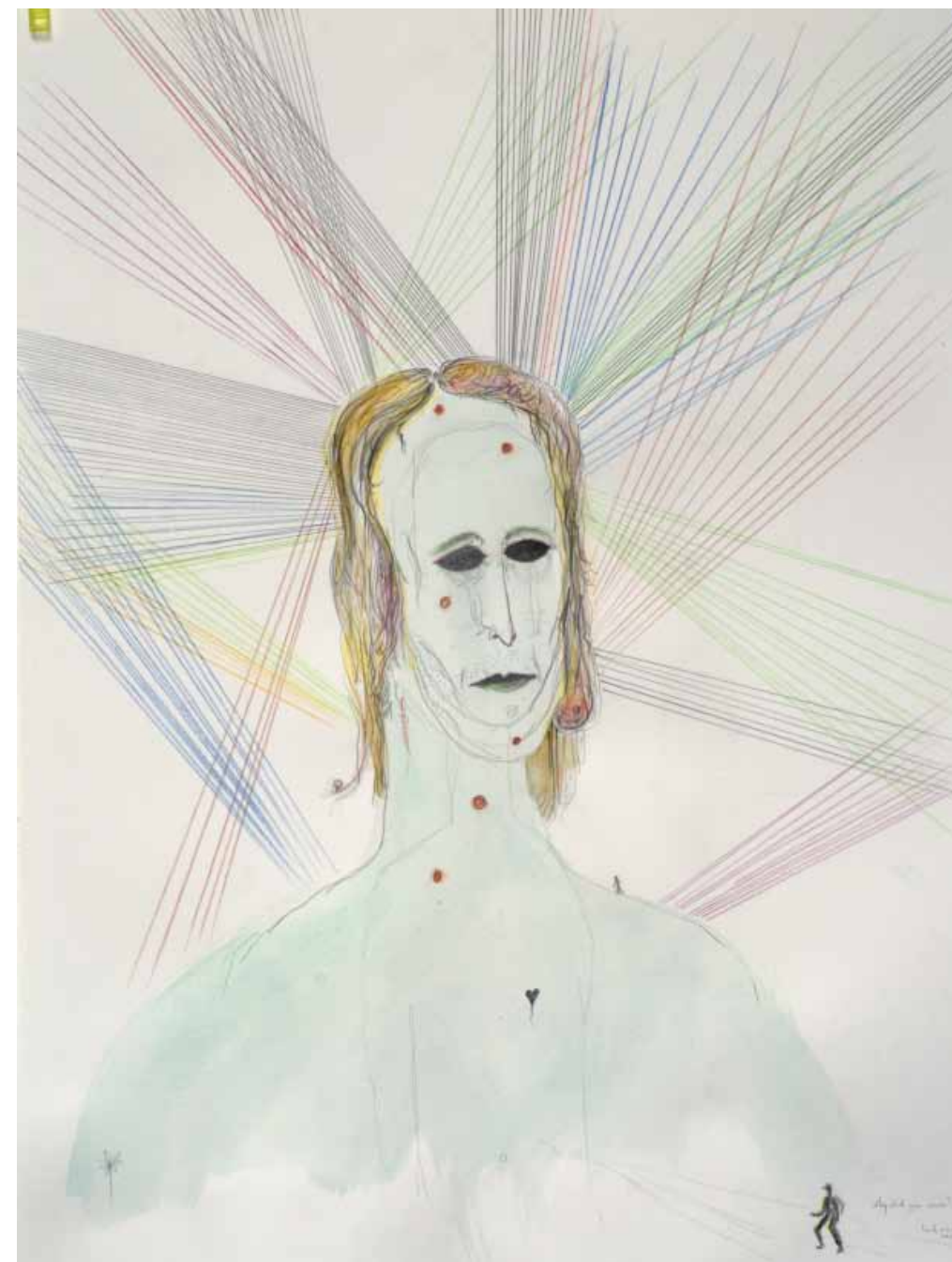
83

I.K. Bonset
1982
32 x 23 cm
potlood, pen en aquarel op papier
particuliere collectie



84

Some ships are sailing calmly to nowhere
2010
60 x 50 cm
potlood, inkt en aquarel op papier
courtesy Tim Van Laere Gallery



85

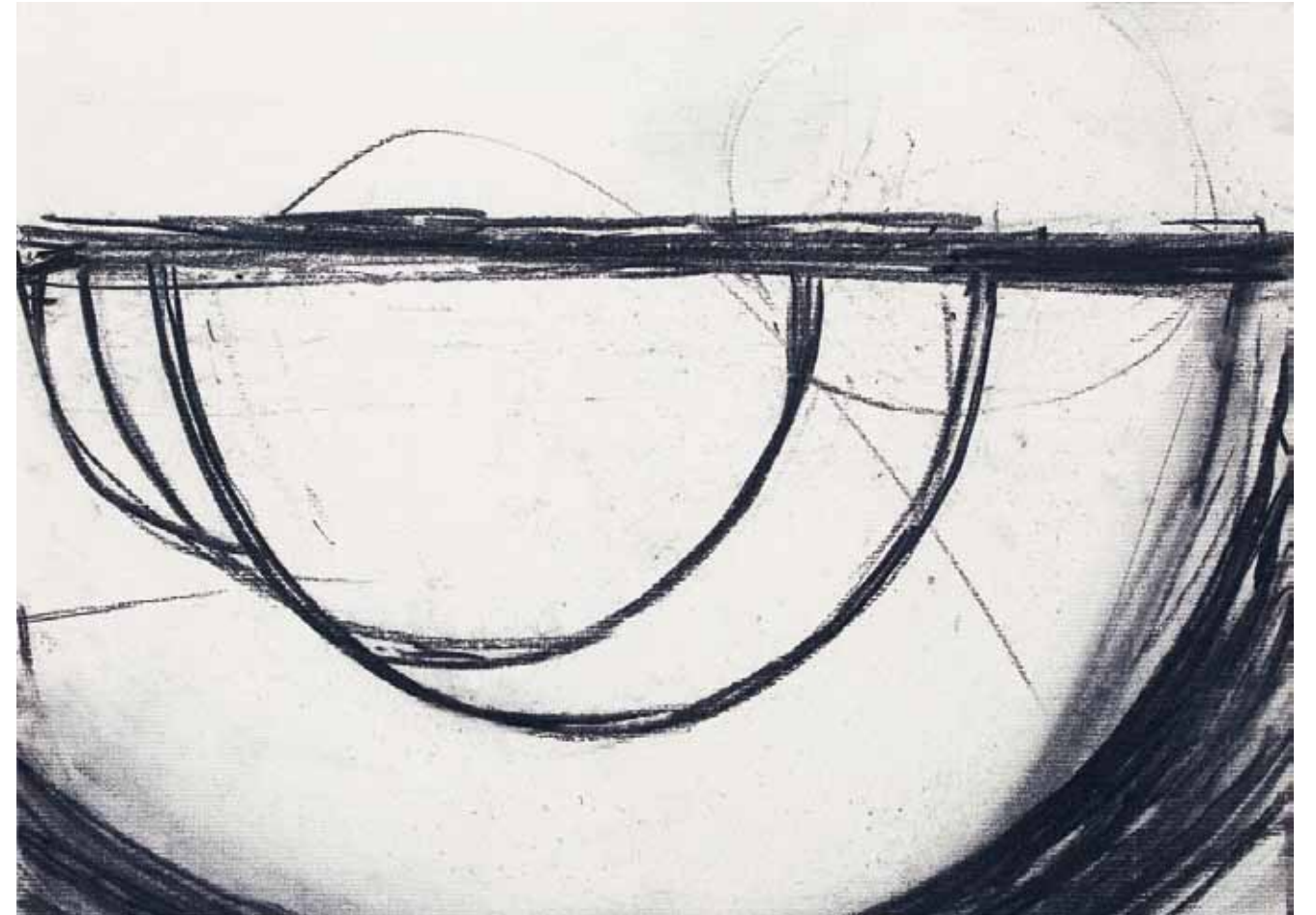
Why did you come
2010
60 x 50 cm
potlood, kleurpotlood en aquarel op papier
courtesy Tim Van Laere Gallery







Zonder titel
2010
30,5 x 39,8 cm
houtschool op papier
courtesy Nouvelles Images



Zonder titel
2004
30 x 42 cm
gouache en krijt op papier
courtesy Nouvelles Images



Zonder titel
2010
56 x 76 cm
houtschool, pastel en Oost-Indische inkt op papier
collectie kunstenaar



Zonder titel
2010
122 x 152 cm
houtskool, pastel en oost-indische inkt op papier (collage)
collectie kunstenaar



Zonder titel, naar Pieter de Hooch
2009
72 x 102 cm
grafiet, houtskool en pastelkrijt op papier
courtesy galerie Adk Actuele Kunst, Amsterdam



Zonder titel, naar Pieter de Hooch
2009
72,5 x 100,3 cm
grafiet, houtskool en pastelkrijt op papier
courtesy galerie Adk Actuele Kunst, Amsterdam



Figures and flags 021

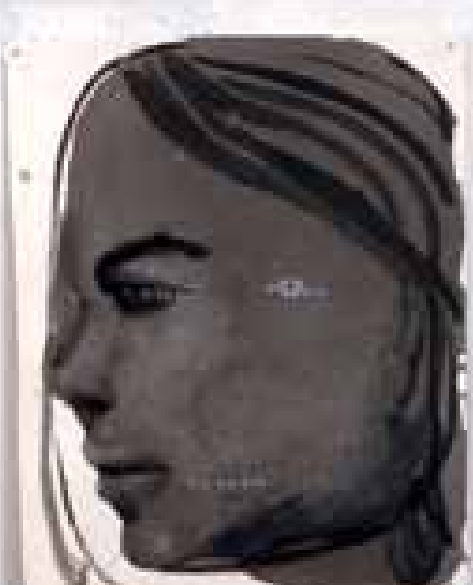
2010
29,7 x 21 cm
potlood, houtskool, fotografie, collage, viltstift, en ballpoint op papier
collectie kunstenaar



Figures and flags 015

2010
21 x 29,7 cm
potlood, houtskool, fotografie, collage, viltstift, en ballpoint op papier
collectie kunstenaar



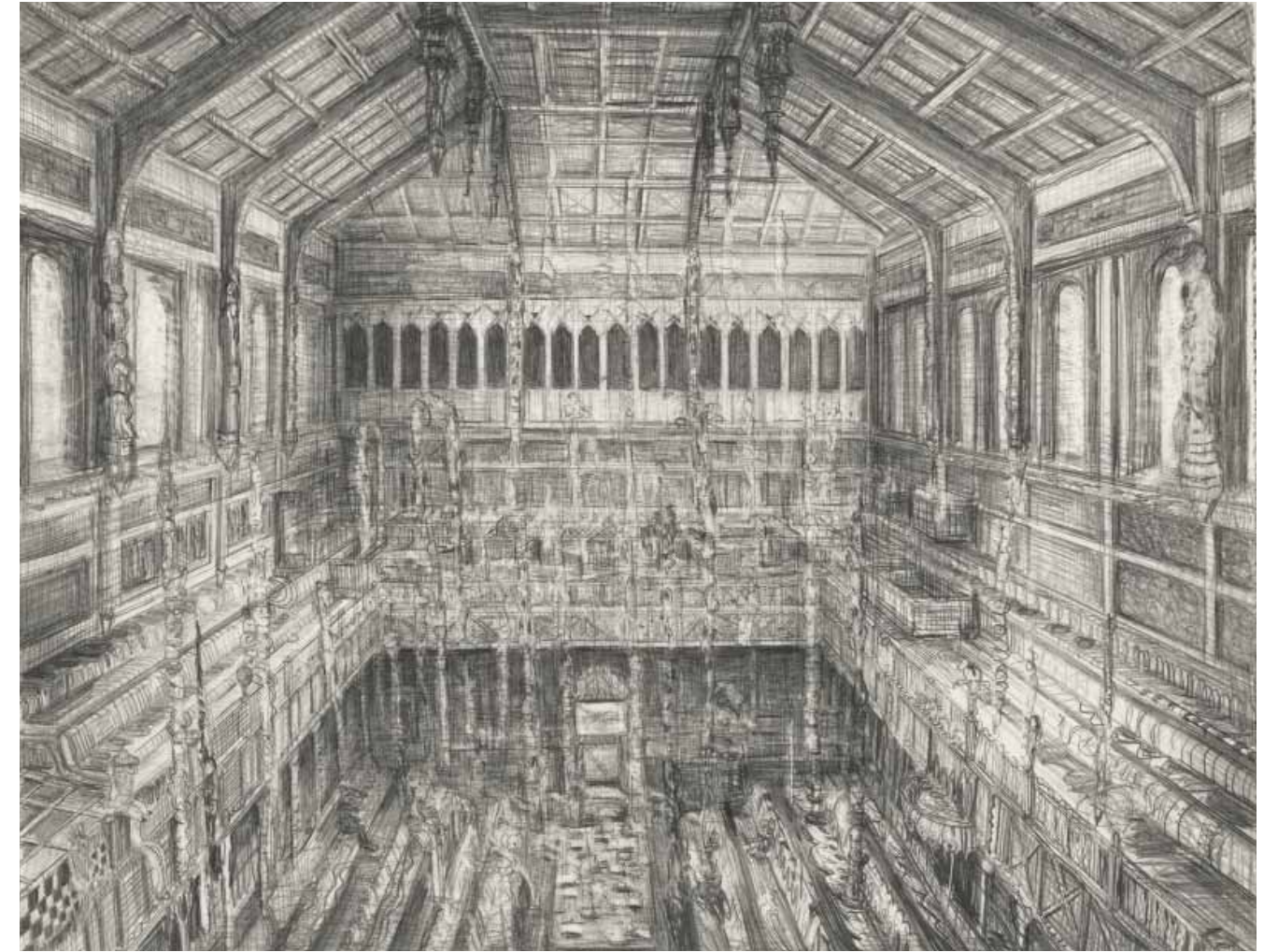


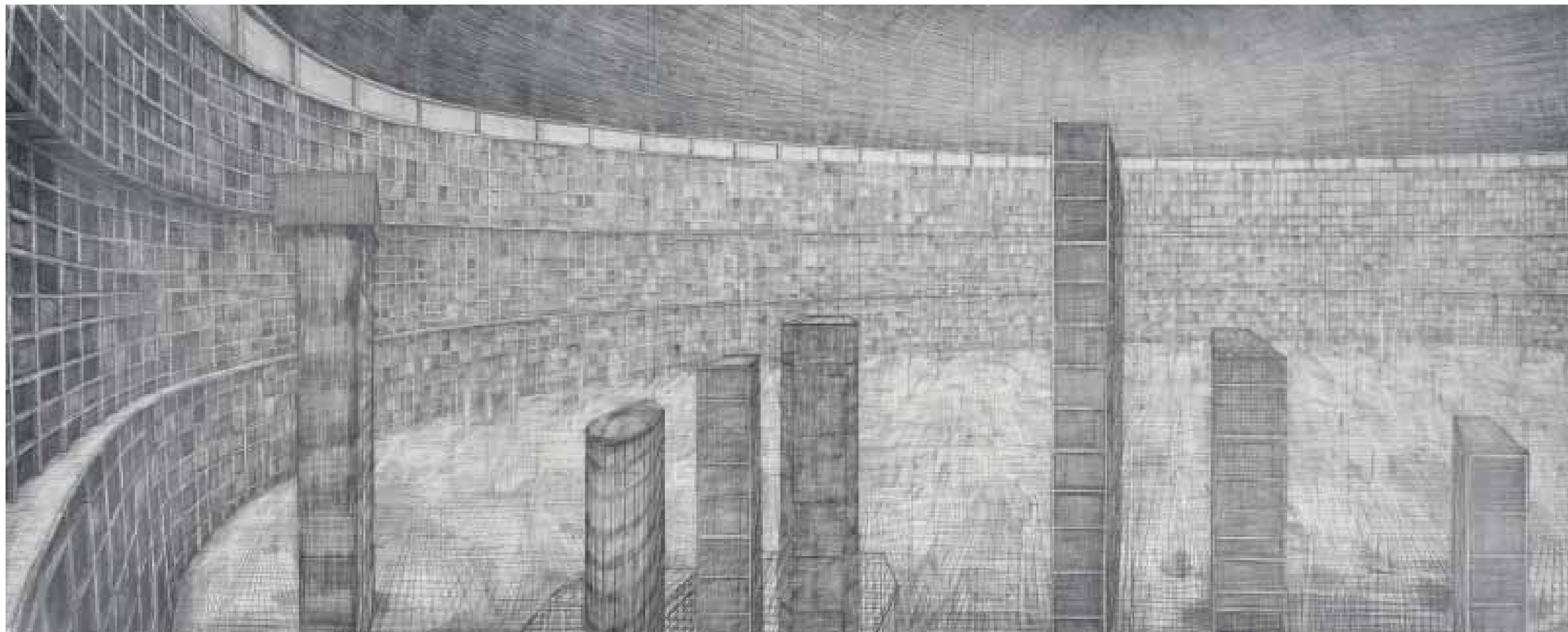


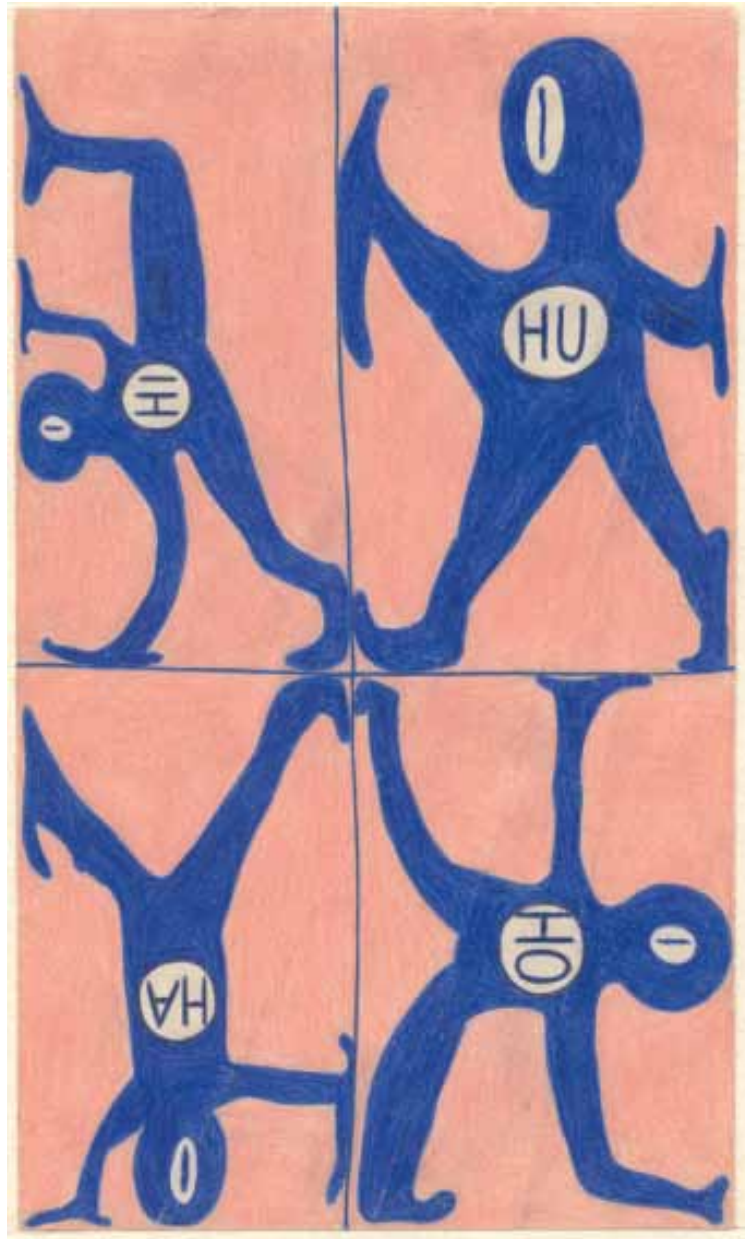
The surrender
2010
290 x 152 cm
pastel en houtskool op Canson papier
collectie kunstenaar



Pearl Divers
2010
285 x 152 cm
pastel en houtskool op Canson papier
collectie kunstenaar

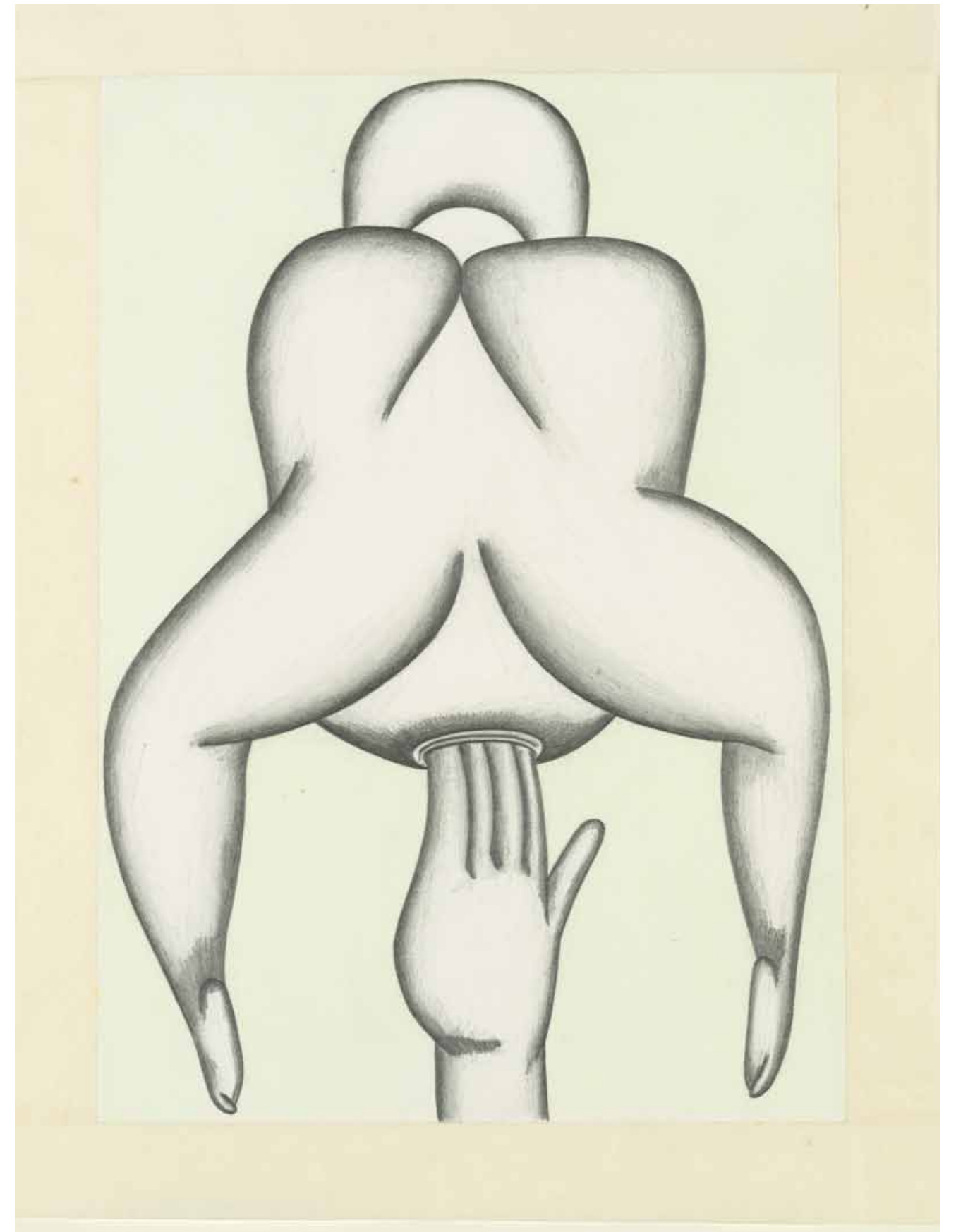






112

HIHUHAHO
2002
potlood en kleurpotlood op papier
19,7 x 11,5 cm
collectie Peter Haasbroek Rotterdam



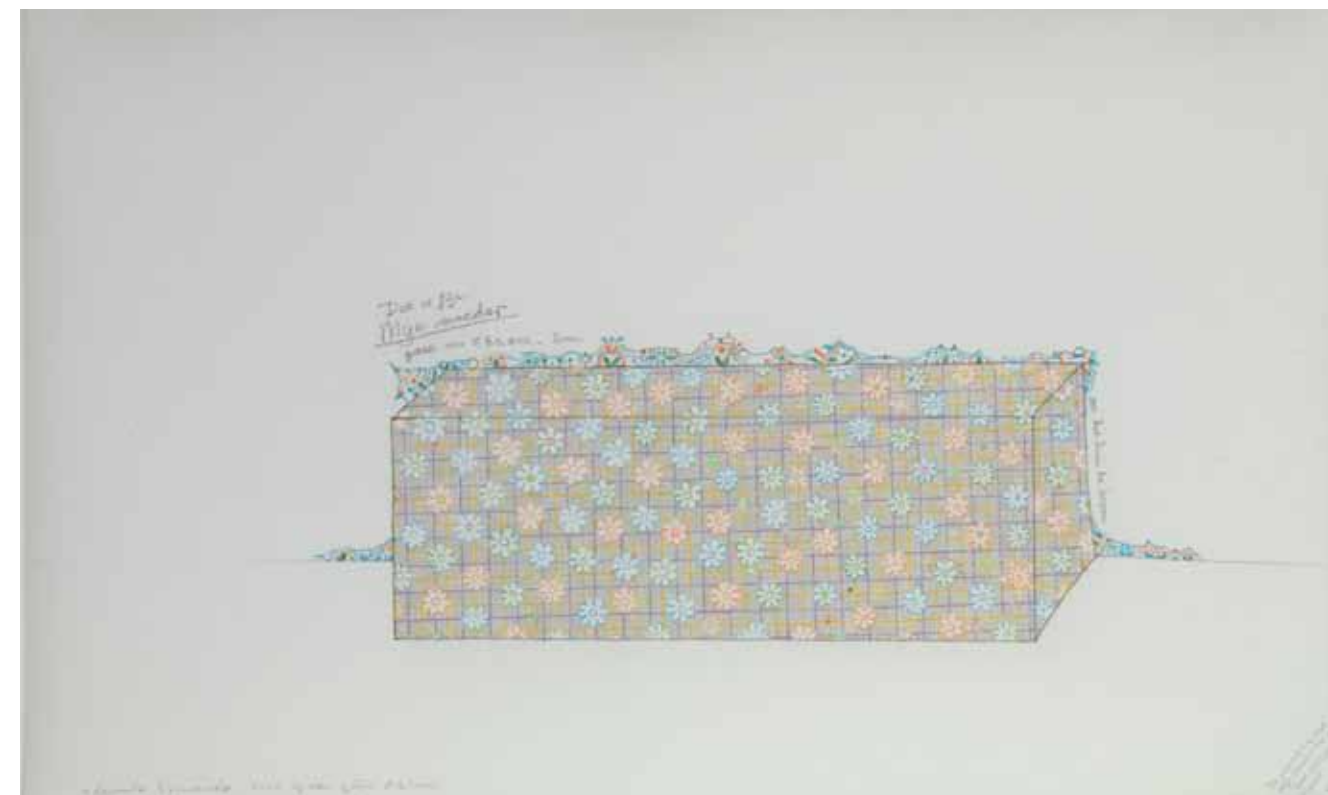
113

Zonder titel
2001
29,7 x 21 cm
grafiet en kleurpotlood op papier
collectie Henk en Martha Meijers



114

Het museum koopt dit niet" (ontwerp voor muurschildering)
2001
21,5 x 26,5 cm
kleurpotlood en pen op papier



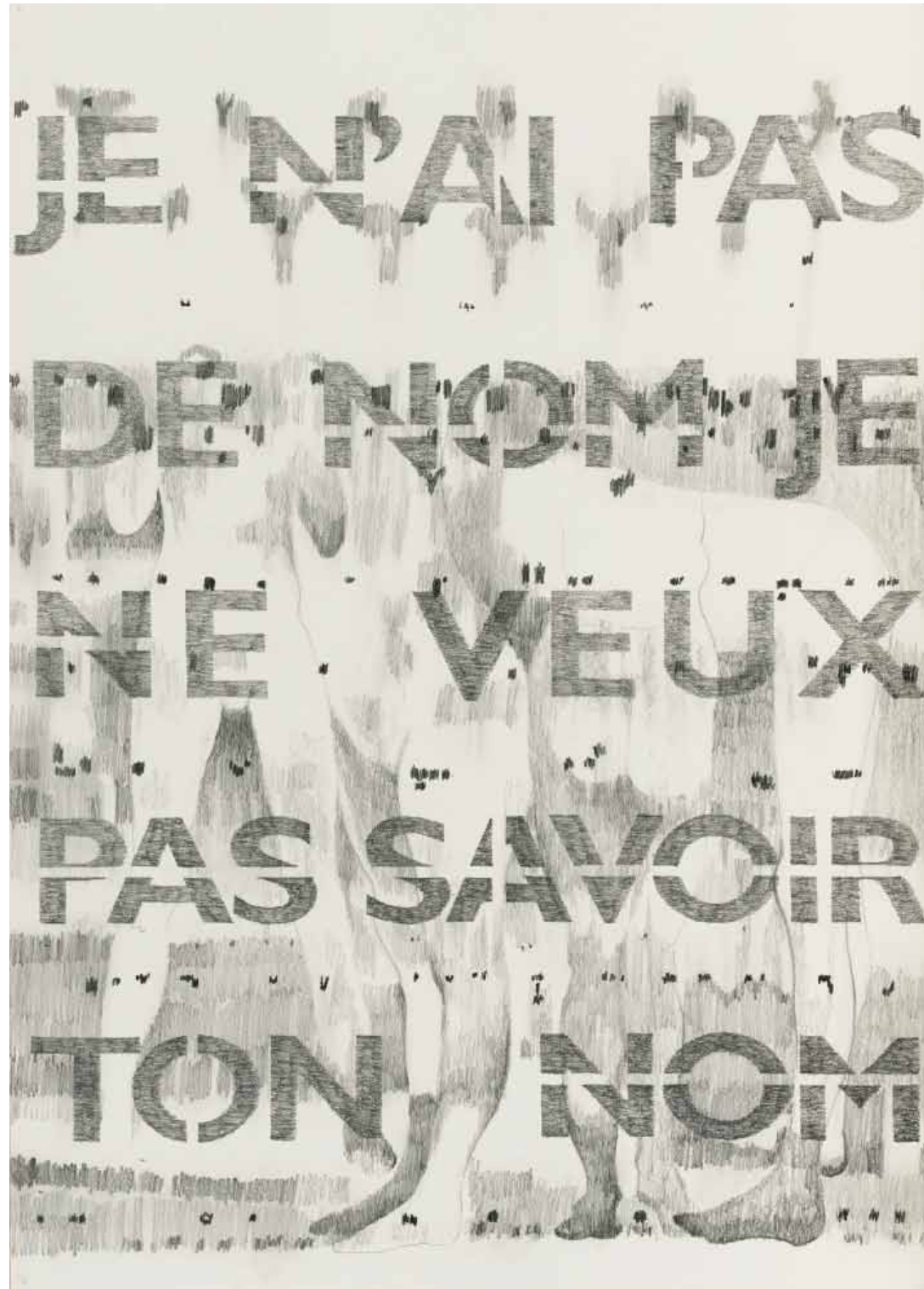
115

Fijn Lening van Moeder
2005
42,1 x 25,7 cm
kleurpotlood en potlood op papier
collectie kunstenaar



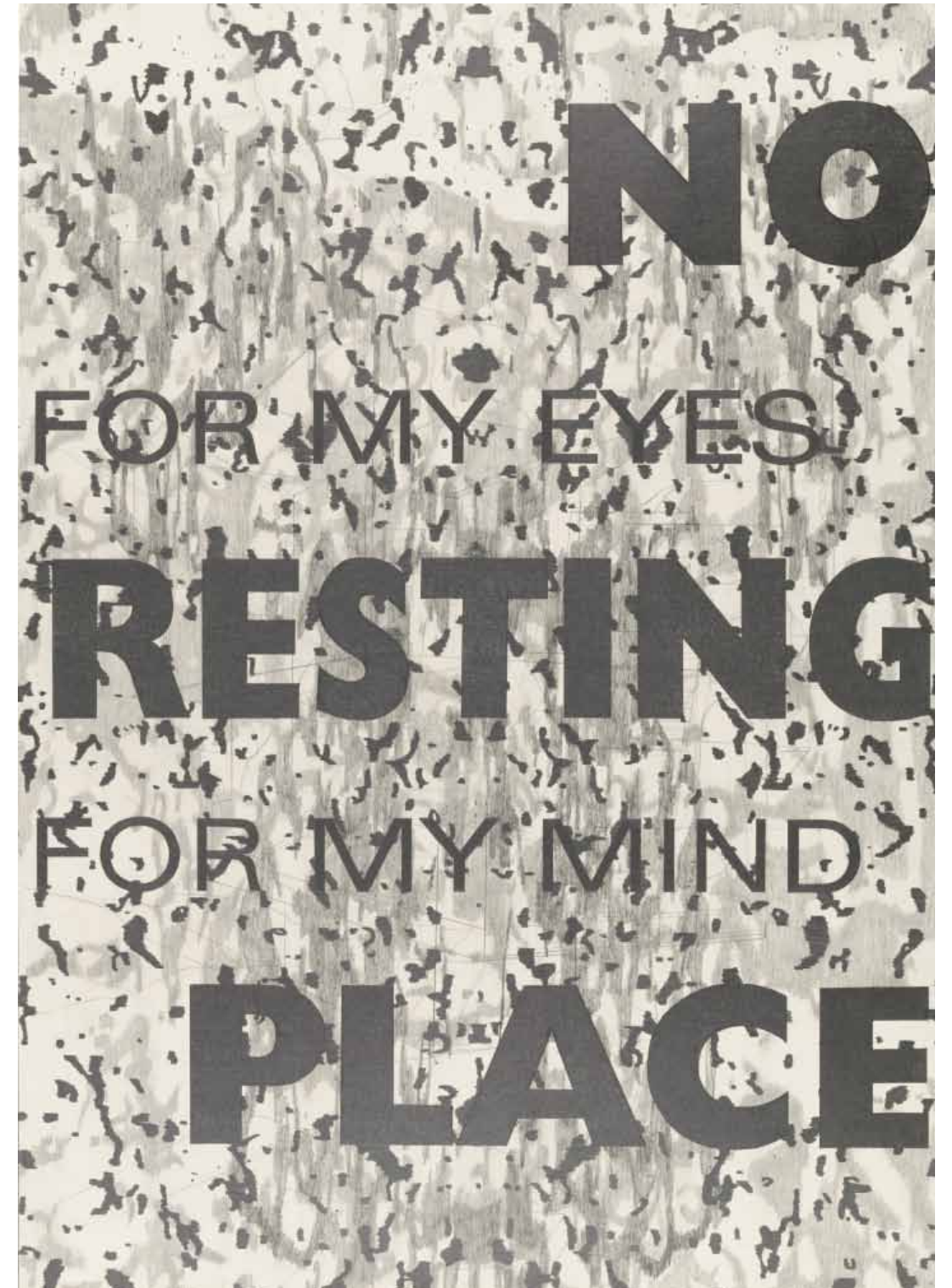
Kunstwerkje
2006
245,5 x 297 cm
muurschildering, acrylverf op beton
Collectie Stedelijk Museum Schiedam





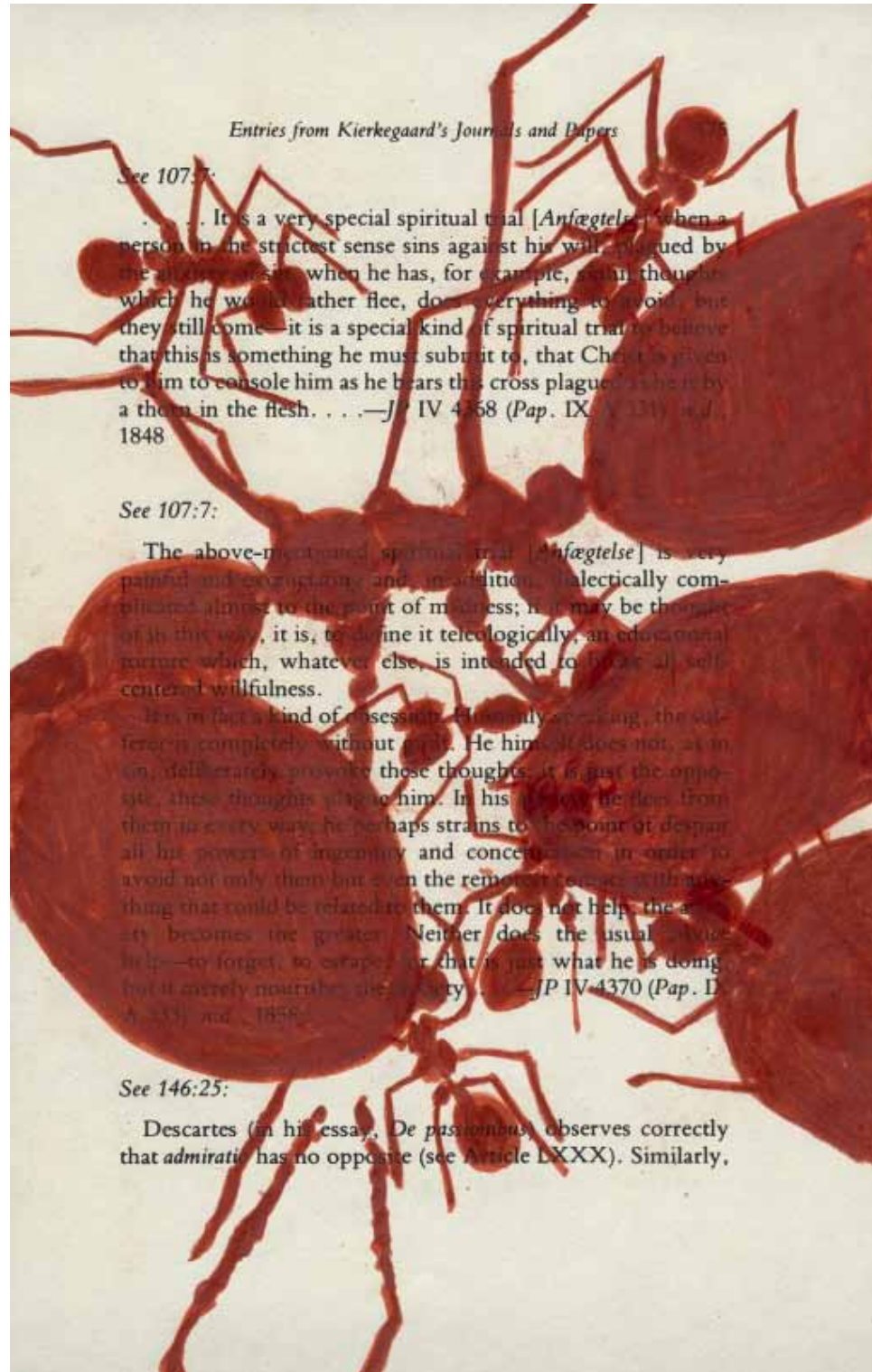
120

Je N'ai Pas de Nom...
2008
140 x 100 cm
grafiet op papier
collectie kunstenaar

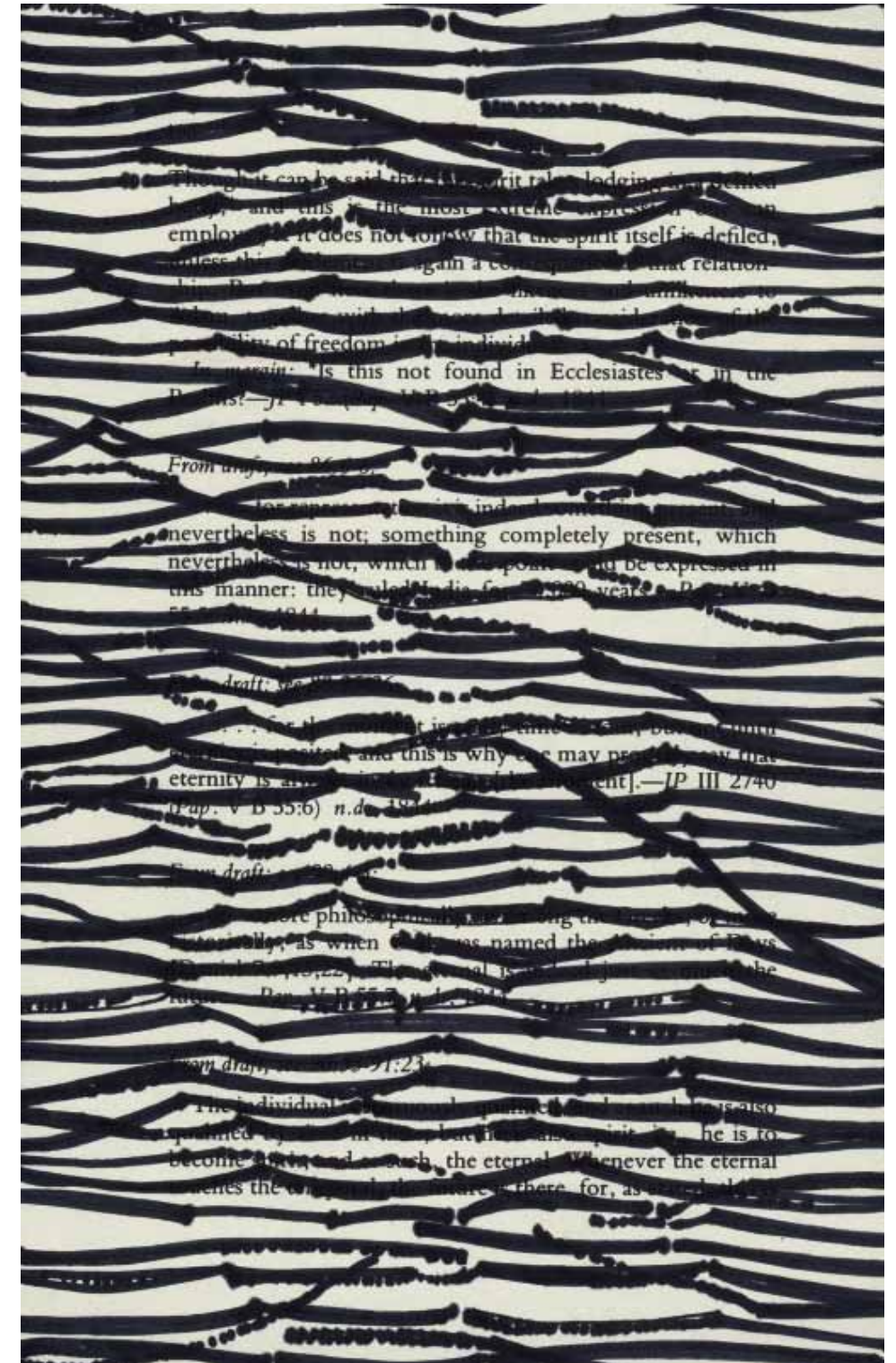


121

No Resting Place...
2010
140 x 100 cm
grafiet op papier
collectie kunstenaar



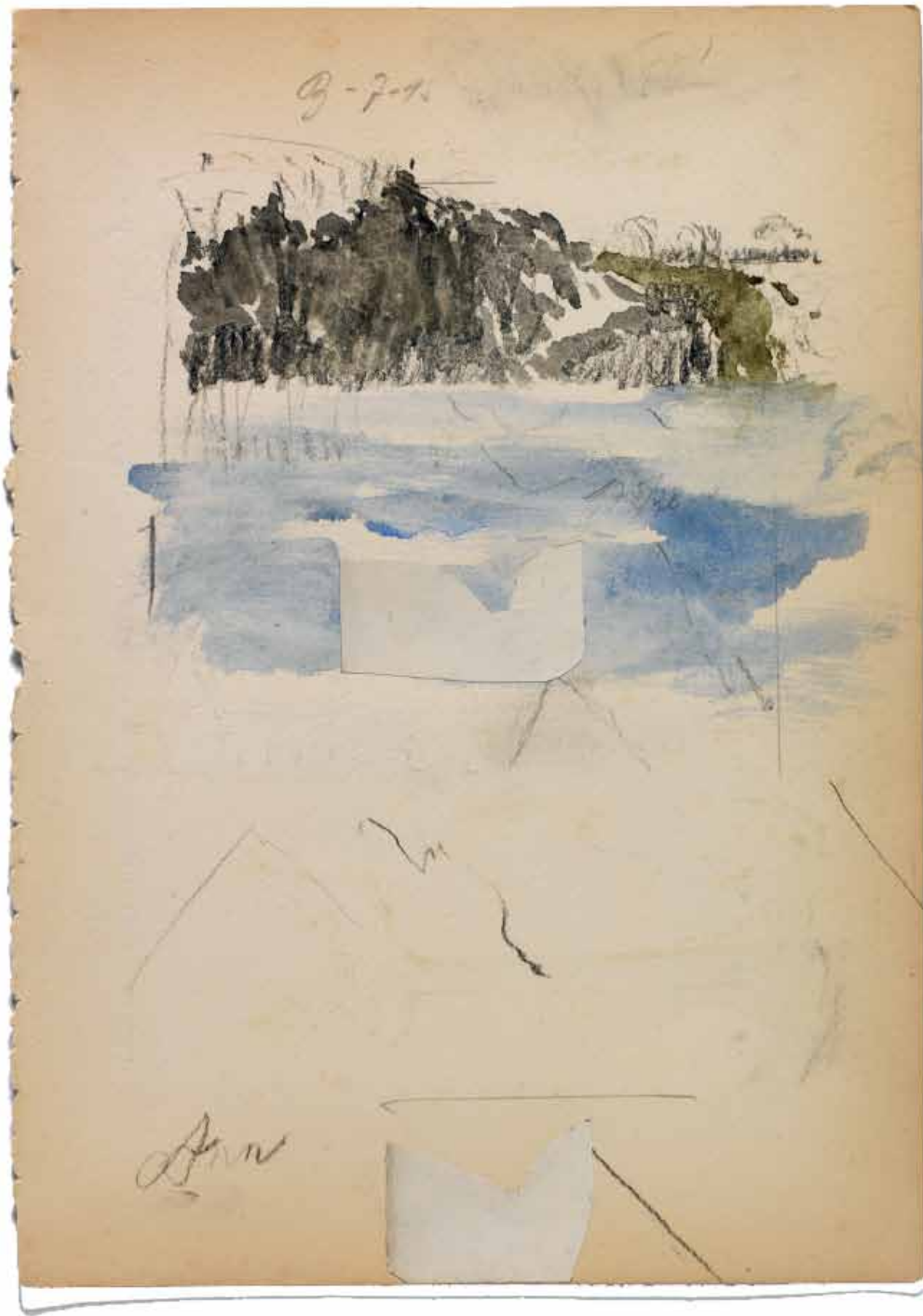
Concept of Anxiety - Entries p.175
2007-2008
21,5 x 13,5 cm
gouache pen op boekpagina
courtesy Galerie van Gelder



Concept of Anxiety - Entries p.196
2007-2008
21,5 x 13,5 cm
gouache pen op boekpagina
courtesy Galerie van Gelder



Secret Life III
1998
119 x 149 cm
kleurpotlood en pastel op gebrand papier
collectie Stedelijk Museum Schiedam



126

Meer
2010
36,5 x 26 cm
potlood, aquarel, collage, pastel op papier
collectie kunstenaar



127

Annaghmakerrig III
2010
25 x 34 cm
potlood en Japanse inkt op fotogravure
collectie kunstenaar



128

Made in Holland

2008

142 x 97 cm

pastel op papier

courtesy Galerie Maurits van de Laar, Den Haag



129

Le Soldat Inconnu

2008

173 x 147 cm

pastel op papier

courtesy Galerie Maurits van de Laar, Den Haag



Crossed hair
2008
35 x 50 cm
potlood op papier
collectie kunstenaar



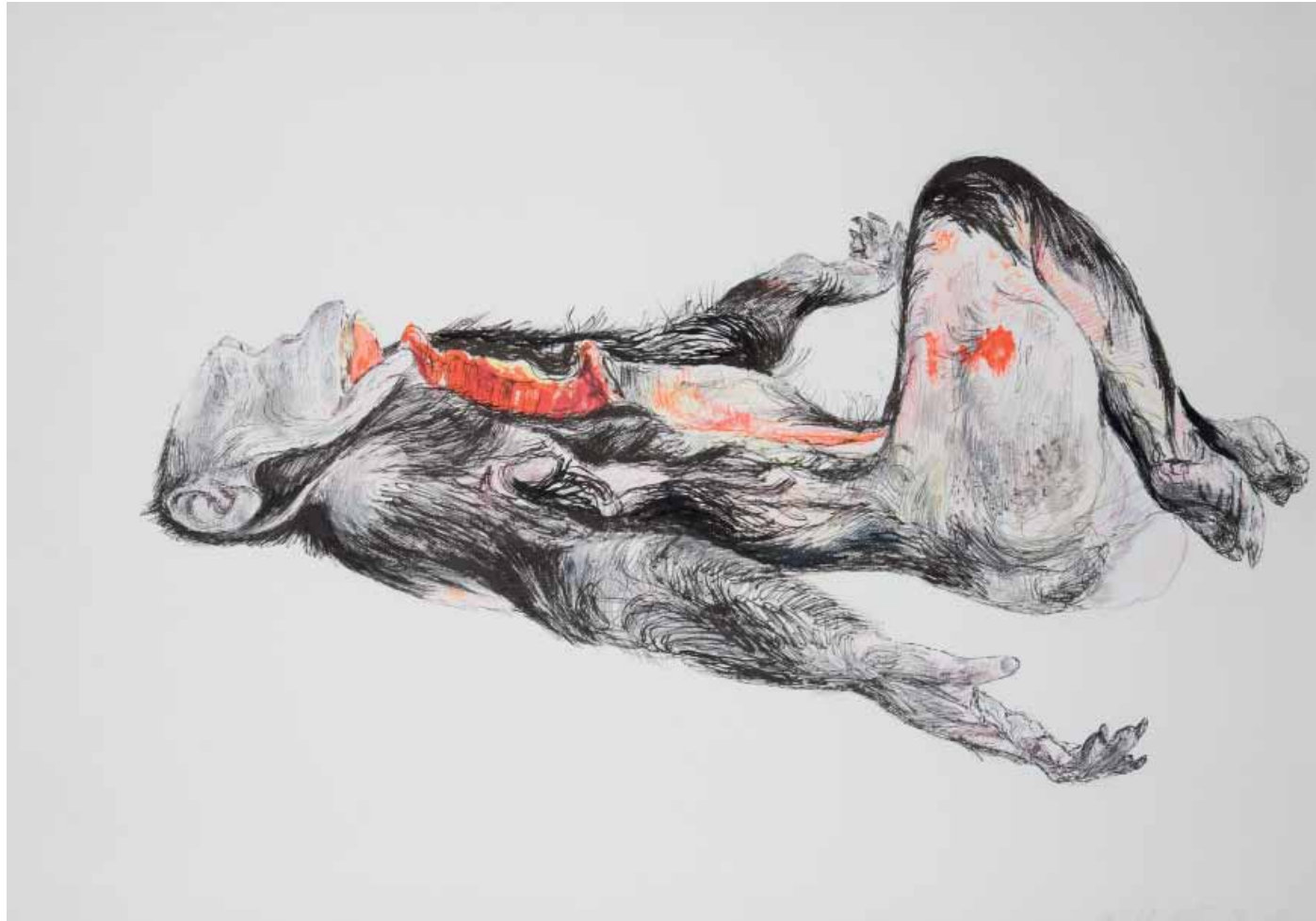
Sferisch deel van een boom
2009
Potlood op papier
35 x 50 cm



Clip
2007
35 x 50 cm
potlood op papier
collectie kunstenaar



Figure modelling a cathedral out of the excrement of the defecating woman above him
2007
70 x 100 cm
kleurpotlood op papier
collectie kunstenaar



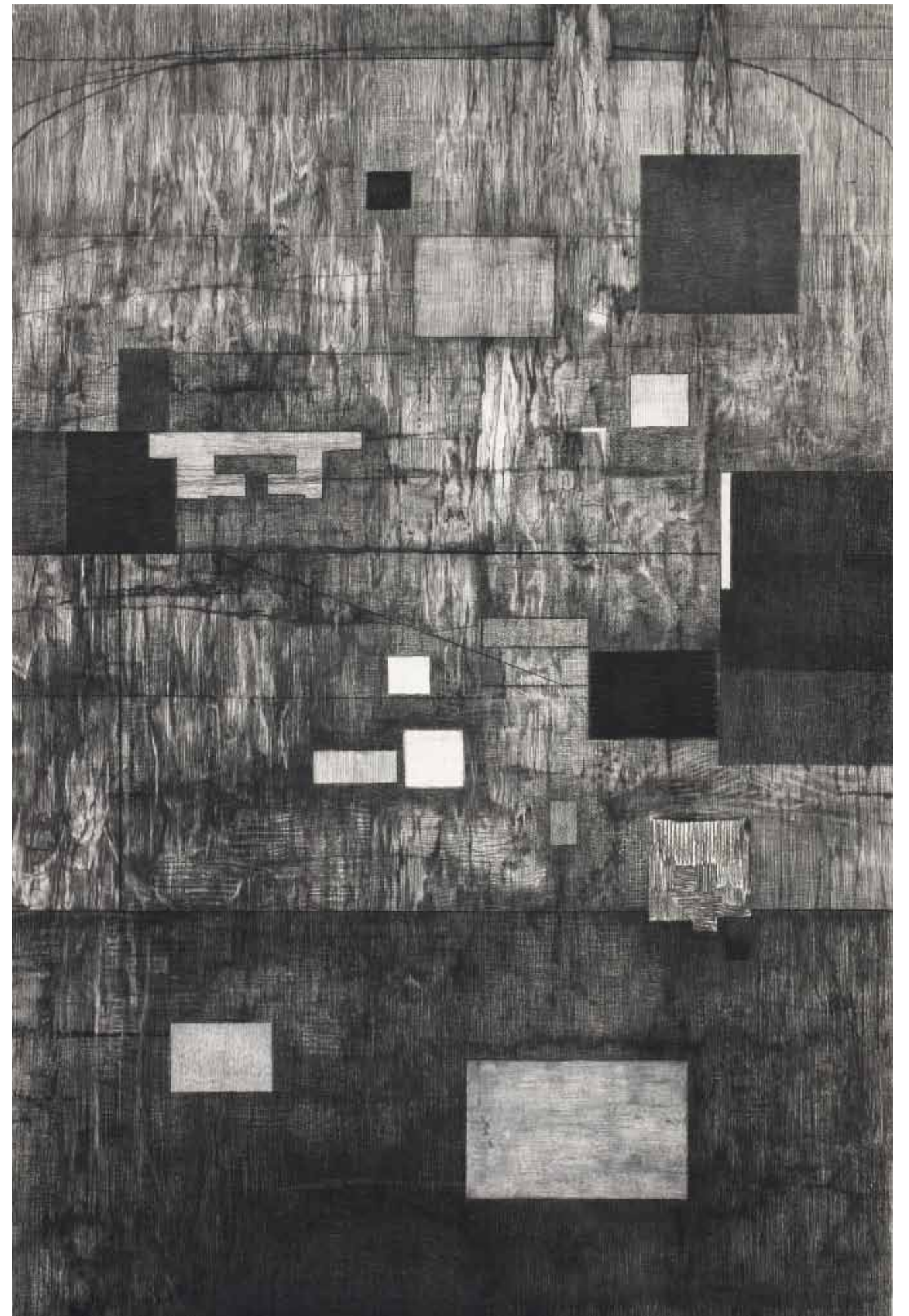
132

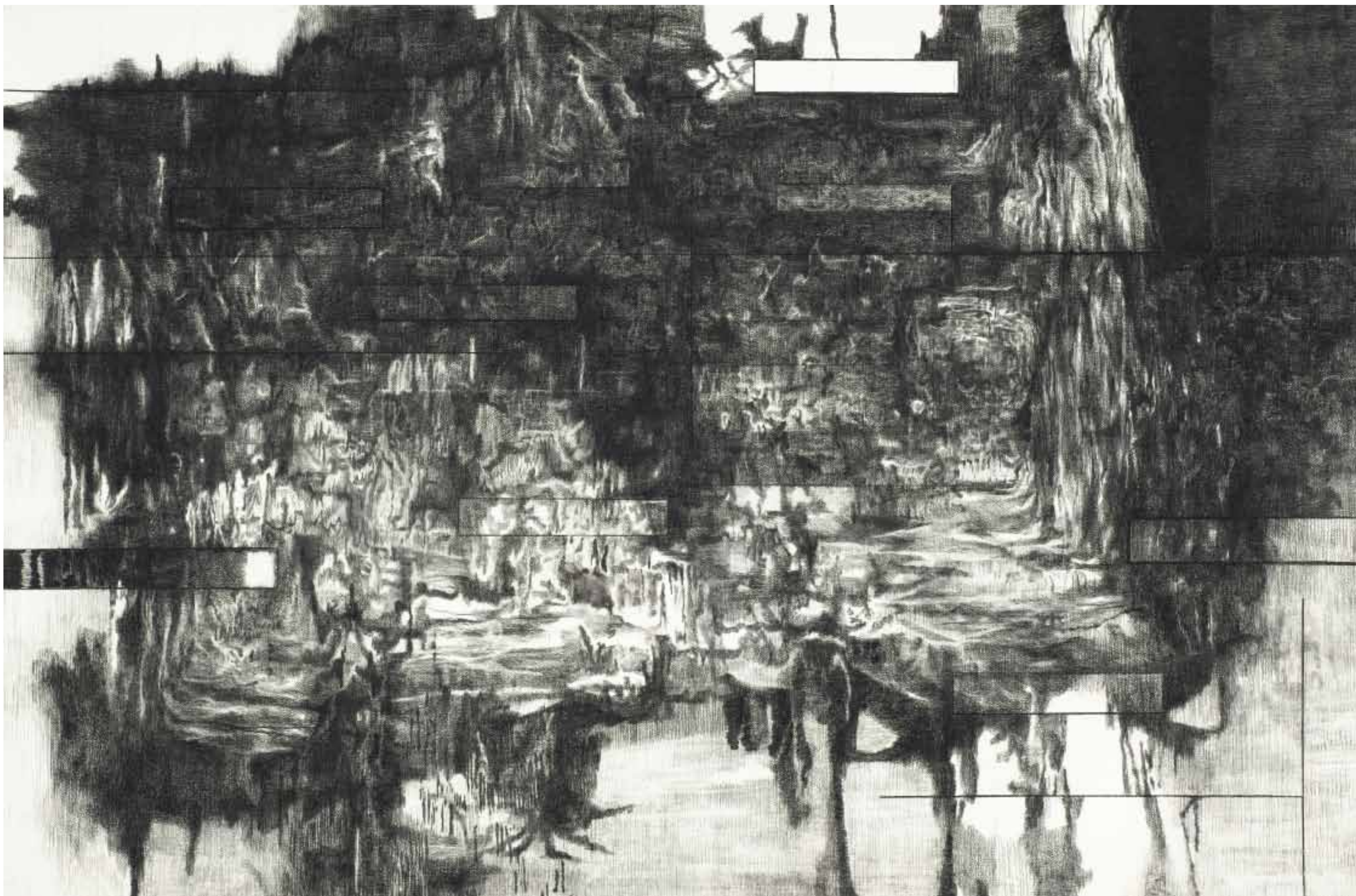
Lolita, Artis
1991
75 x 105 cm
gemengde techniek op papier
collectie Otto L. Schaap, Amsterdam

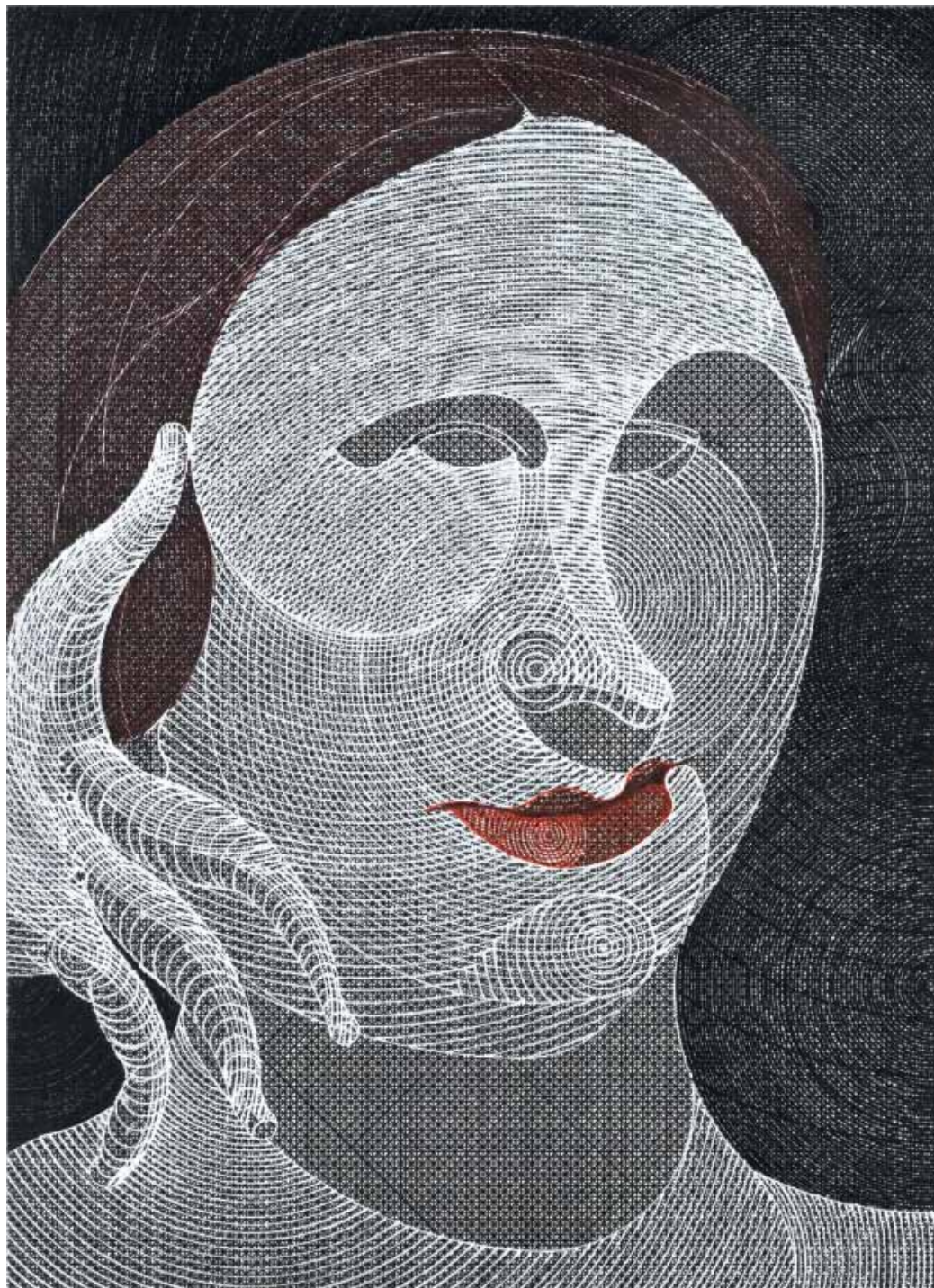


133

Amaryllis
1990
75 x 56 cm
gemengde techniek op papier
collectie Galerie Paul Andriessse



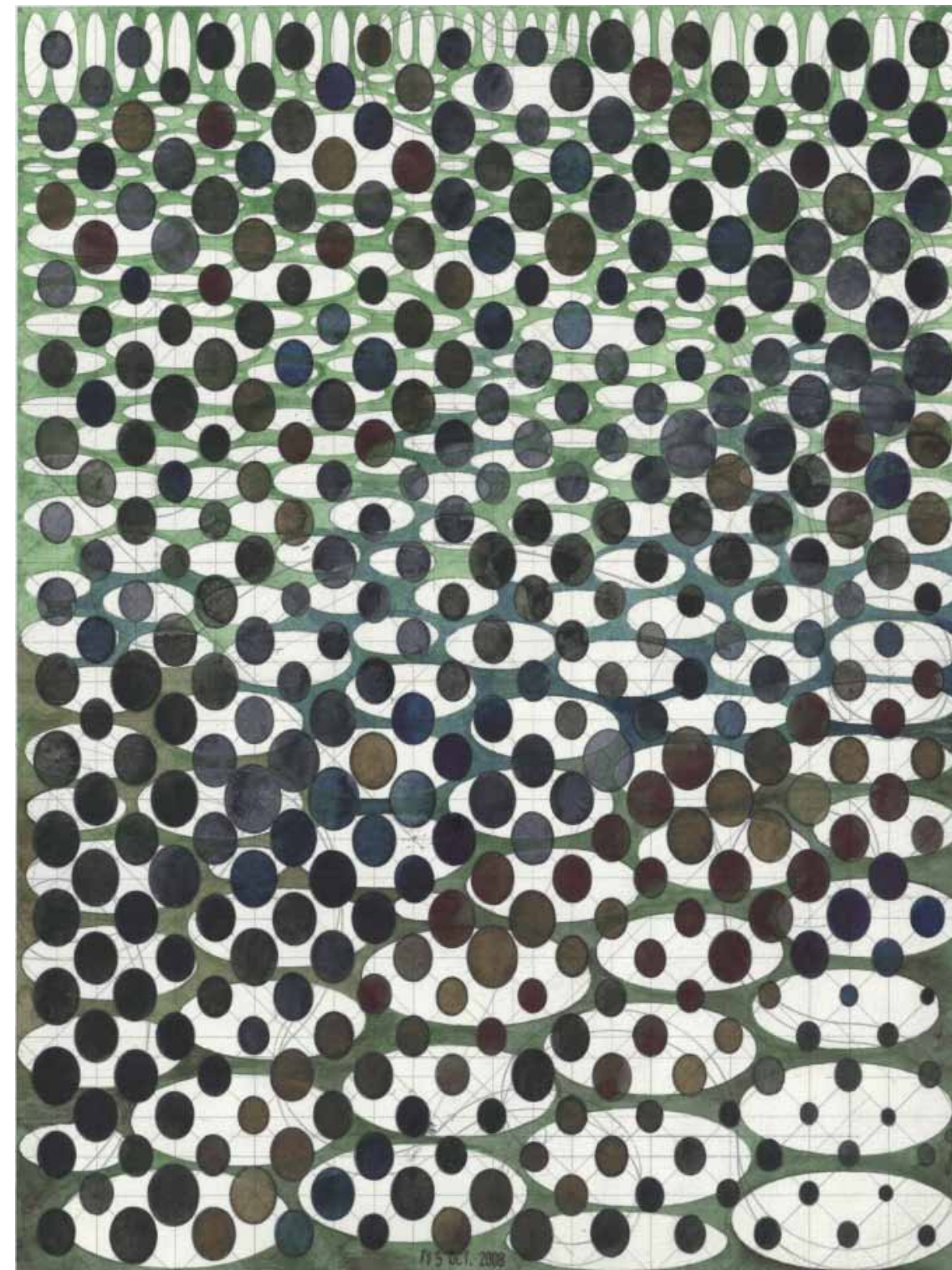




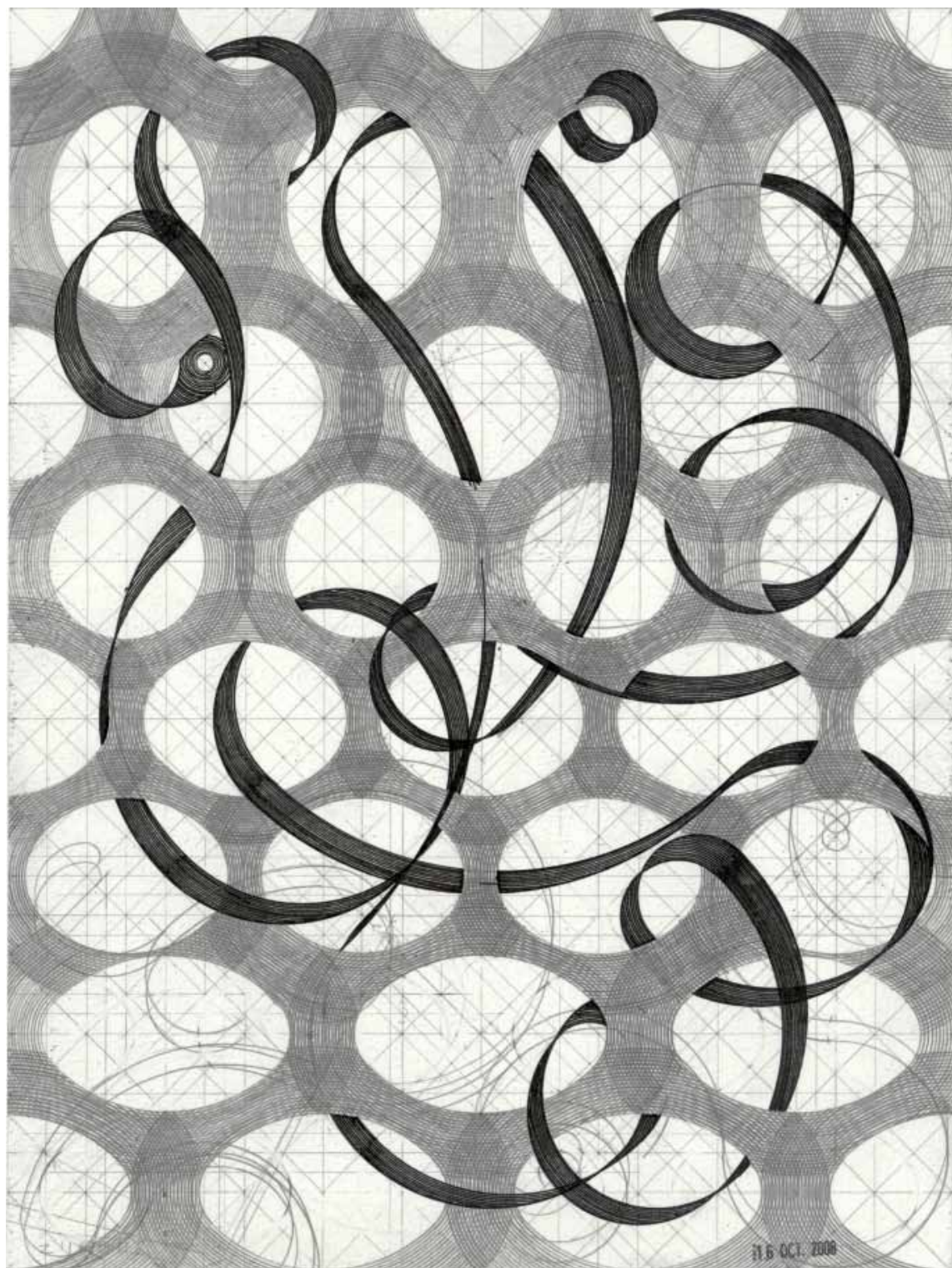
138

Journaaltekening 384, mme moitdejadi, 29 februari 2008
2008
29 x 21 cm
inkt op papier
courtesy Galerie Paul Andriessse

139

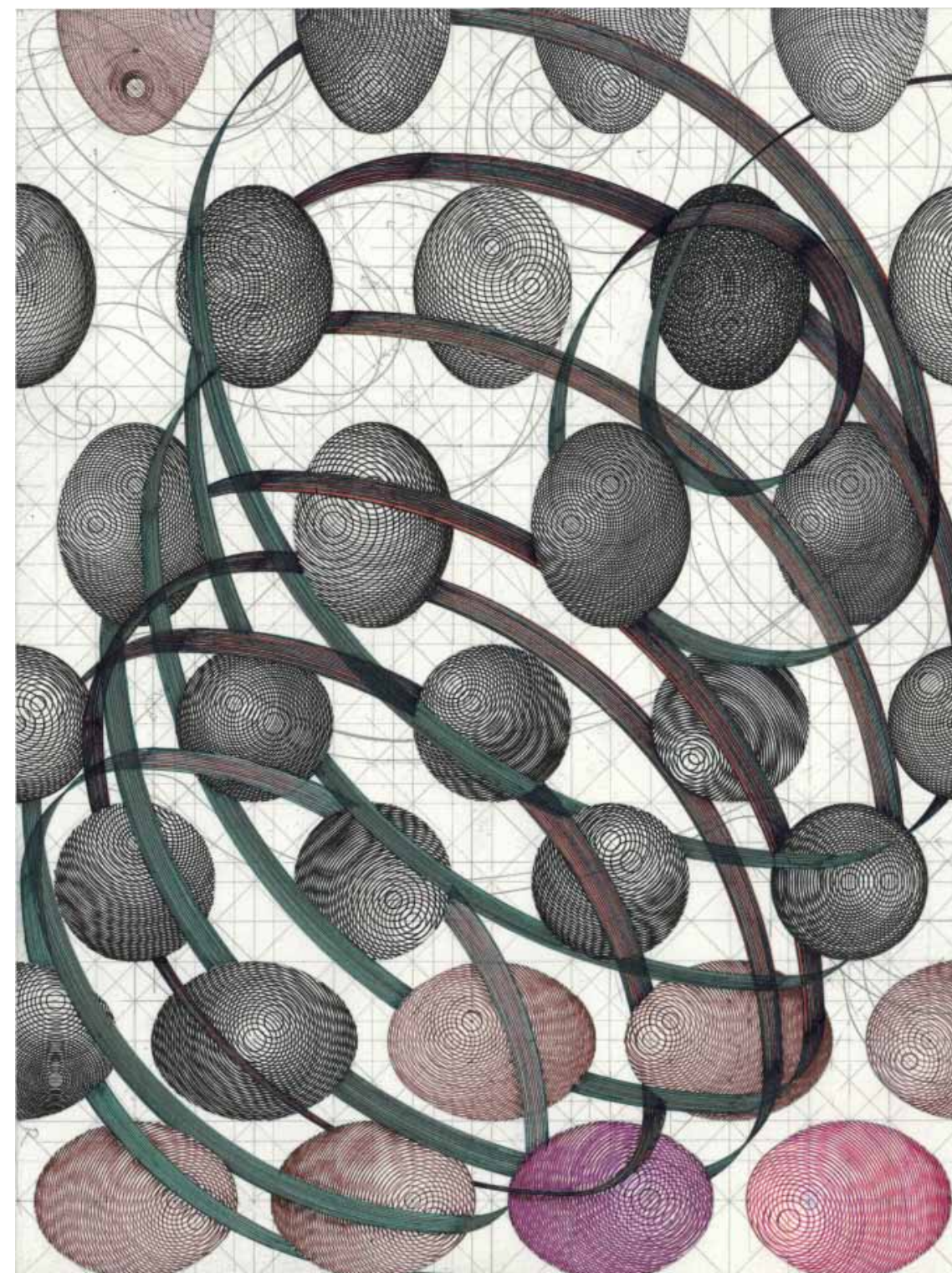


Journaaltekening 405, falling stones breaking eggs, 15 oktober 2008
2008
32 x 24 cm
potlood en waterverf op papier
courtesy Galerie Paul Andriessse



140

Journaltekening 406, anger curling through jealousy, 16 oktober 2008
2008
32 x 24 cm
potlood en inkt op papier
courtesy Galerie Paul Andriessse



141

Journaltekening 407, hybrist & tristesse, 21 oktober 2008
2008
32 x 24 cm
potlood en inkt op papier
courtesy Galerie Paul Andriessse



Monkey Business
2010
111 x 81 cm
potlood, gouache en pastel op papier
courtesy galerie Metis-nl

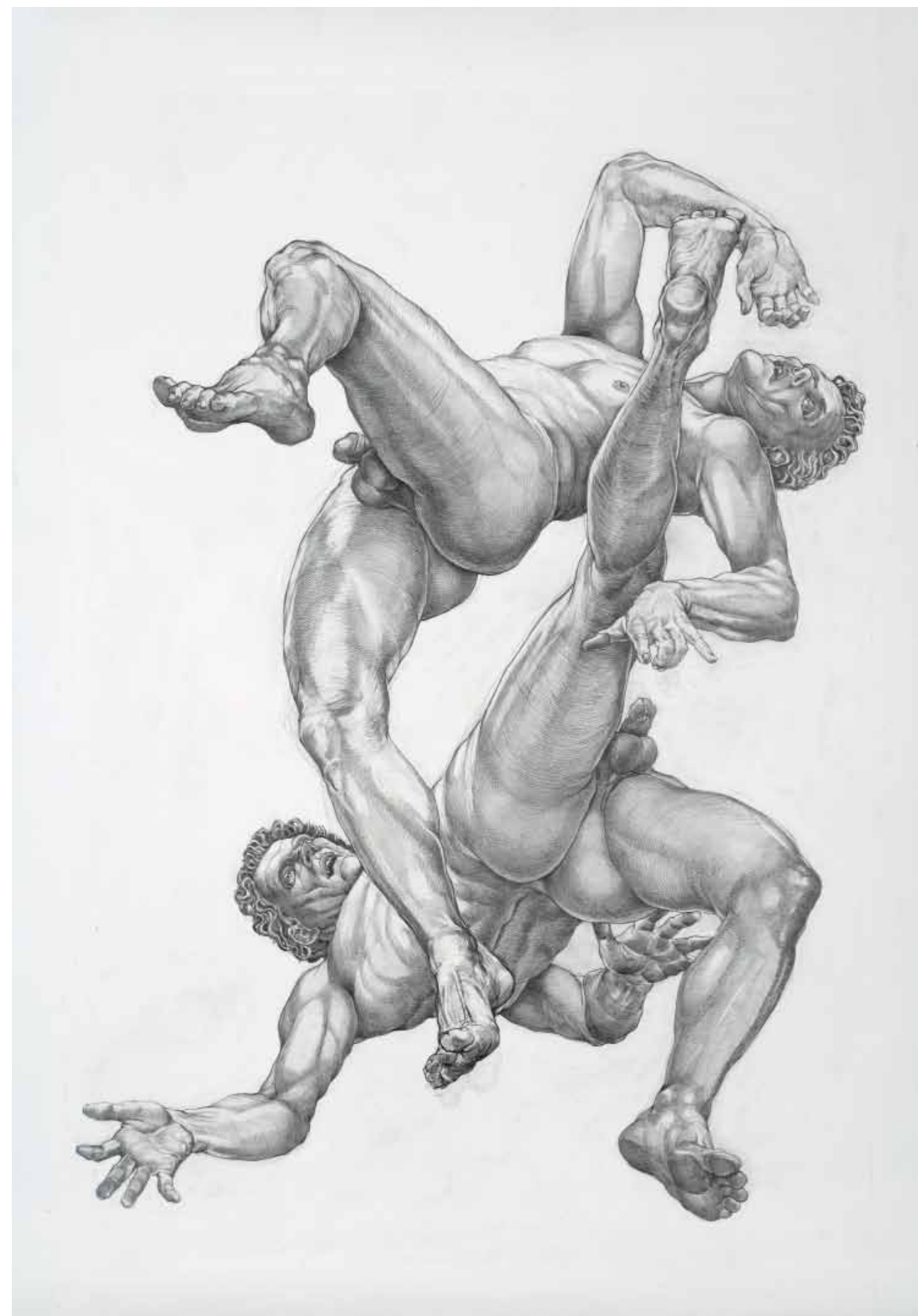


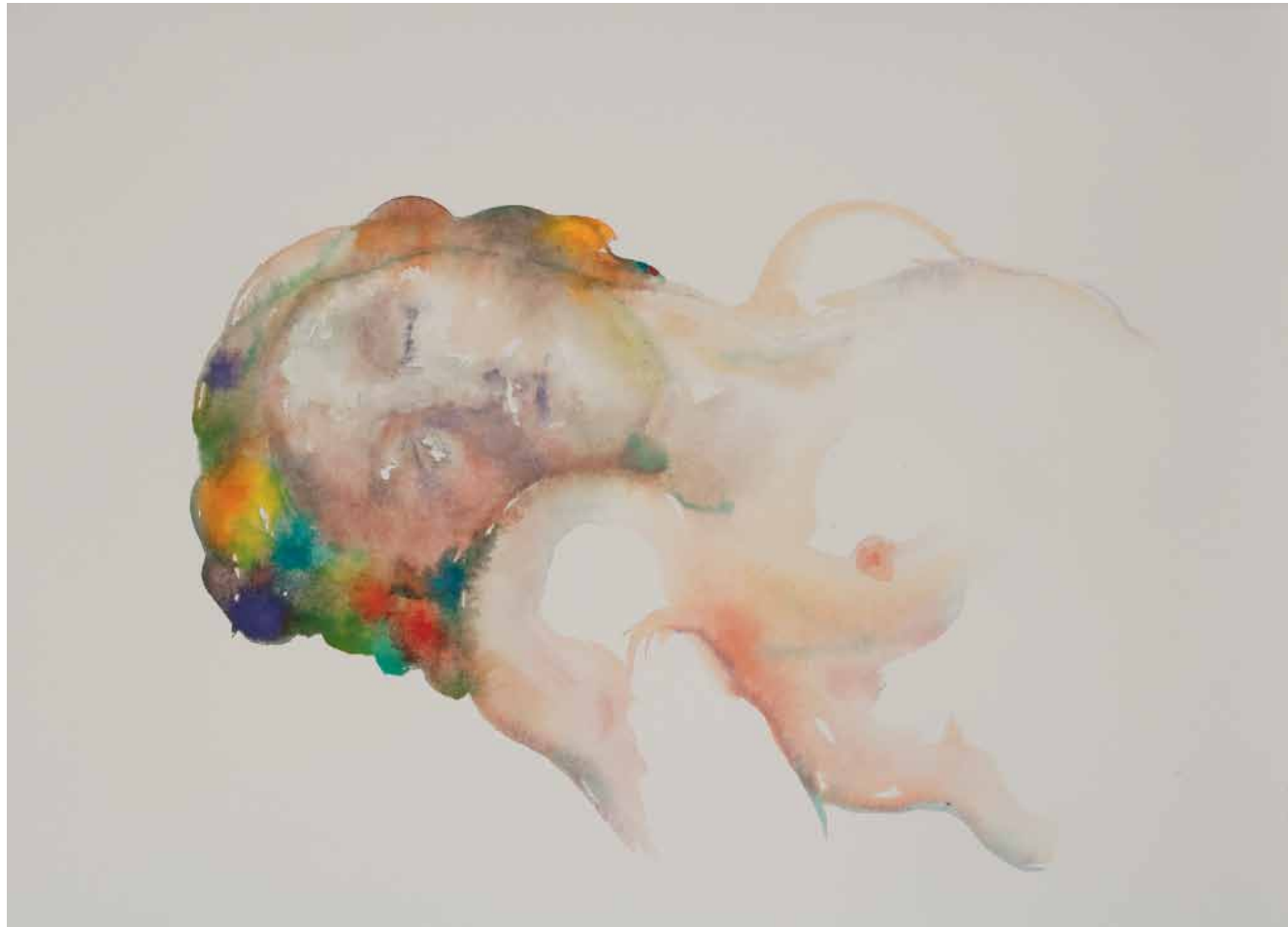
Union of Artists, room number seven
2010
196 x 238 cm
potlood, gouache en pastel op papier
courtesy galerie Metis-nl





Vallen
2010
170 x 118 cm
potlood op papier



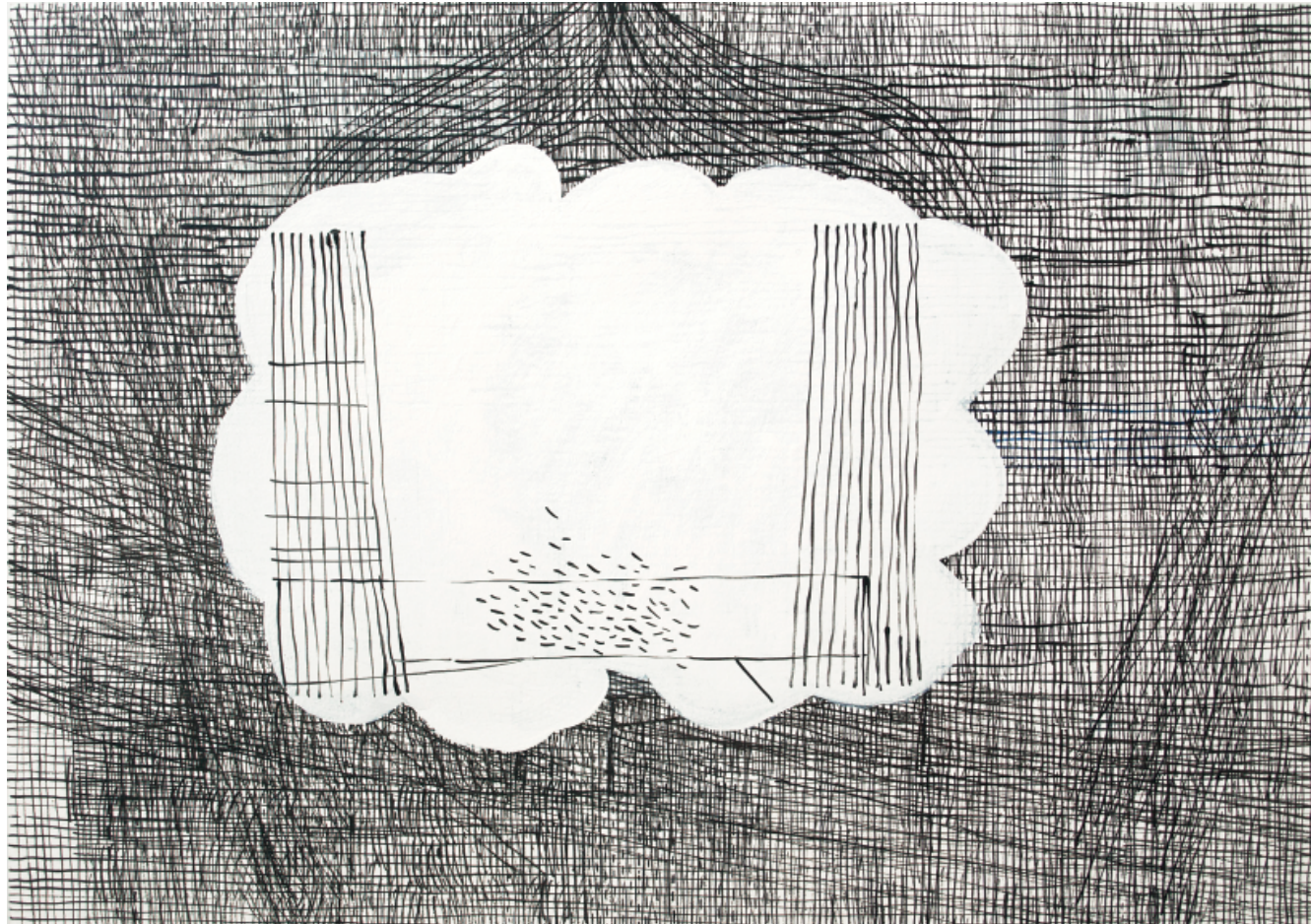


152

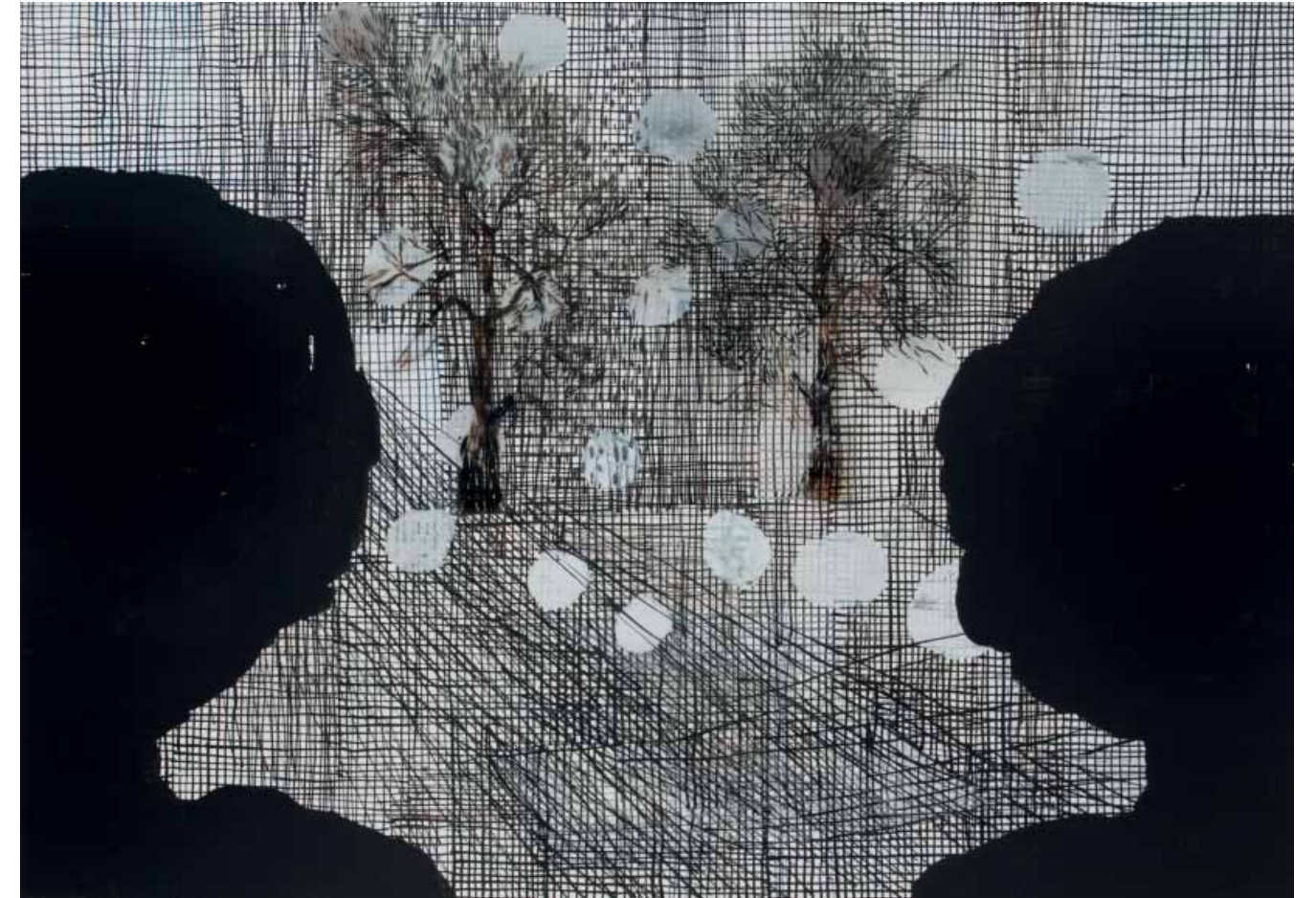
De Zoon droomt
2010
52 x 72 cm
aquarel



153



AGORA
2010
50 x 70 cm
inkt en tempera op papier
courtesy Rubicon Gallery, Dublin



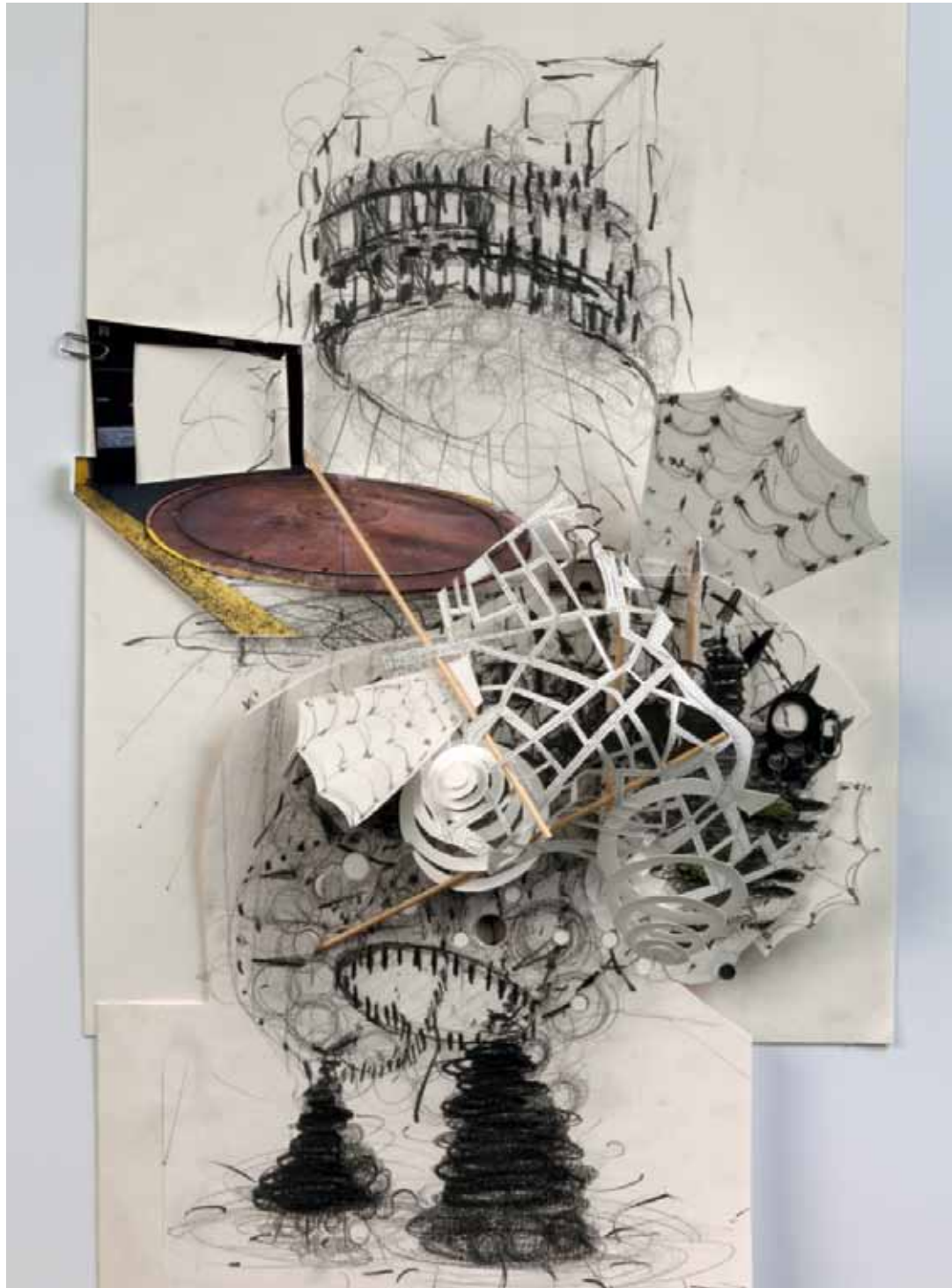
Blindspot
2010
50 x 70 cm
inkt, tempera en acryl op papier
courtesy Rubicon Gallery, Dublin



Kijk, dit is nou een boom.
2005
38,5 x 55 cm
houtschool en conté op ingrespapier
courtesy Galerie Wit Wageningen



De vormenleeraar I
2006
24 x 18 cm
houtschool en conté op ingrespapier
courtesy Galerie Wit Wageningen



158

Roterende stad
Tokyo 2009-2010
53 x 30 x 6 cm
potlood, foto, satéstokjes op-met-door papier
courtesy Wetering Galerie/ Galerie Maurits van de Laar



159

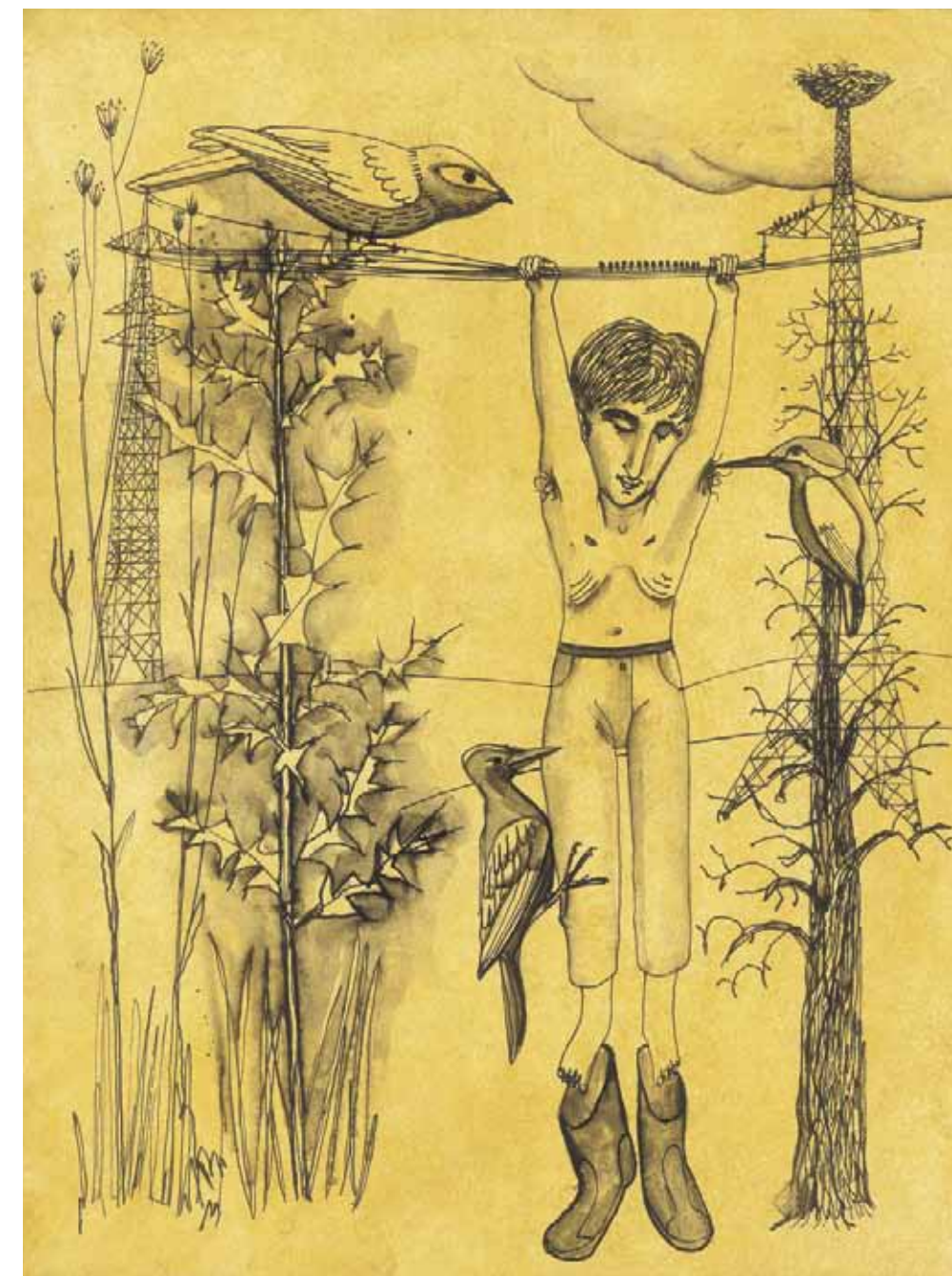
Flinter stad met bomen
Tokyo 2009-2010
40 x 29 x 10 cm
potlood, foto, schuurspons, stoeliltjes, satéstokjes, touw en klemmen op papier
courtesy Wetering Galerie/ Galerie Maurits van de Laar



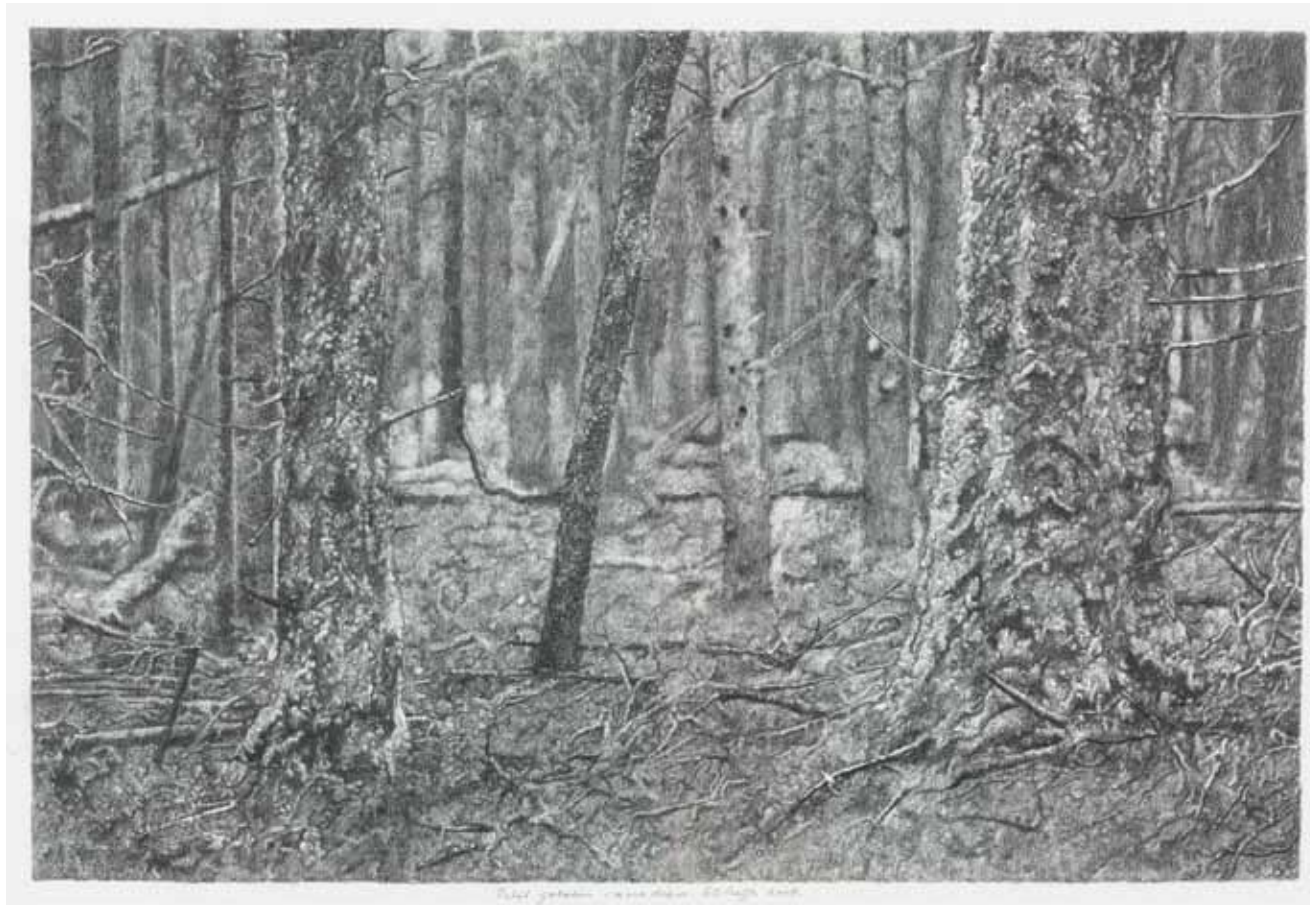
160

Zonder titel
2007
24 x 32 cm
inkt op met caseïne geprepareerd zuurvrij papier
collectie kunstenaar

161



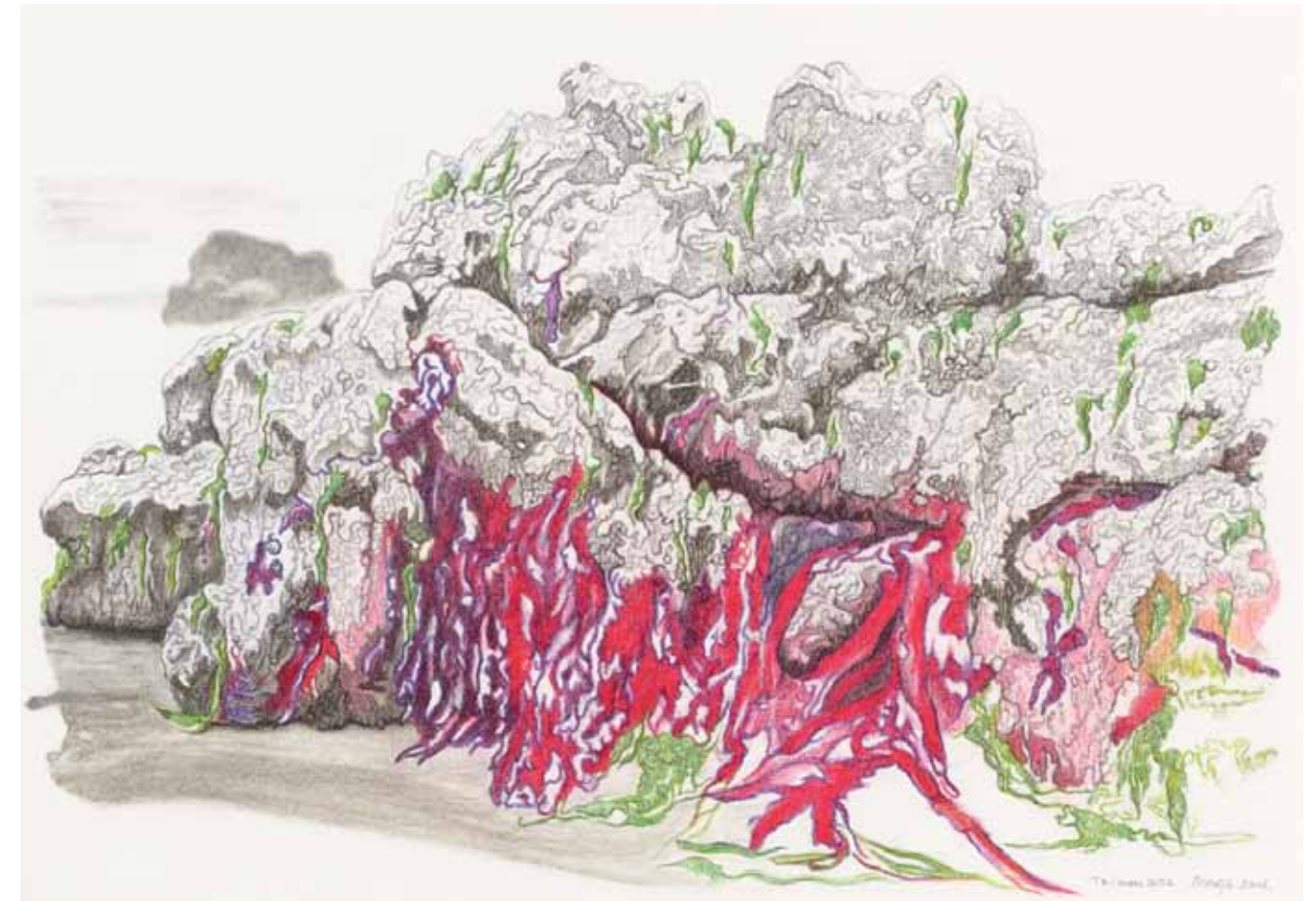
Zonder titel
2003
24 x 32 cm
inkt op met caseïne geprepareerd zuurvrij papier
collectie kunstenaar



Petit gobelet canadien

Petit gobelet canadien

2008
32 x 45 cm
grafietpotlood op papier
collectie Jan Schuijren, Ulrike Erbslöh



Trimousette

Trimousette

2006
32 x 45 cm
grafietpotlood en pastelpotlood op papier
collectie Stedelijk Museum Schiedam

Hyle

2006
196 x 320 cm
houtschool en pastelkrijt op papier
collectie Stedelijk Museum Schiedam





Het onmogelijke aanzoek

2010

135 x 149 cm

potlood op papier, touw, spelden, karton, collage, katoendraad, condoms, krantepapier, katoenstof en tape op papier

courtesy Galerie Lutz, Delft

Ondergrondse schuilplaats
2010
150 x 300 cm
potlood op papier, collage
courtesy Galerie Lutz, Delft





Caught out II
2007
62 x 91 cm
collage: gouache en acryl
courtesy David Risley Gallery/Galerie Nouvelles Images



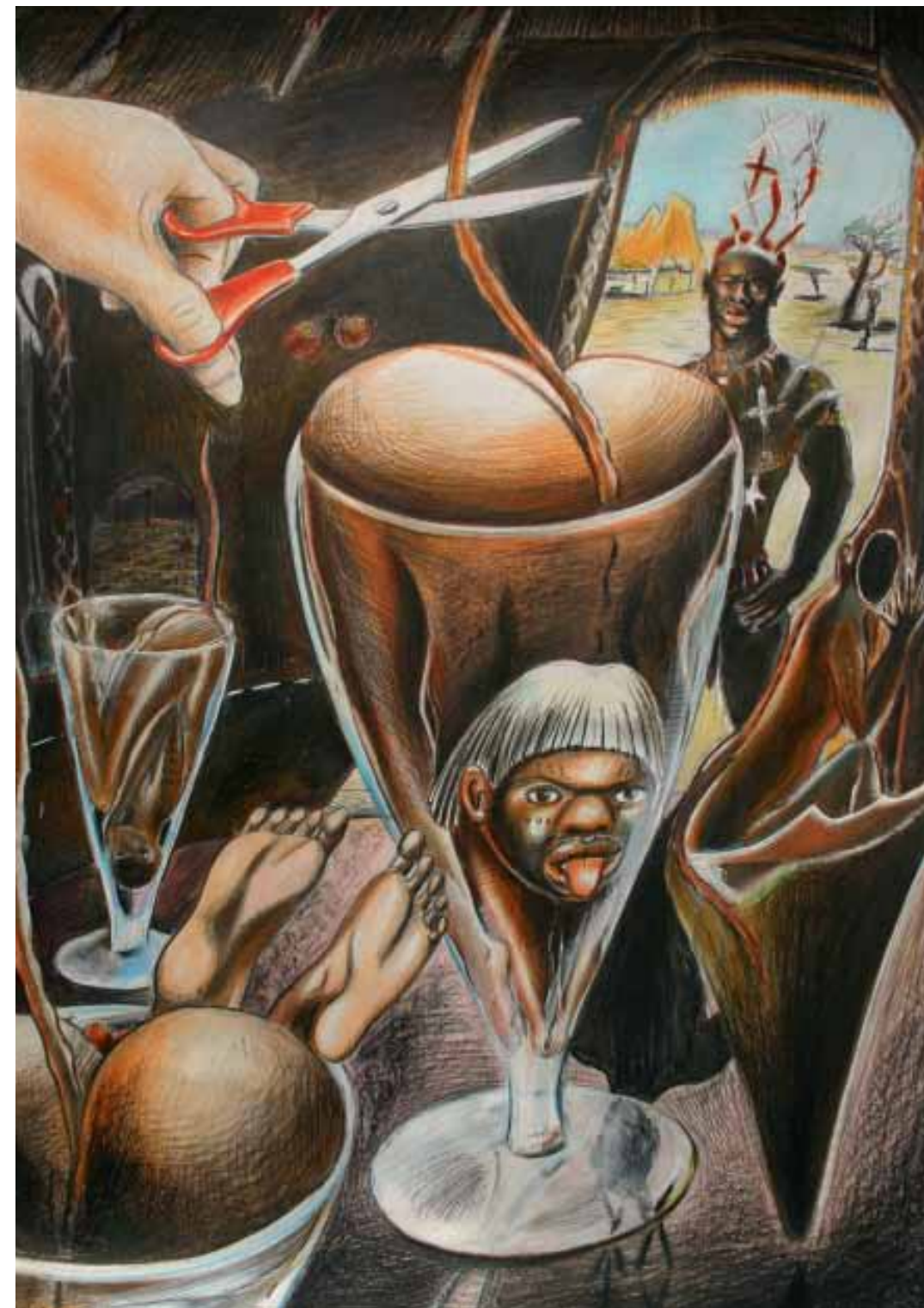
It makes you want to weep
2006
71 x 55 cm
screen print, aquarel, glitter
courtesy David Risley Gallery/Galerie Nouvelles Images



172

De rotonde
2010
65 x 45 cm
potlood en kleurpotlood op papier
collectie kunstenaar

173



Het Staartje Droomtekening
2009
65 x 45 cm
potlood en kleurpotlood op papier
collectie kunstenaar



174

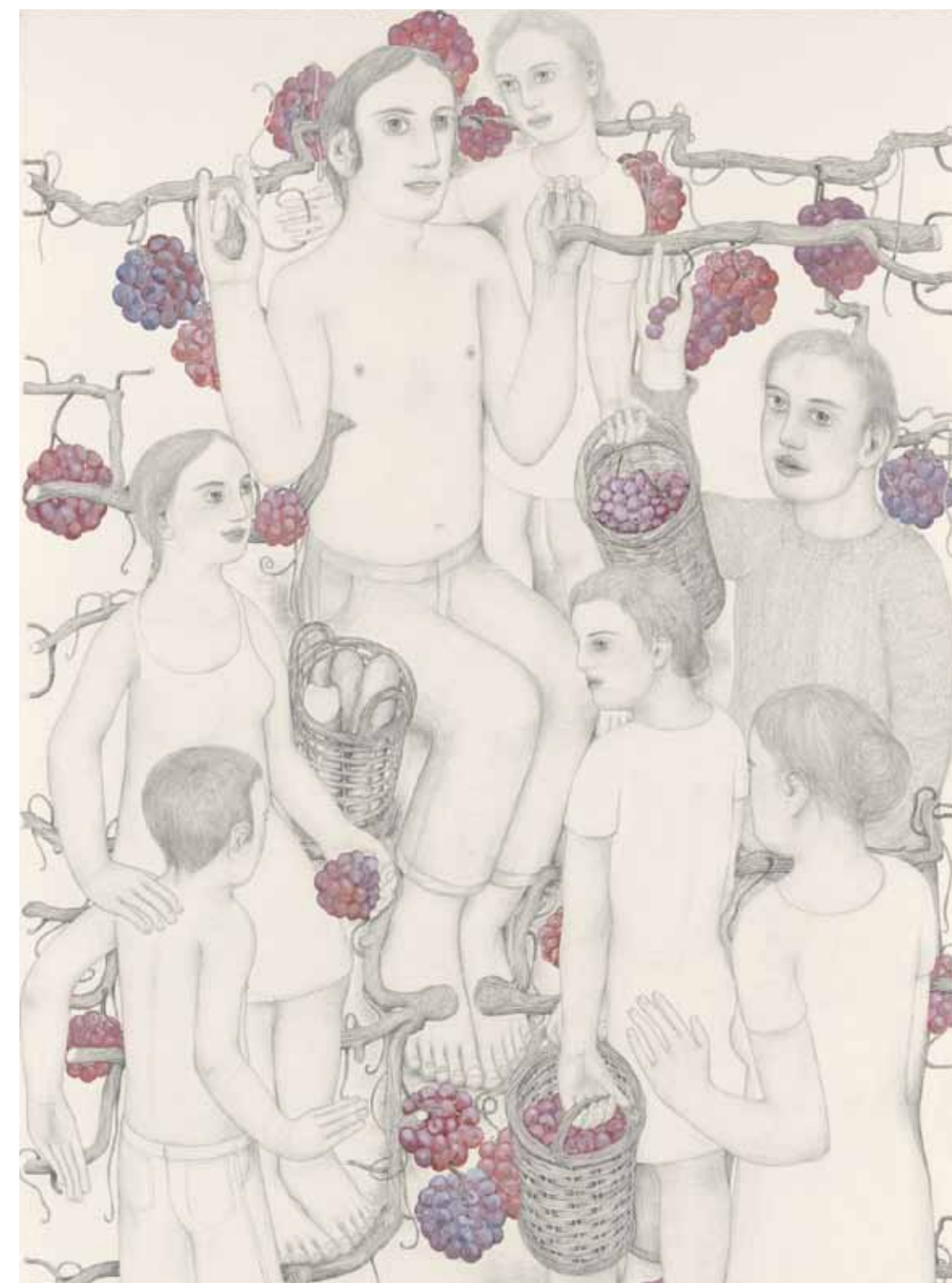
Dochter van Eva

2010

76 x 58 cm

potlood en gouachverf op papier

Courtesy Galerie Jacoba Wijk, Weke den Hoorn



175

Druivenoogst

2010

153 x 102 cm

potlood en gouachverf op papier

Courtesy Flatsland Gallery Utrecht / Parijs



176

Turfan
2008-2009
185 x 129 cm
fluweel, Oost-Indische inkt en acryl op papier
courtesy Slewe Galerie, Amsterdam



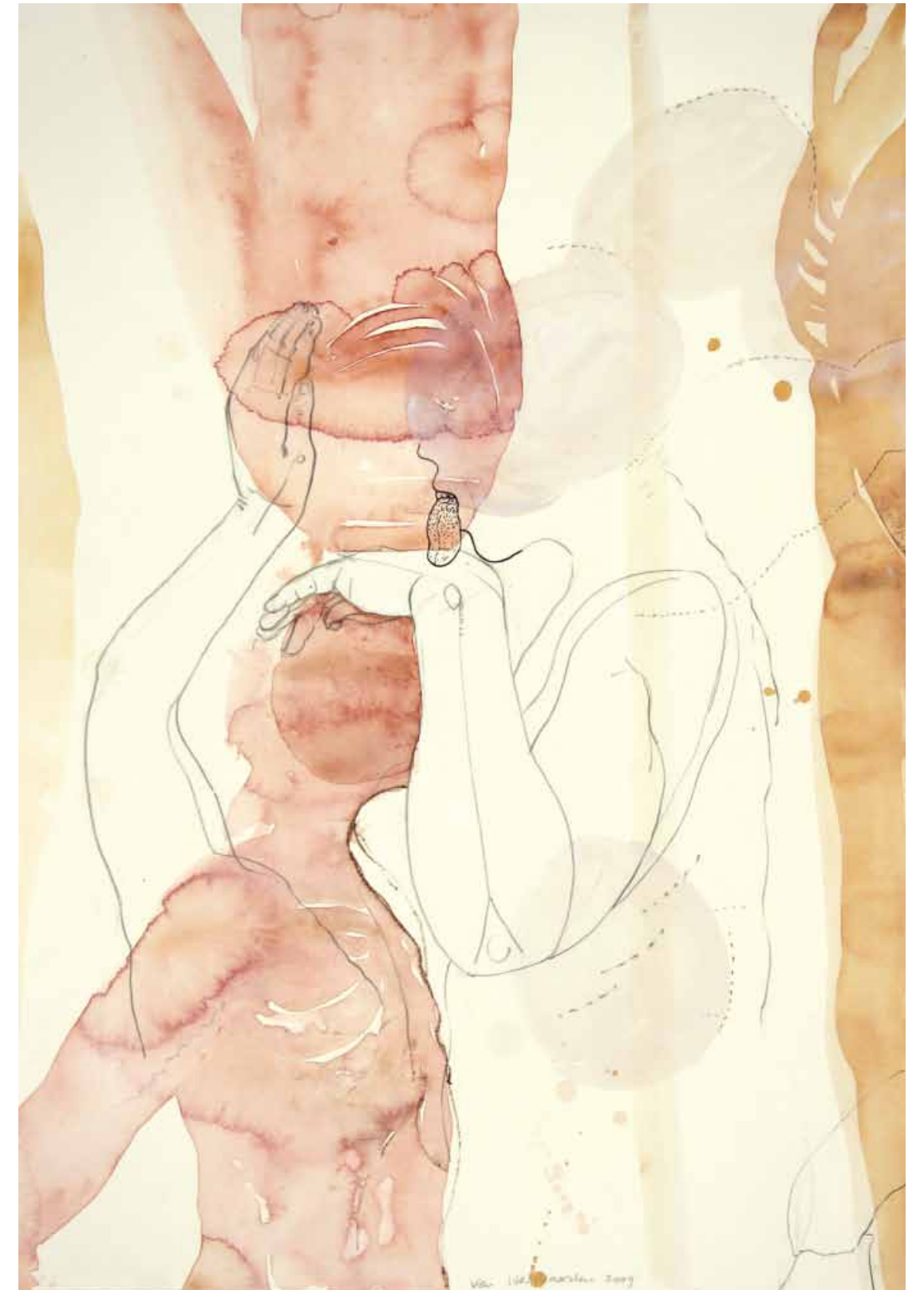
177

Mongolia
2008
181 x 123 cm
Oost Indische inkt en potlood op papier
courtesy Slewe Galerie, Amsterdam



178

Breng hem mij
2008
31 x 51 cm
collage: aquarelverf op papier
collectie Stedelijk Museum Schiedam



179

Tong en wang
2009
50 x 35 cm
aquarel en potlood op papier
collectie kunstenaar



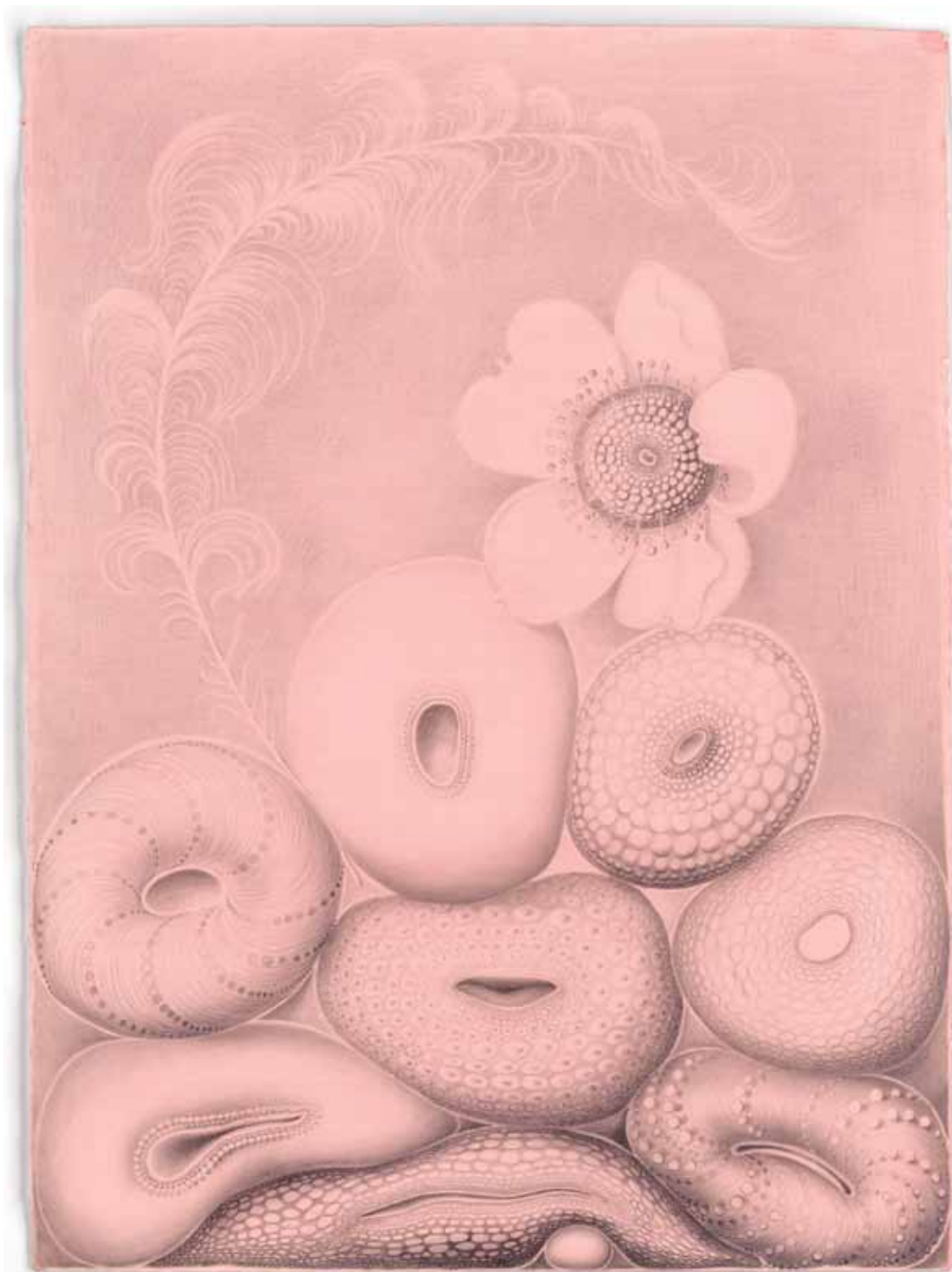
What's new
2009
100 x 140 cm
pastel, houtskool en gouache op papier
collectie kunstenaar



Early rising
2010
70 x 100 cm
pastel, houtskool en gouache op papier
collectie kunstenaar



Unidentified
2010
70 x 100 cm
pastel, houtskool en gouache op papier
collectie kunstenaar



182

Meten is weten (2)
2010
103 x 66 cm
acryl, kleurpotlood en fineliner op papier
collectie kunstenaar



183

Alles is ijdel
2010
77 x 57 cm
acryl en potlood op papier
collectie kunstenaar



184

Retiro
2010
73 x 110 cm
tempera, potlood en pastel op papier
collectie kunstenaar

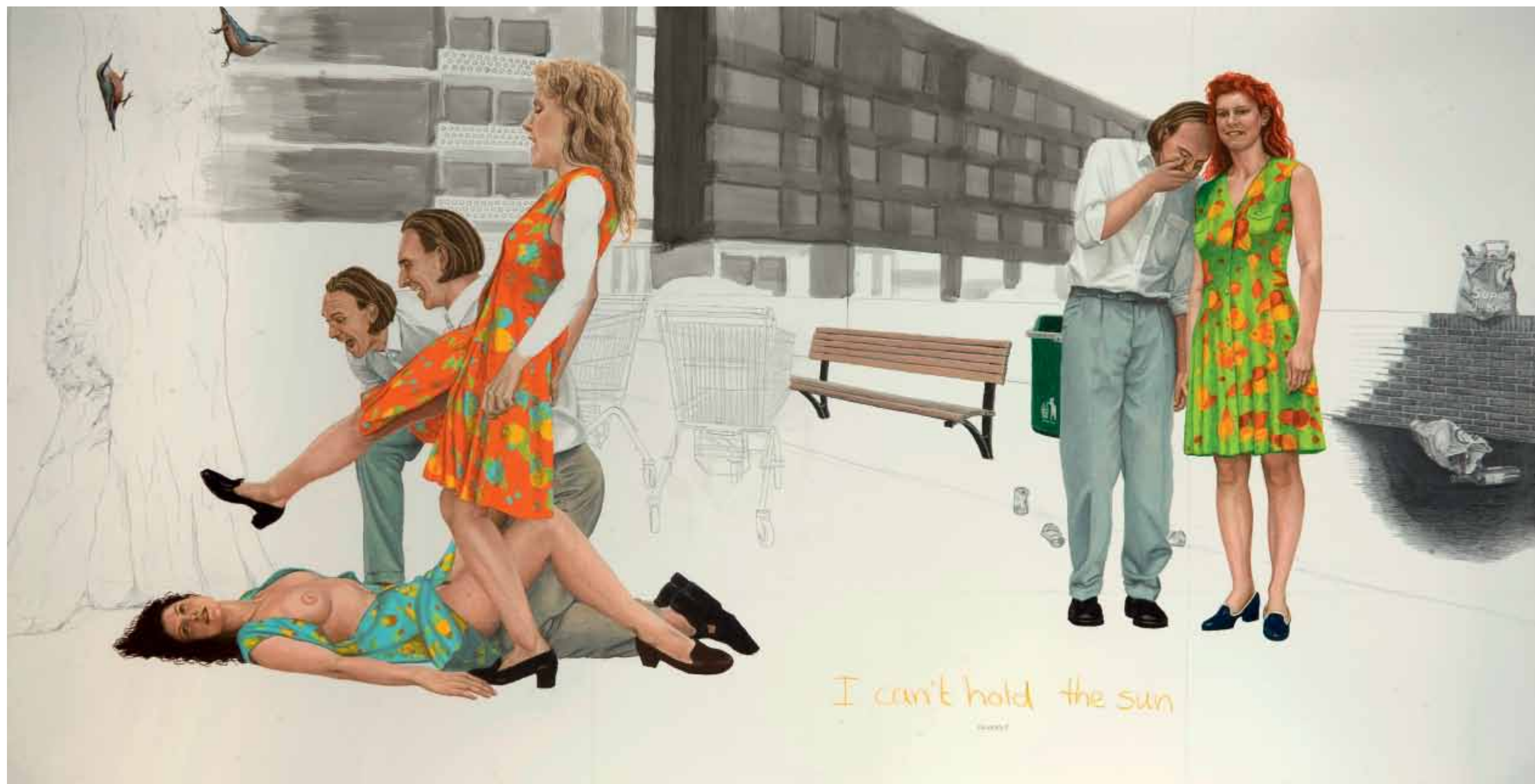


185

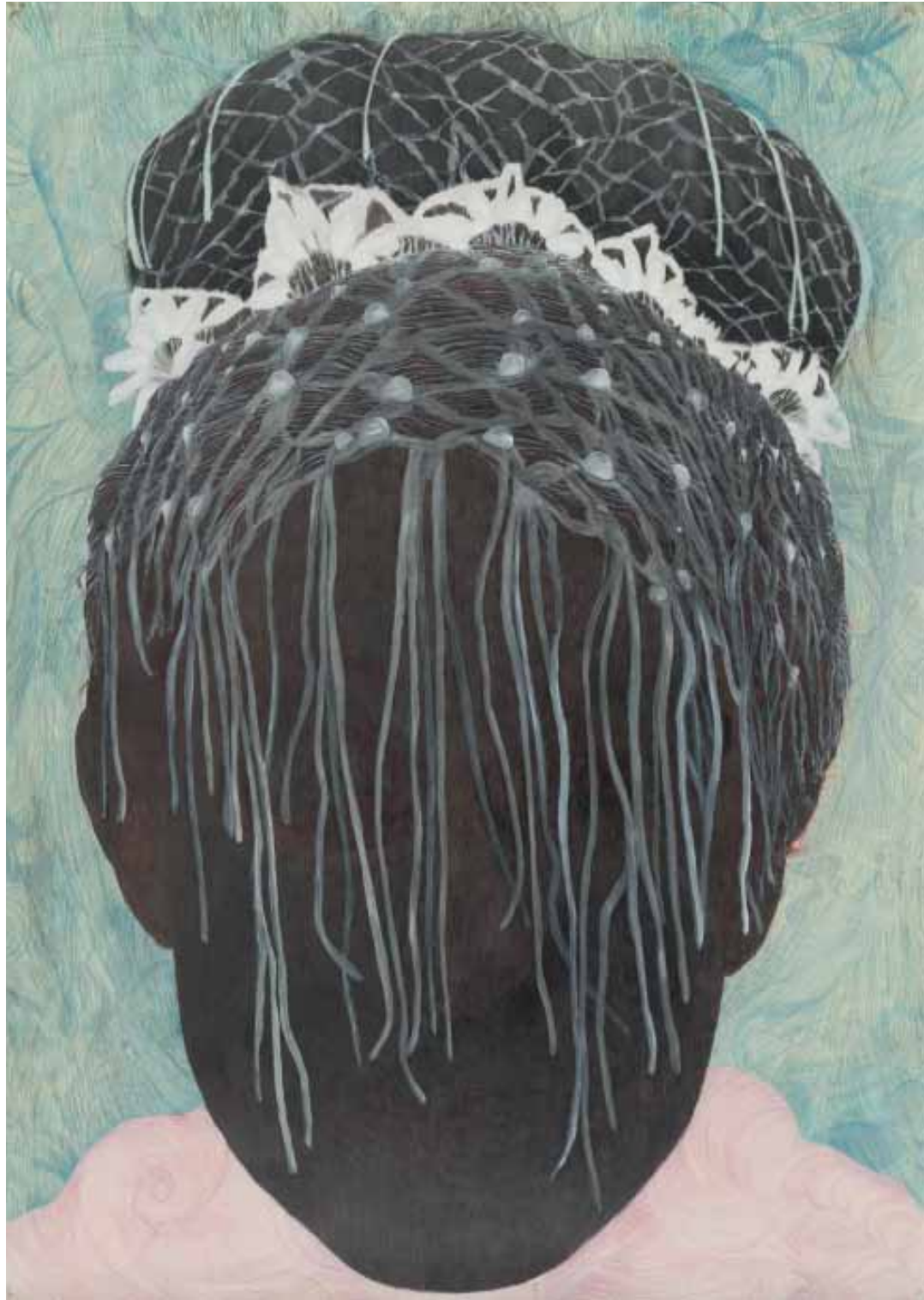
Zonder titel
2010
73 x 110 cm
tempera en potlood op papier
collectie kunstenaar



The Review
2009
200 x 395 cm
potlood, inkt, oliepastel op papier
collectie kunstenaar



I can't hold the sun
2009
195 x 395 cm
potlood, inkt, oliepastel op papier
collectie kunstenaar



190

Bride
2002 - 2010
290 x 205 cm
olieverf, lak en grafiet op papier
collectie kunstenaar



191

Your Look Will Give The Angels Strength
2000-2010
285 x 205 cm
grafiet, olievert, lakverf en kleurpotlood papier
collectie kunstenaar



De bestraffing
2006-2007
148 x 150,5 cm
houtskool, pastel, balpen en verfstift op papier
collectie kunstenaar



Me not
2008
150 x 110 cm
houtskool, pastel en balpen op papier
collectie kunstenaar



Zonder titel
2009
235 x 114,5 cm
aquarel op papier
collectie kunstenaar



from: Per Høst, 'Danger My Ally', 1950



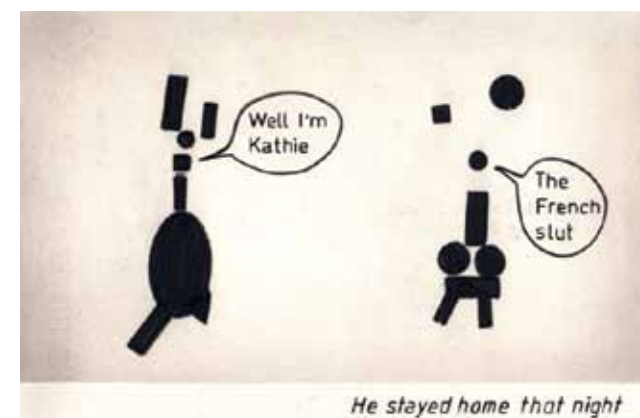
There were some misunderstandings



Paul has made some success out of life



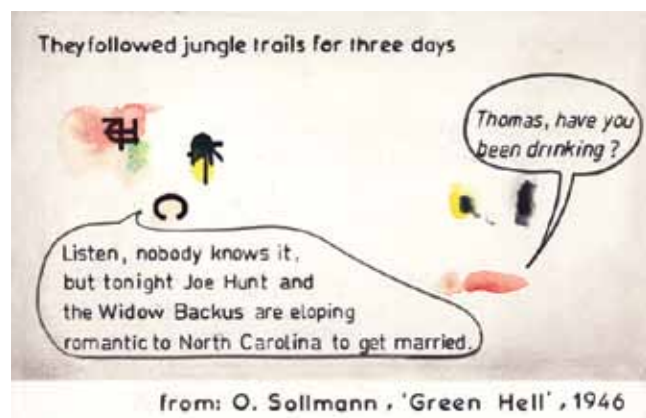
It was Peter Maitland, the artist



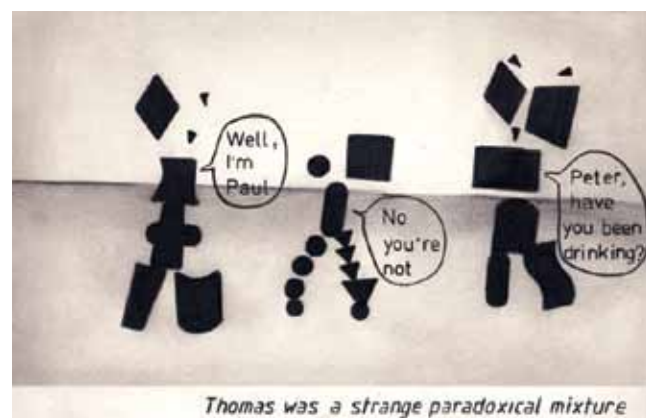
He stayed home that night



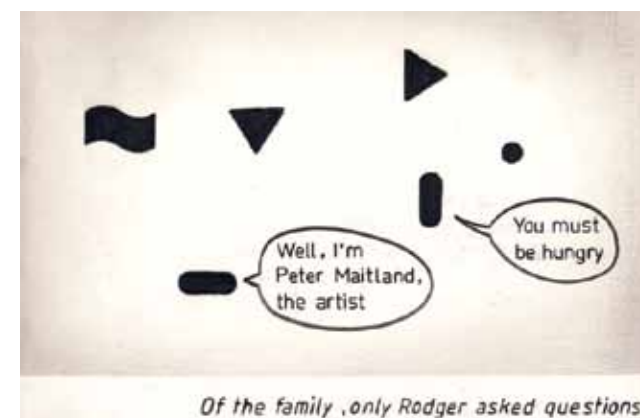
Superintendent Folly was an almost legendary figure



from: O. Sollmann, 'Green Hell', 1946



Thomas was a strange paradoxical mixture



Of the family, only Rodger asked questions



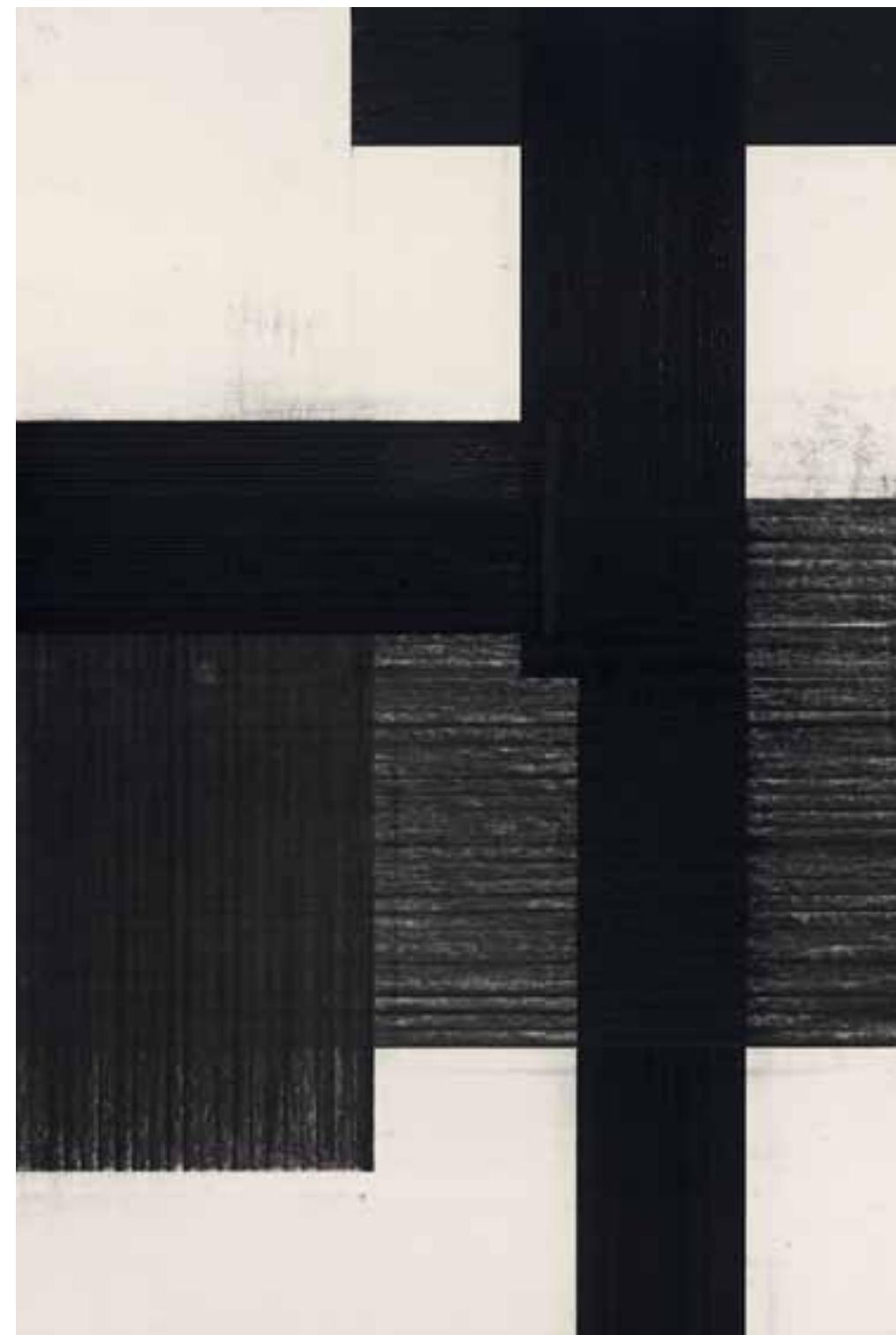
It was the voice of Peter Maitland, the artist



198

Zonder titel
2010
120 x 80 cm
Siberisch krijt en houtskool op papier
courtesy Galerie Hein Elferink

199



Zonder titel
2010
120 x 80 cm
Siberisch krijt en houtskool op papier
courtesy Galerie Hein Elferink



Tweekamer woning

2009

50 x 65 cm

gemengde techniek

collectie Astrid Depperman, Lüdinghaussen, Duitsland



Plattegrond van middelbare leeftijd

2010

240 x 240 cm

gemengde techniek

courtesy galerie Smarius



202

Paradijs kinderen
2010
107 x 70 cm
potlood, aquarel, acryl en collage op papier
courtesy Galerie Nouvelles Images



203

Moederziel alleen (IV)
2010
52 x 97 cm
potlood, aquarel, acryl en collage op papier
courtesy Galerie Nouvelles Images



204

Red De Wereld
2007
387 x 309 cm
gemengde techniek op papier
courtesy galerie Akinci



205

Zonder titel
2007
302 x 146 cm
gemengde techniek op papier
Collectie Stedelijk Museum Schiedam







Zuiderzee / Ashore
2006
29,7 x 42 cm
potlood, gouache, aquarel op papier
collectie kunstenaar

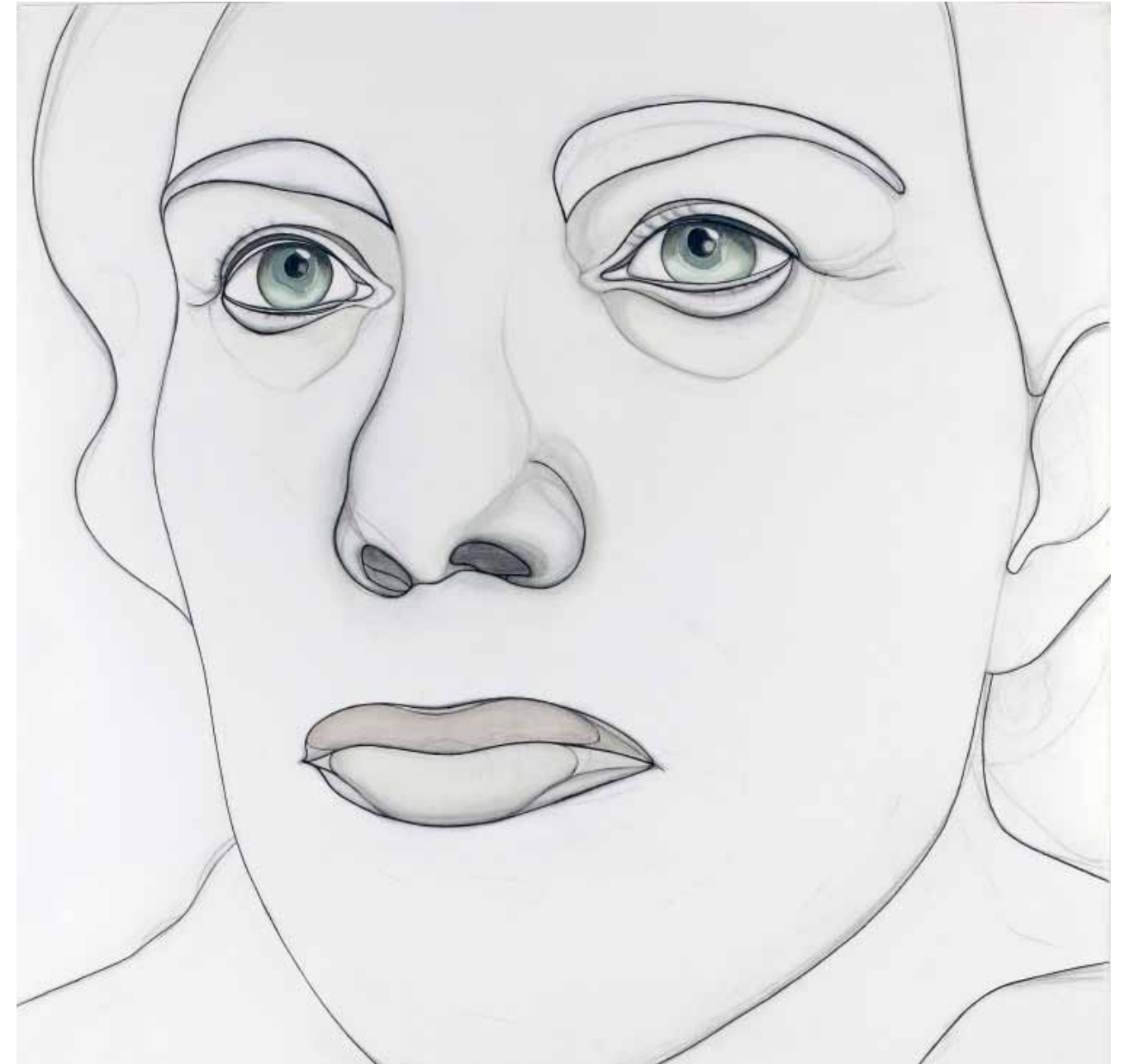


Zuiderzee / Cokkie Snoei
2006
21 x 29,7 cm
potlood op papier
collectie kunstenaar



212

Zonder titel
2010
117 x 149 cm cm
houtschool, pastelkrijt en contékrijt op papier
collectie kunstenaar



213

Zonder titel
2010
152 x 134,5 cm
houtschool, pastelkrijt en contékrijt op papier
collectie kunstenaar



214

titel
1995
100 x 70,2 cm
houtskool op papier
Schiedam



215

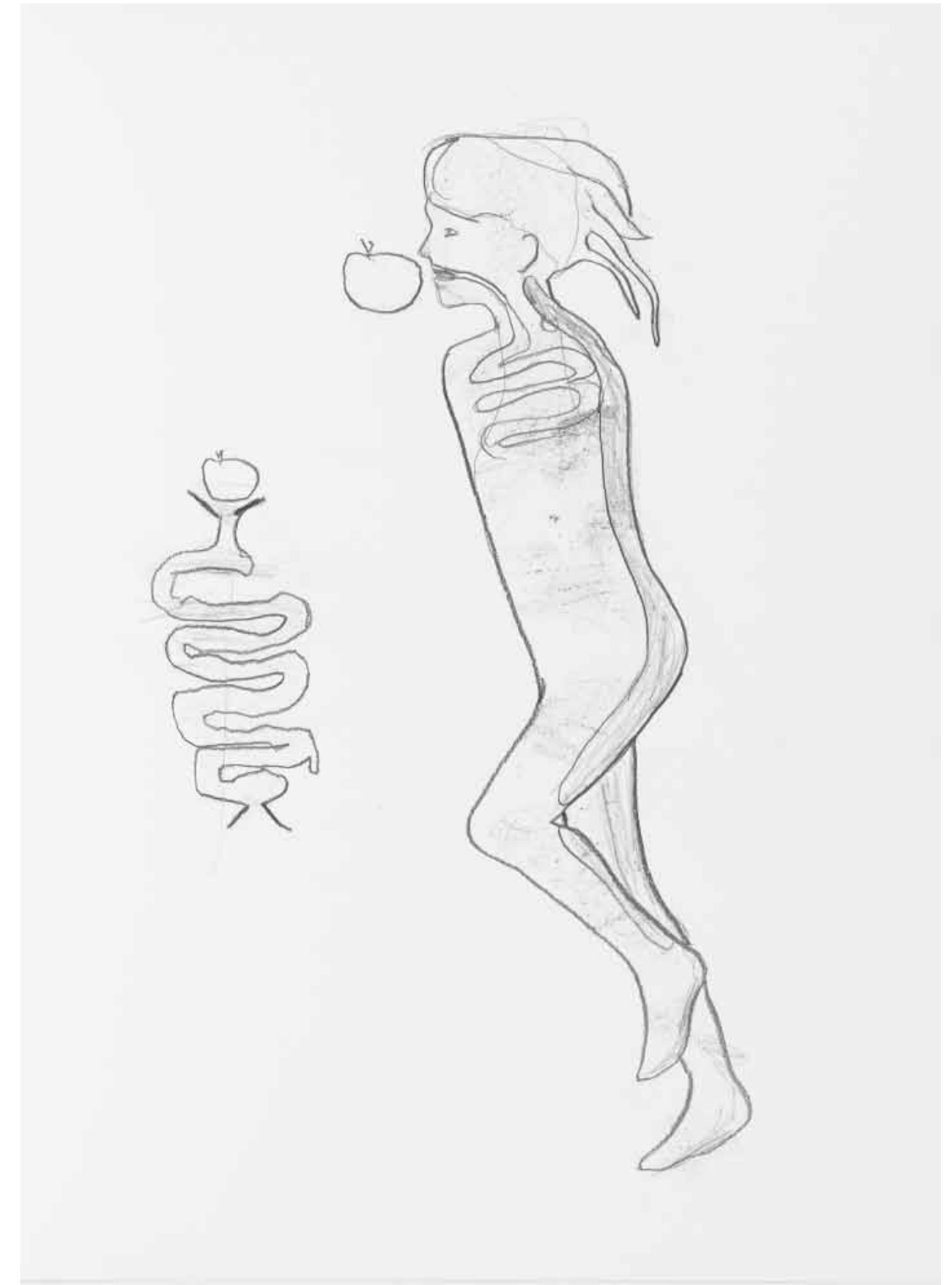


Wouter
2010
150 x 267 cm
gemengde techniek op papier
courtesy galerie Krinzinger, Wenen



218

Girl with white-green ball
2009
110 x 80 cm
potlood op papier
courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen



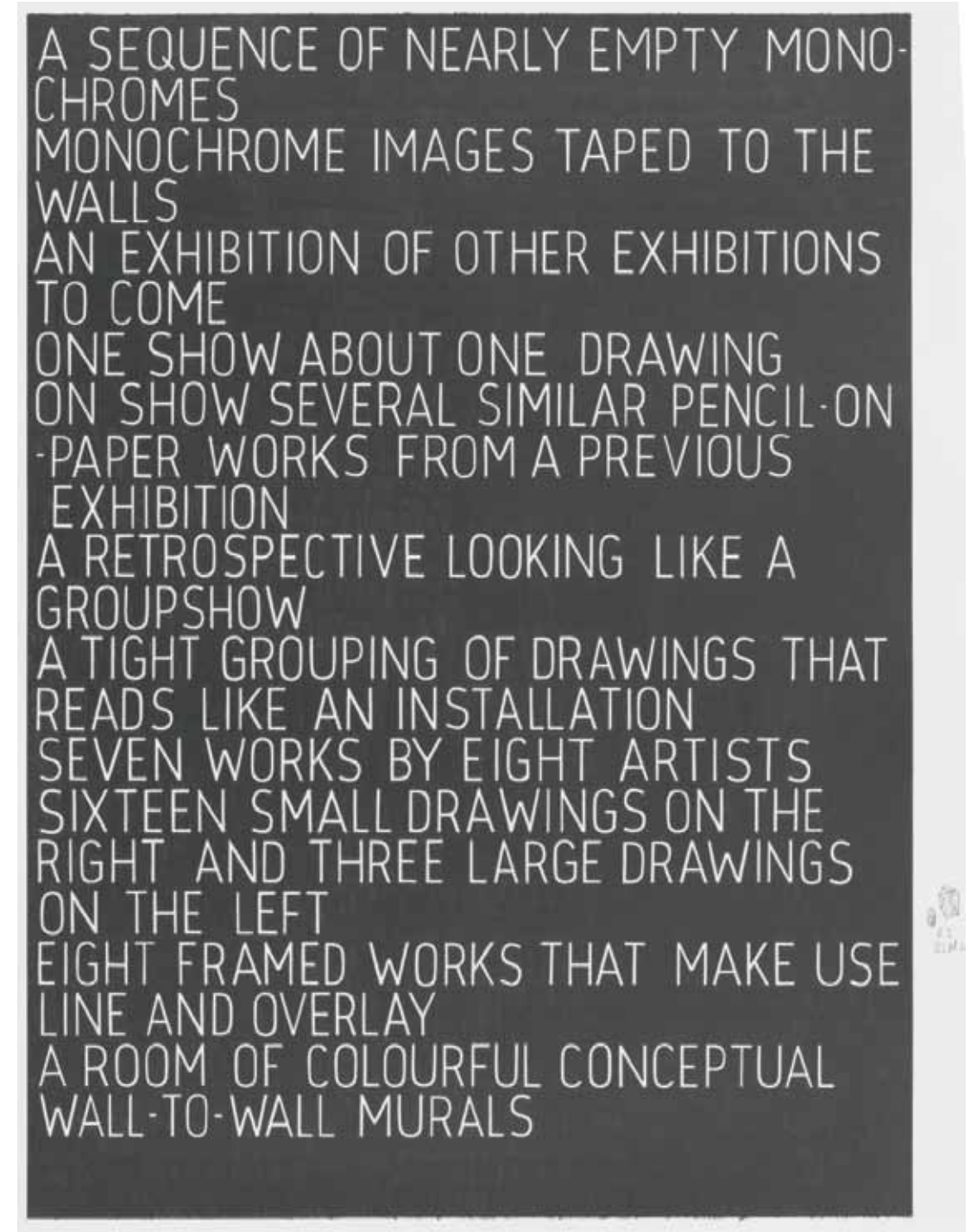
219

Drawing with apple
2009
110 x 80 cm
potlood op papier
courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen



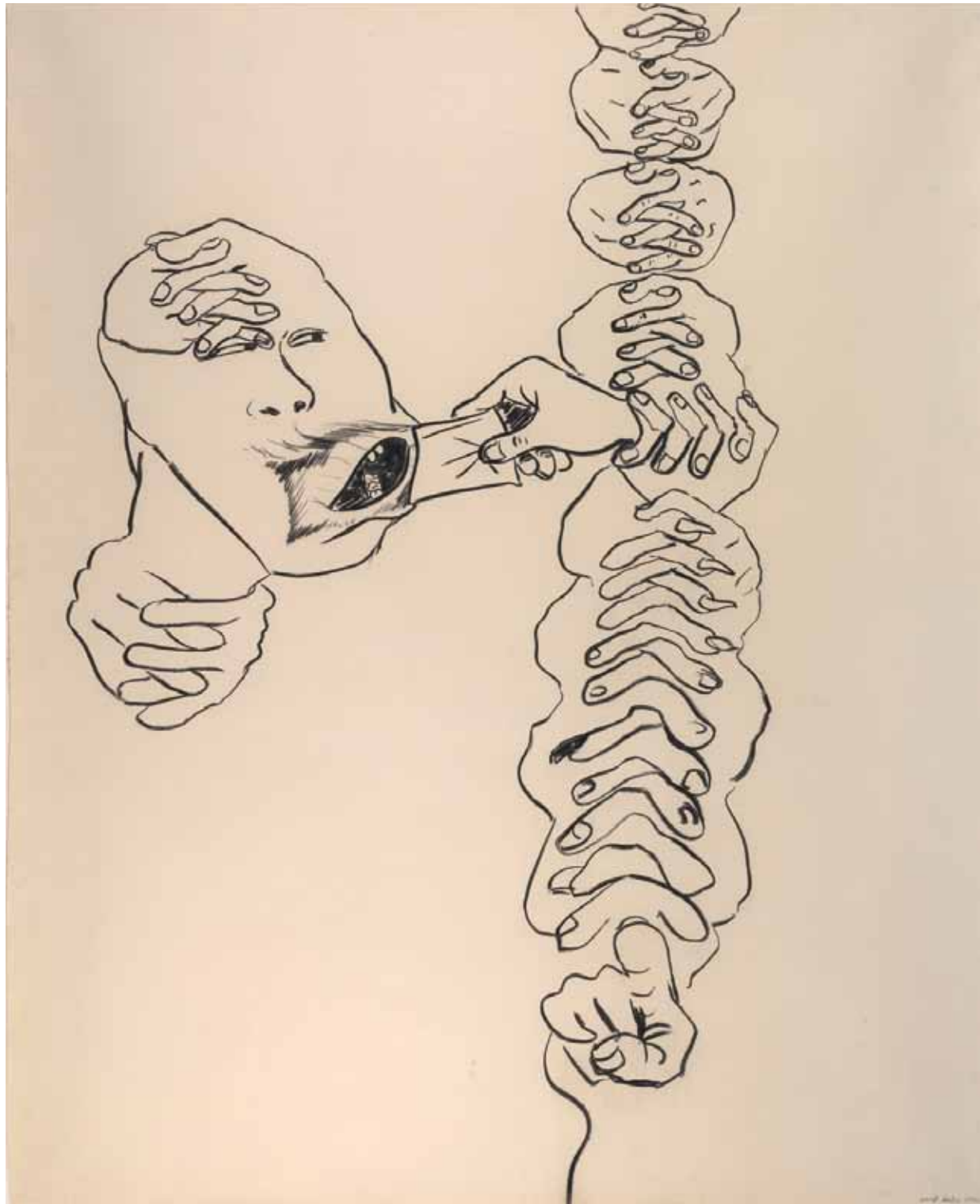
220

Polaroid
2004
83,5 x 65,2 cm
potlood op papier
Courtesy Projecte SD, Barcelona



221

Various, Elsewhere, Ongoing
2009
74,8 x 58 cm
potlood op papier
Courtesy Projecte SD, Barcelona



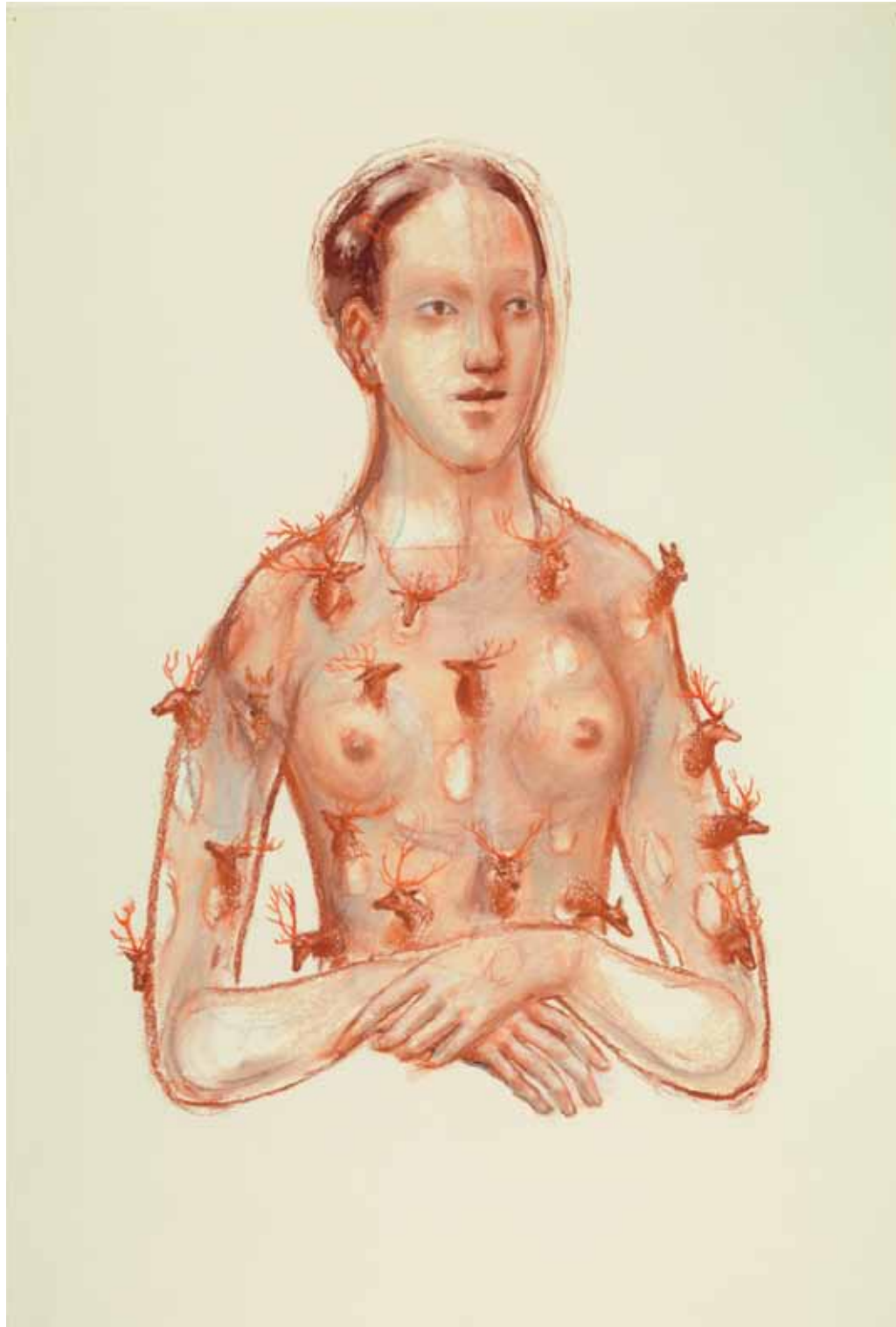
222

Zonder titel
2000
150 x 130 cm
houtschool op papier
collectie Ron Klein Breteler, Schiedam



223

Butcher
2009
84 x 59,5 cm
acryl op papier
courtesy Galerie Metis_NL



224

Compositie met vrouw
1999
90 x 60 cm
pastelkrijt op papier
Collectie Stedelijk Museum Schiedam

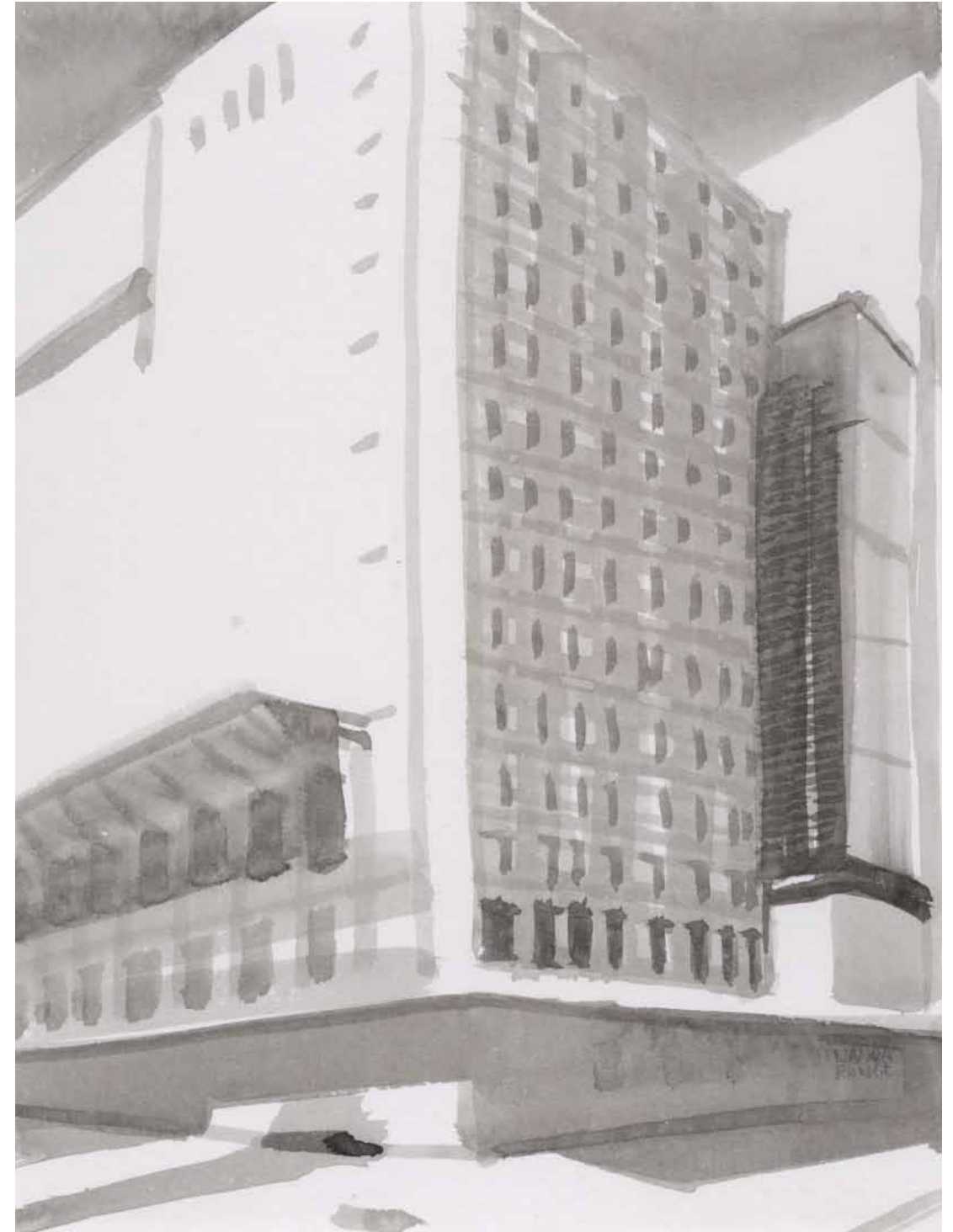


225

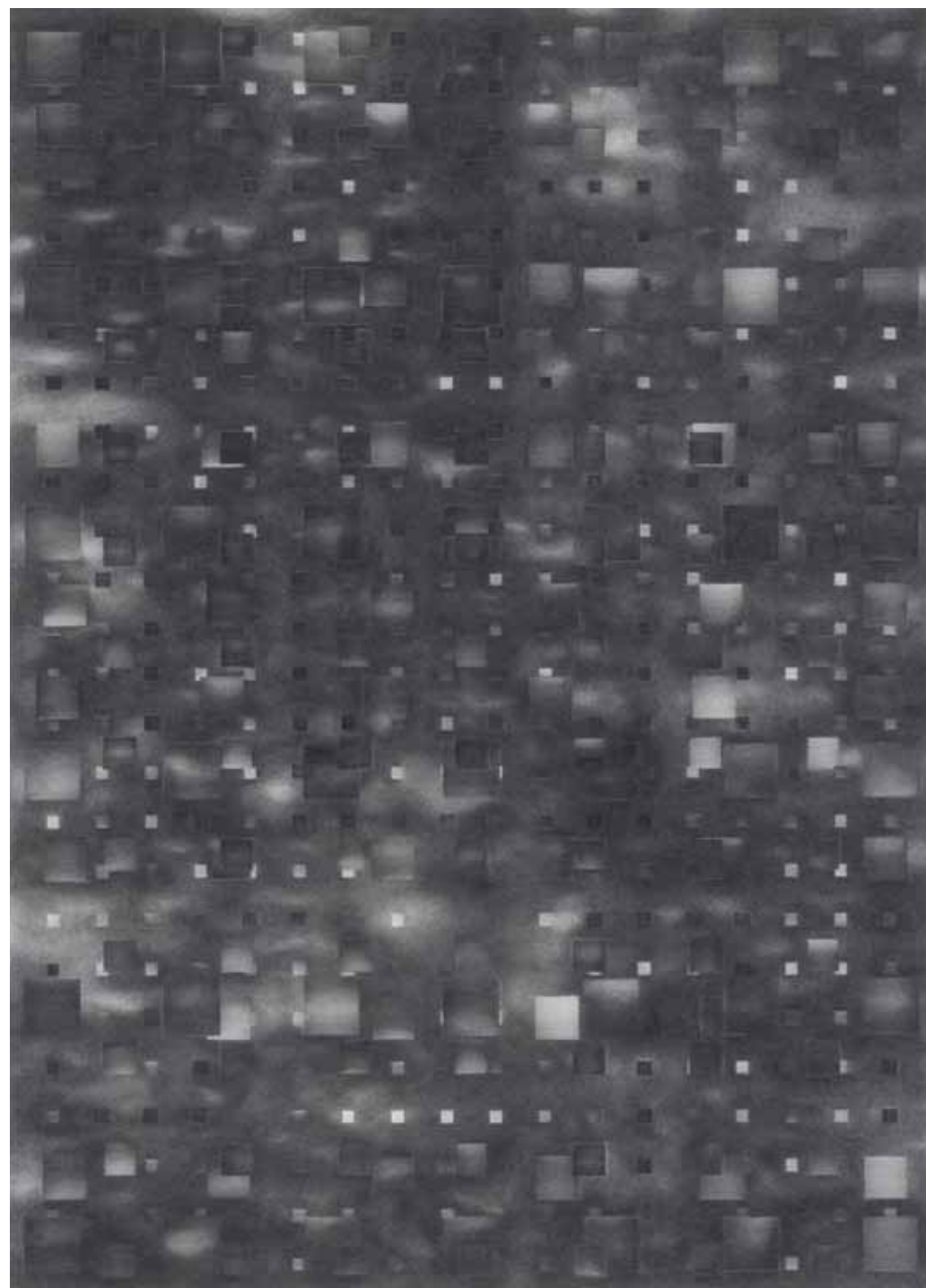
Zonder titel
2007-2008
303 x 125,5 cm
houtschool op papier
privé collectie kunstenaar



Mijn huis
2009
40 x 30 cm
Chinese inkt op papier
collectie kunstenaar

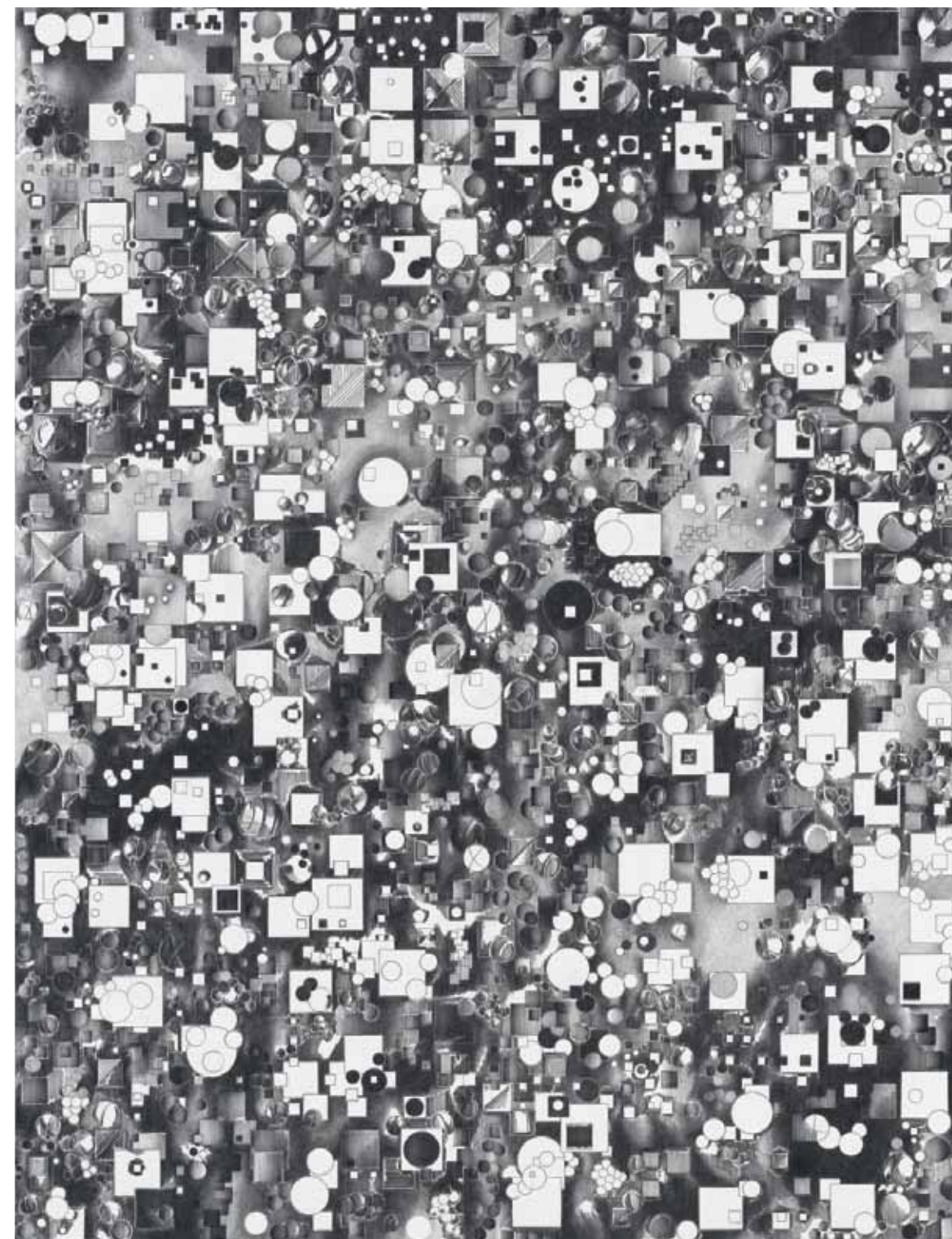


World Bank VIB (Very Important Building)
2008
30 x 40 cm
Chinese inkt op papier
collectie kunstenaar



228

Zonder titel
2009
80 x 57 cm (zl)
potlood op papier
courtesy Galerie Hein Elferink



229

Zonder titel
2008
84 x 64 cm (zl)
potlood op papier
courtesy Galerie Hein Elferink



Anastasia Diary
2008 - 2010
160 x 150 cm
houtskool en oilstick op papier
courtesy Galerie Paul Andriess

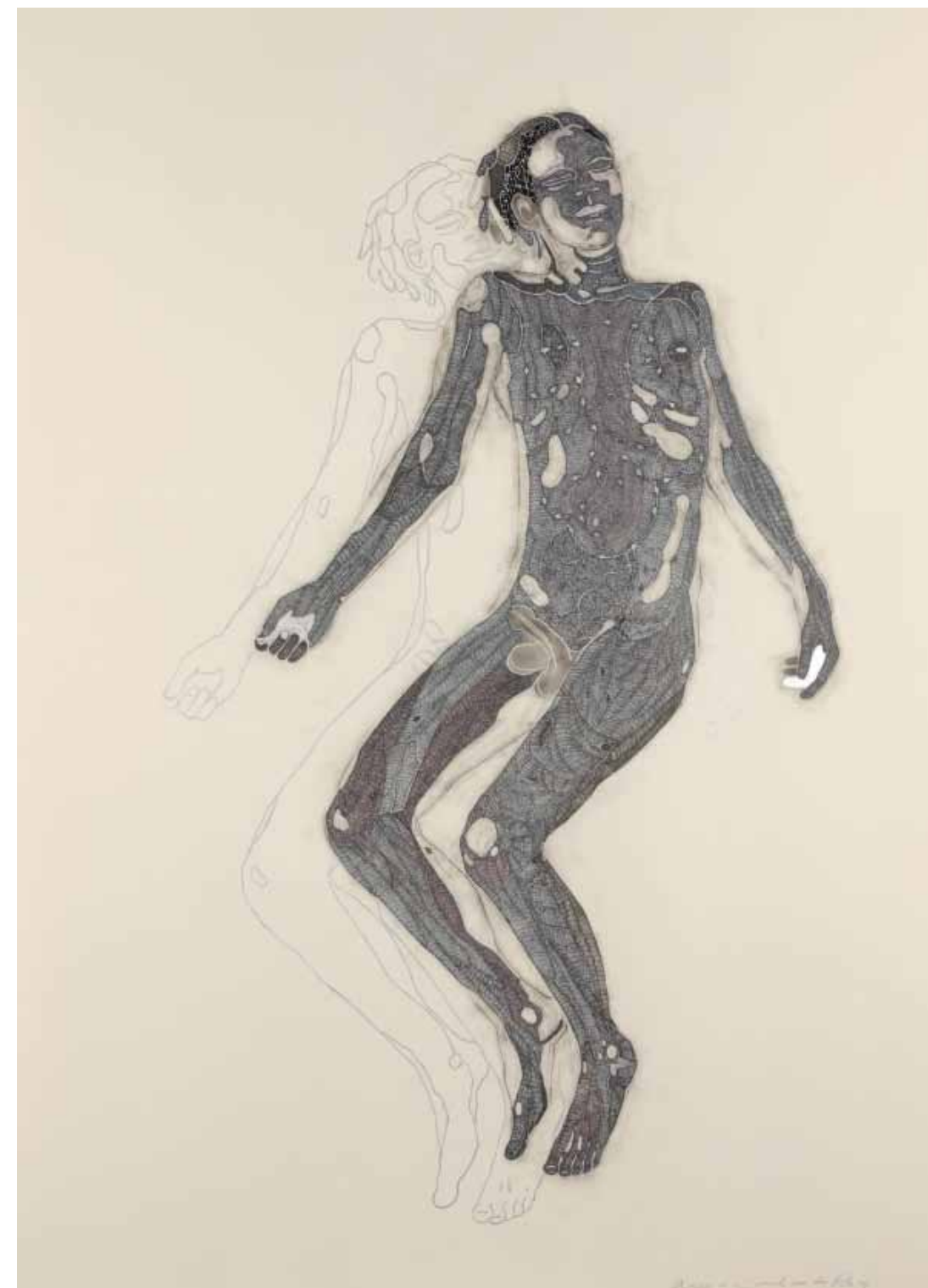


The Ipatiev Album
2009-2010
49 x 39 cm
Oost Indische inkt en conté op papier
courtesy Galerie Paul Andriess



232

Amae 10
2008
140 x 100 cm
roet, oost Indische inkt, acryl, pigmentstift en pigmentinkt op papier
collectie RKB



233

Amae 15
2009
140 x 100 cm
roet, bladzilver, oost Indische inkt, acryl, pigmentstift en pigmentinkt op papier
Courtesy Galerie Clement, Amsterdam

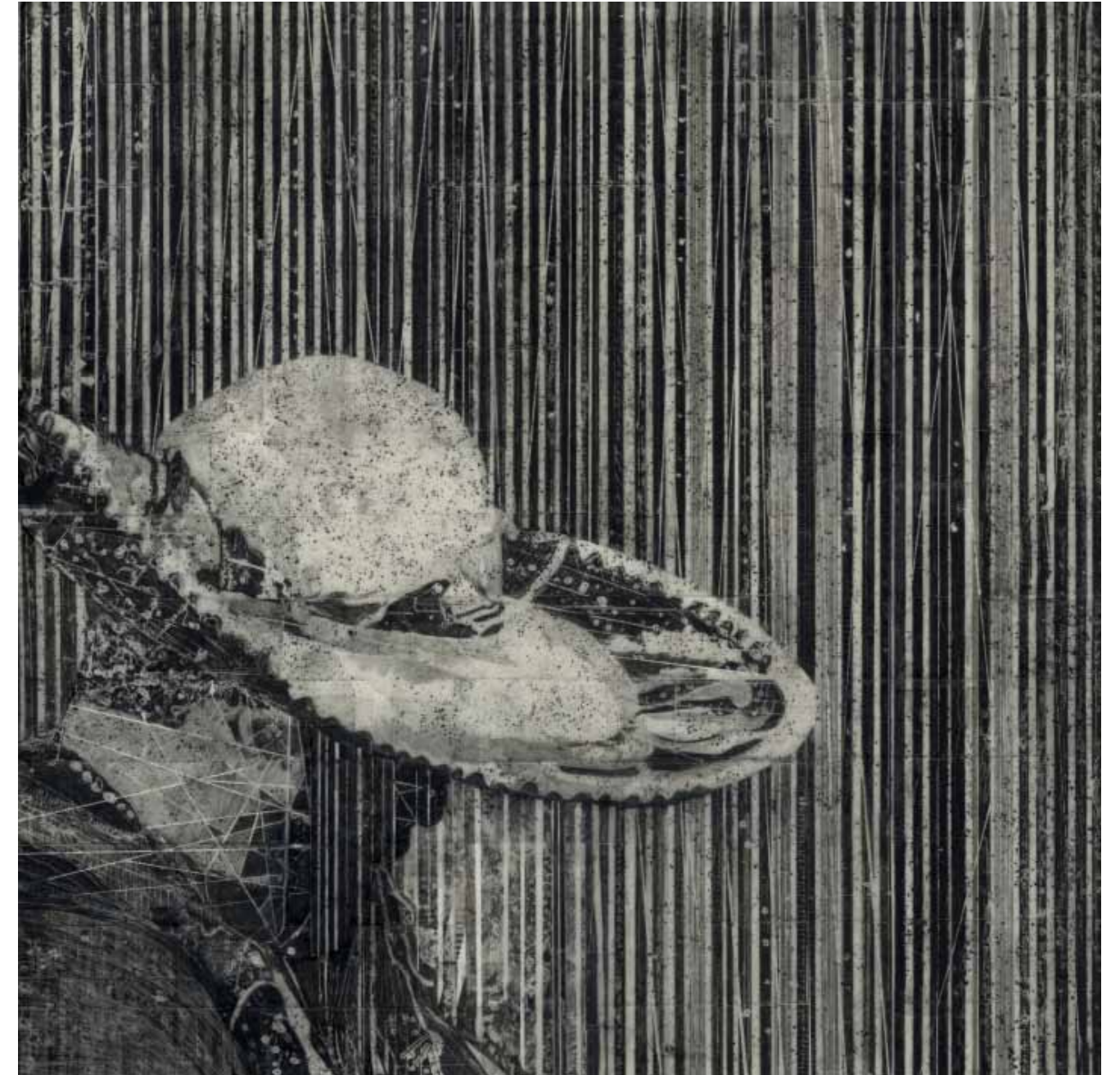


Survival
181 x 150 cm
gemengde techniek en collage op papier
collectie kunstenaar



236

Zonder titel
2009
25,4 x 25,4 cm
potlood en tape op papier
Particuliere collectie



237

Zonder titel (De Mexicaan)
2010
25,4 x 25,4 cm
potlood en tape op papier
collectie Van Iterson



Highlights

2008

137 x 203 cm

acryl, inkt, aquarel en lino-snede op papier

courtesy galerie Akinci, Amsterdam



Wake

2007

119 x 100 cm

acryl, inkt, houtskool, aquarel en lino-snede op papier

Particuliere collectie



House with car
2010
170 x 240 cm
houtschool op papier
courtesy Nicholas Metivier Gallery Toronto (Can)





244

In the hedge
2008
166,2 x 127 cm
kleurpotlood, collage en inkt op papier

245



Zonder titel
2009
92 x 64,2 cm
inkt op papier
collectie Museum van Bommel van Dam, Venlo



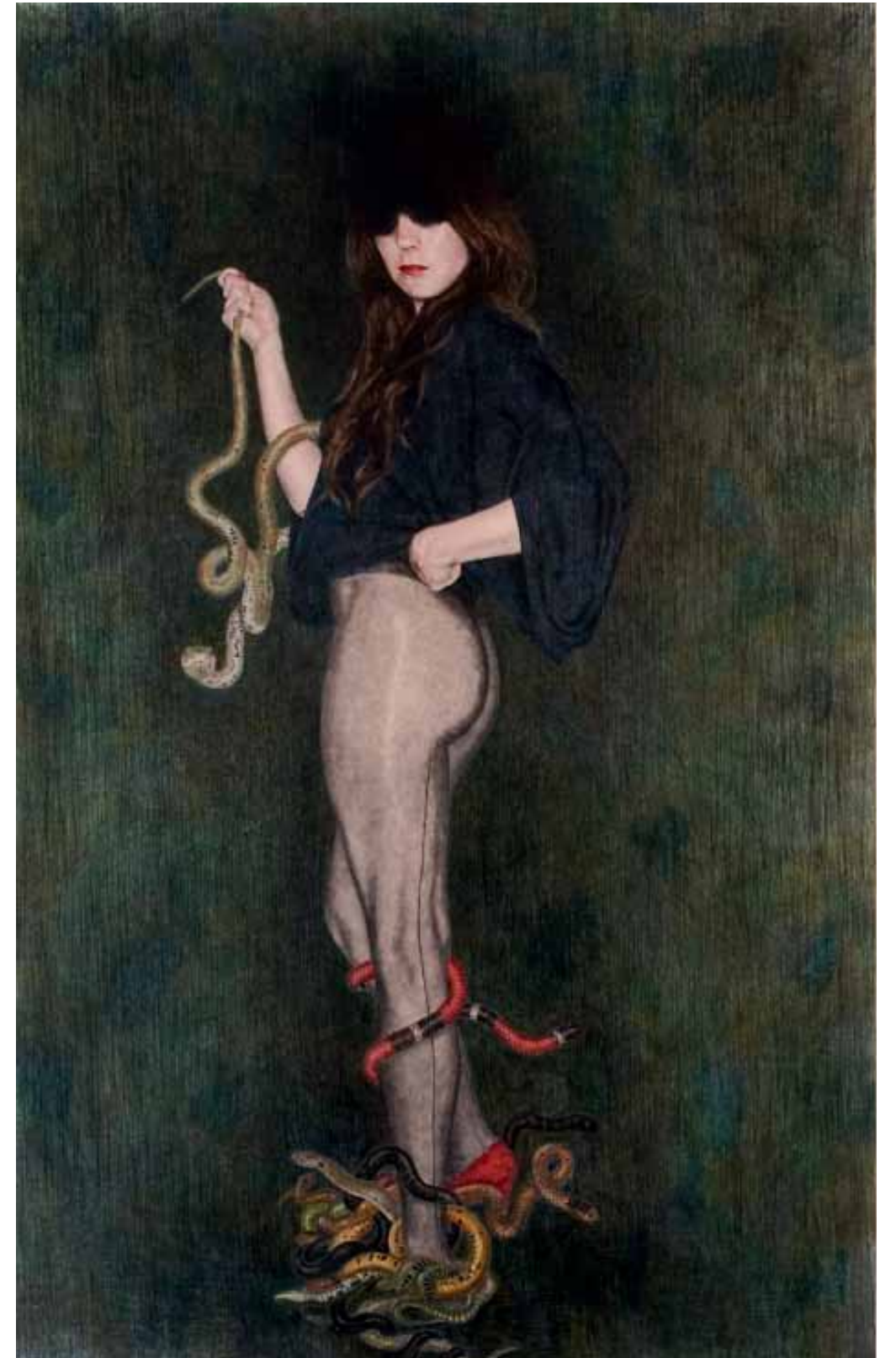
The Fraud
2010
239 x 344,5 cm
inkt op papier
Courtesy Galerie Gabriel Rolt



248

Ed
2008
230 x 150 cm
pastelkrijt en houtskool op papier
collectie Stedelijk Museum Schiedam

249



Suspicious III
2008
240 x 150 cm
pastel en conté op papier
collectie Van Dam Art Collection



New York 11 IX '01 (IX)
2007
101 x 150 cm
houtskool, pastel op passepartoutkarton
charcoal/pastel on mat board
collectie JPMR / Courtesy Livingstone gallery



Louisiana
2009
220 x 152 cm
houtskool, pastel op passepartoutkarton
charcoal/pastel on mat board
collectie Museum van Bommel van Dam, Venlo / Courtesy Livingstone gallery



252

Hostile Aestetik Takeover
2010
220 x 150cm
potlood op papier
courtesy Barbara Seiler Galerie, Zürich



253

Anti Star
2006
235 x 150 cm
viltstift, acryl, typex, collage op papier
particuliere collectie



254

Final Cut
2010
200,3 x 142,3 cm
potlood, pastelkrijt, contékrijt en spuitbus op papier
Bedrijfscollectie Eneco

255



Forbidden Fruit V
2007
180 x 126 cm
potlood, pastelkrijt, contékrijt, bladgoud en spuitbus op papier
collectie kunstenaar



2010
4 x 2,7 cm
olieverf op glas met buddy
courtesy Galerie Fons Welters



2010
4 x 2,7 cm
olieverf op glas met buddy
courtesy Galerie Fons Welters

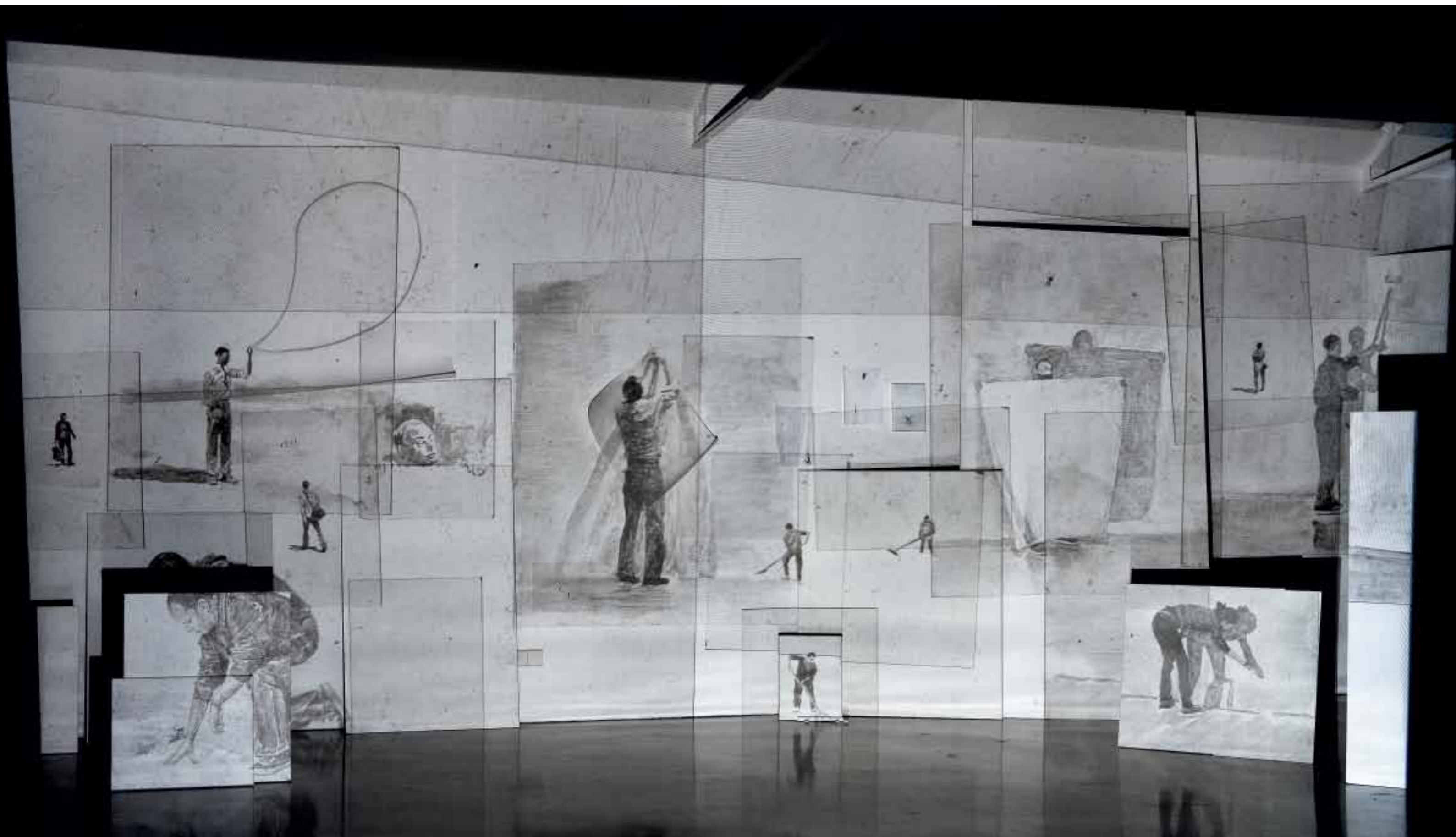
When what was when

2010

variabel

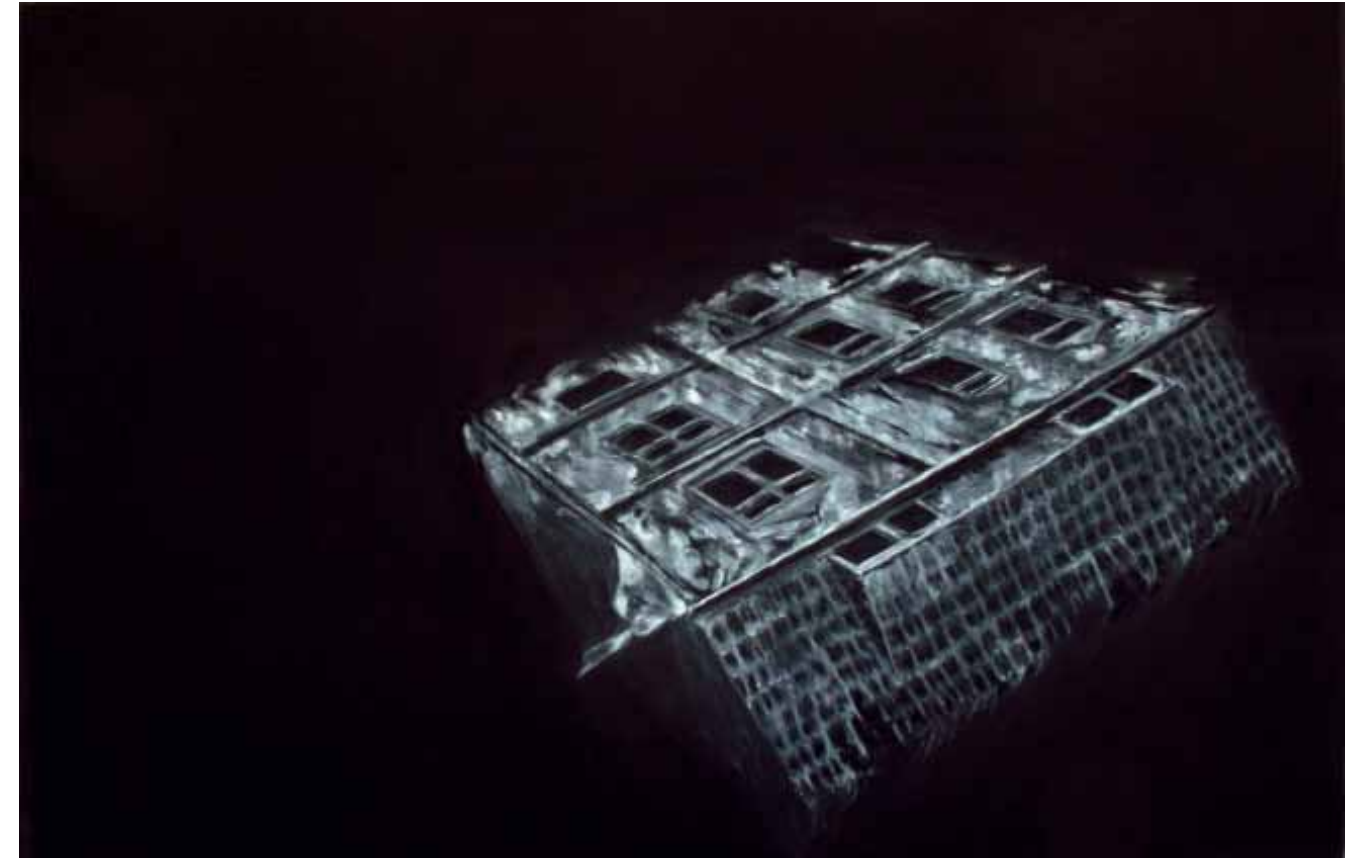
installatie met overheadprojectoren, olieverf op glas en transparante sheets

courtesy Galerie Fons Welters





Beachhouse (interior #2)
2008
150 x 100 cm
houtschool op papier
collectie kunstenaar





Beachhouse (interior basement)
2008
280 x 100 cm
houtskool, pastel, aquarel op gekleurd papier
collectie kunstenaar



264

Zonder titel
2010
21 x 29,7 cm
potlood op papier
courtesy Galerie Paul Andriessse



265

Zonder titel
2010
21 x 29,7 cm
potlood op papier
courtesy Galerie Paul Andriessse

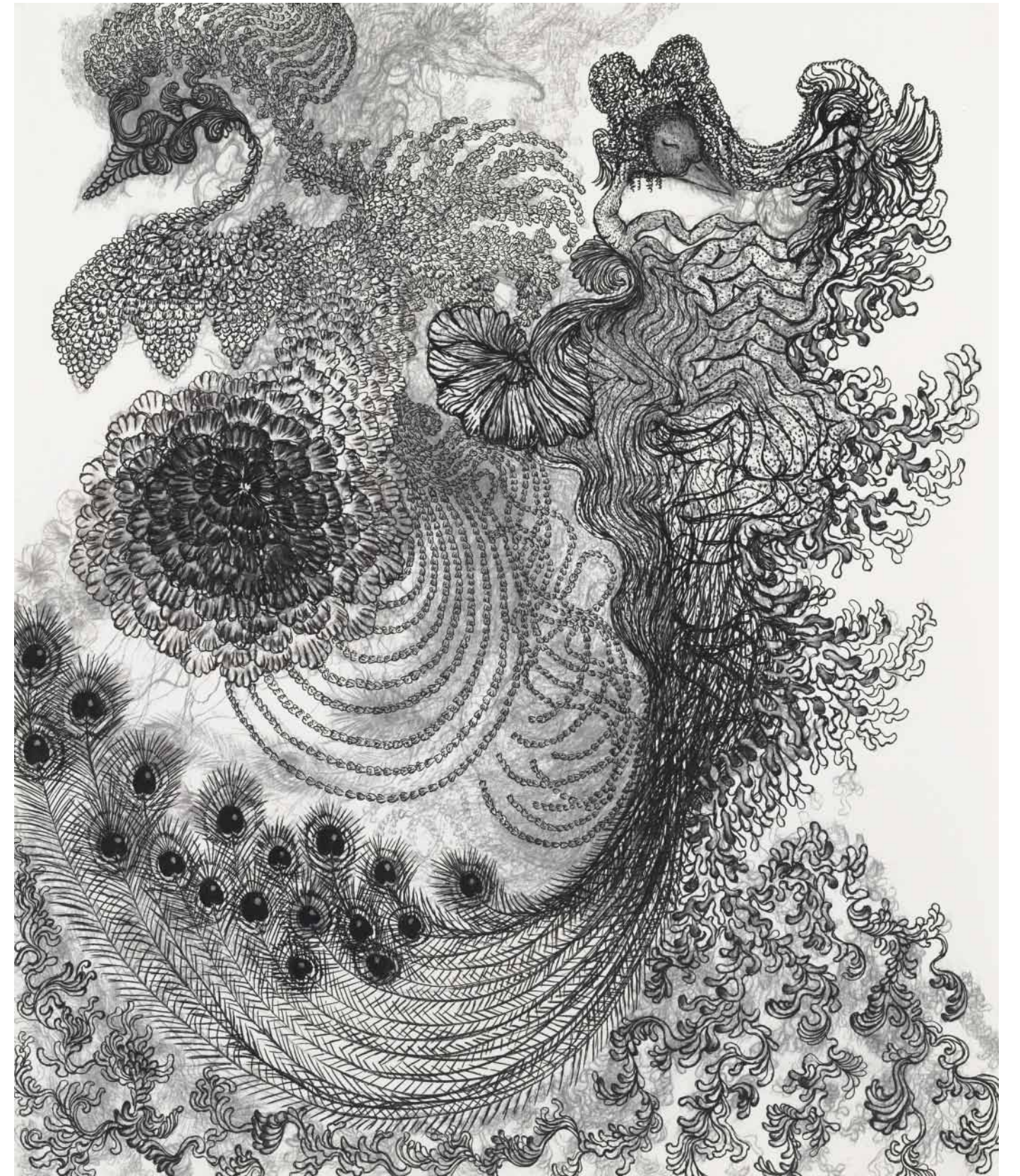


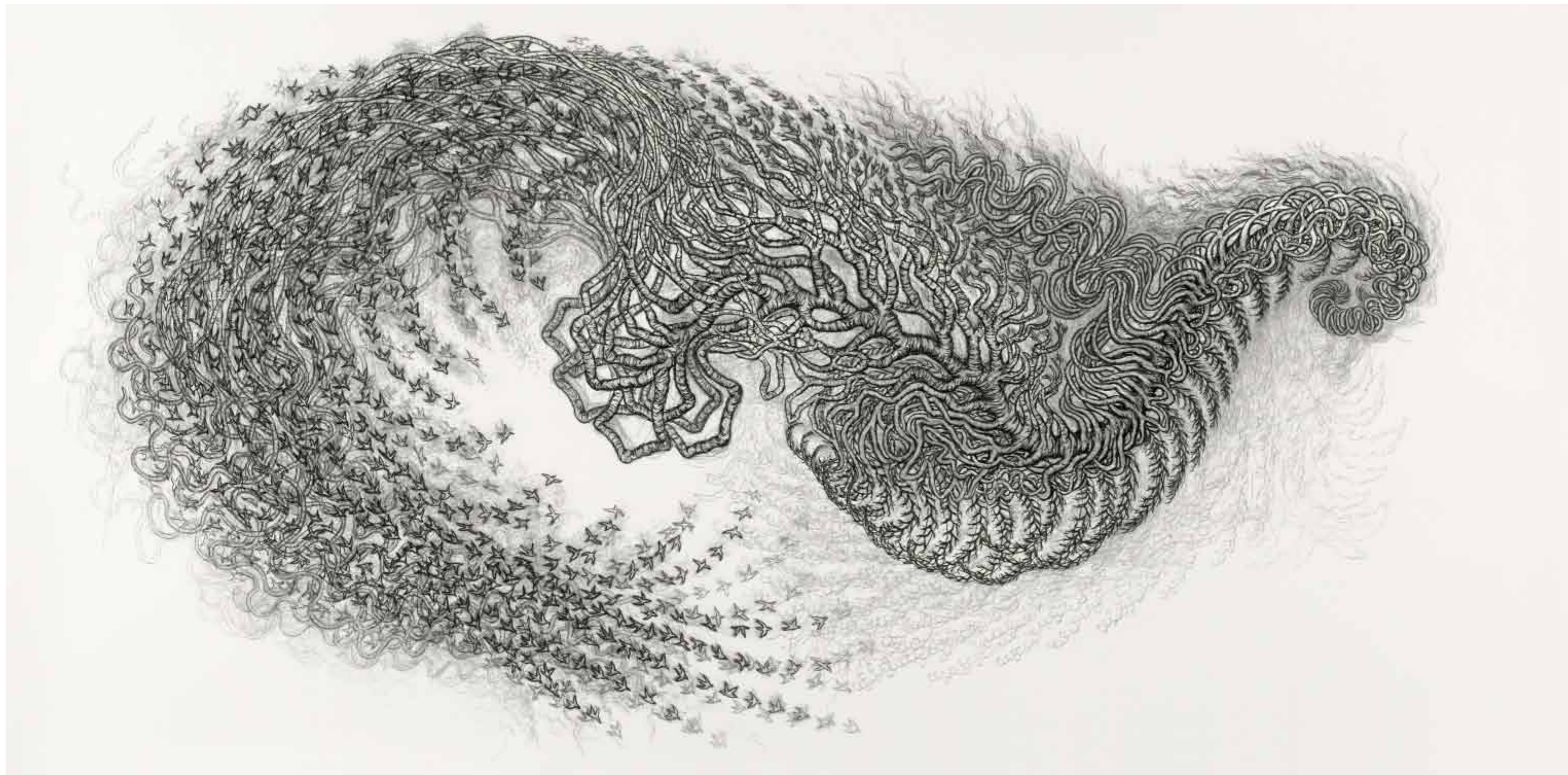
Afterglow 1
2010
100 x 140 cm
inkt op papier
collectie kunstenaar



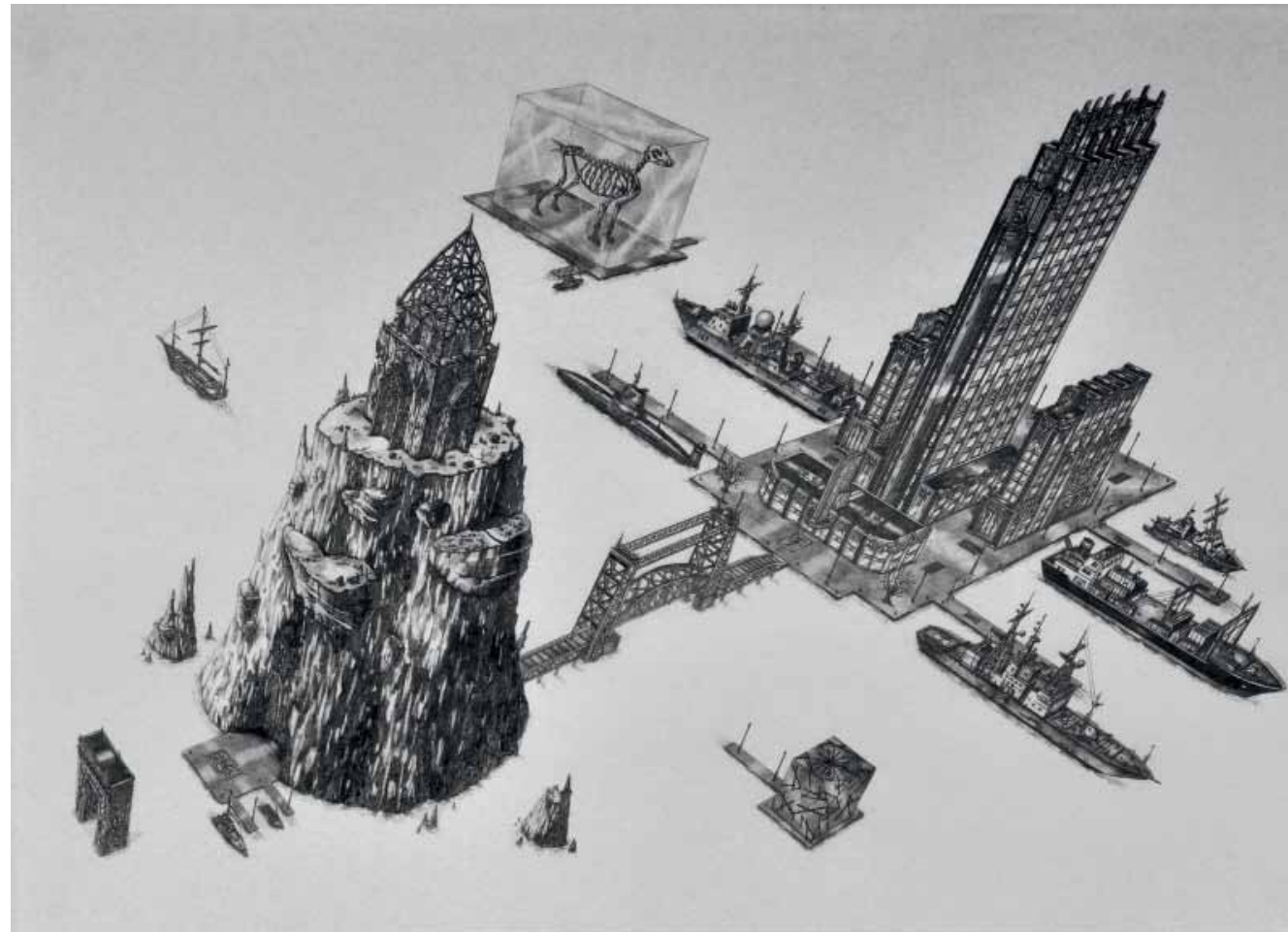
Rich people having fun 5
2010
64 x 48 cm
inkt op papier
collectie kunstenaar





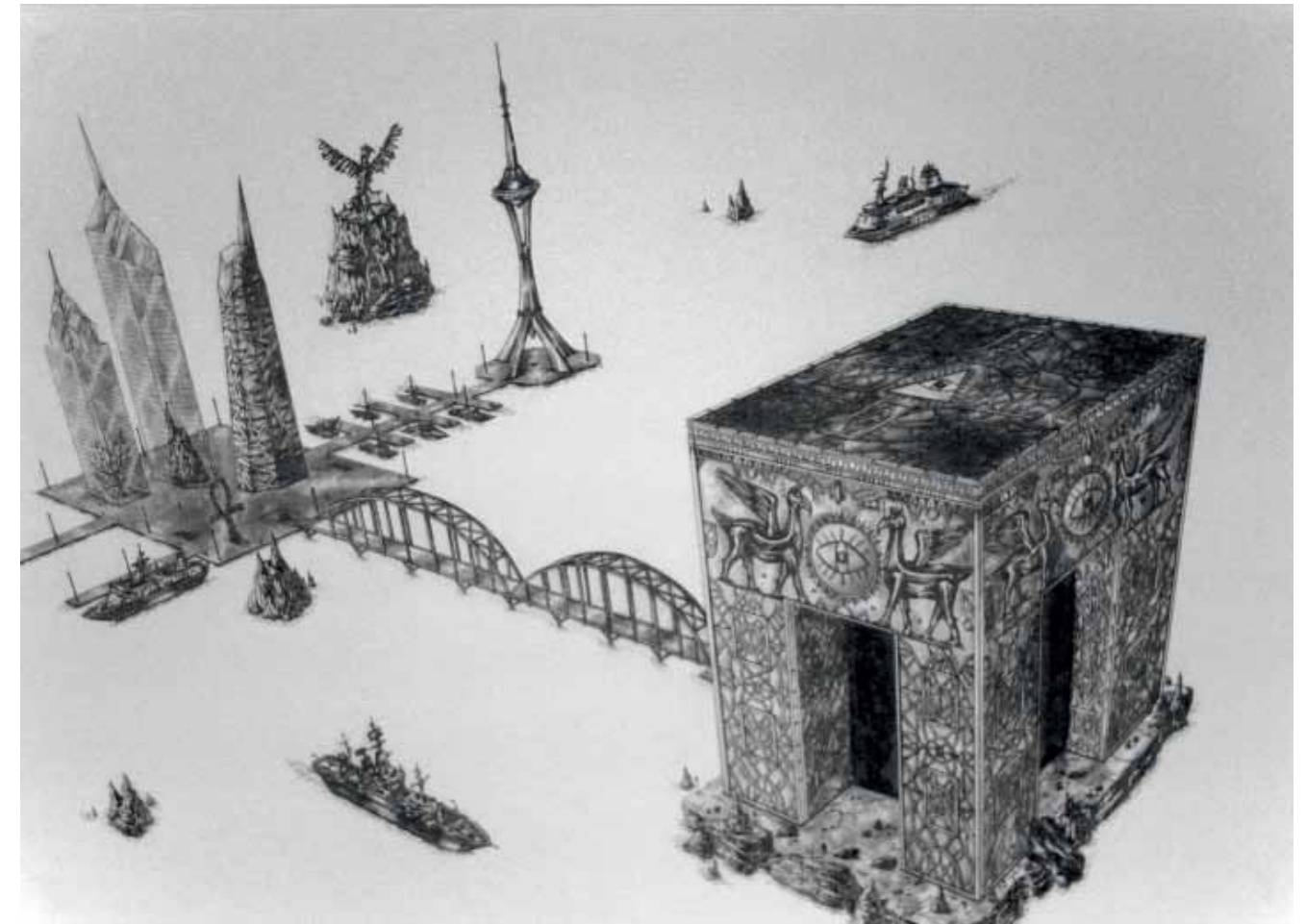


Oersprong
2010
150 x 300 cm
houtskool op papier
courtesy galerie Willy Schoots



274

Scorpodian harbor from above
2010
50 x 70 cm
potlood op papier
collectie kunstenaar



275

Monument Avenue from Above
2010
50 x 70 cm
potlood op papier
collectie kunstenaar





Curaçao tropische vogels en apen
2010
100 x 70 cm
kleurpotlood op papier
courtesy galerie Heerenplaats, Rotterdam



Tropisch terras in een tropisch land
2005
50 x 65 cm
kleurpotlood op papier
courtesy galerie Heerenplaats, Rotterdam

244 Marijn Akkermans (1975)

Het werk van Marijn Akkermans heeft de laatste jaren een eigen plek binnen de beeldende kunst verworven. Zijn werk is figuratief en snijdt onderwerpen en thema's aan die niet expliciet en uitzonderlijk zijn, maar zijn techniek en het opschuivende realisme dat hij laat zien maken dat je je ongemakkelijk kunt voelen bij die intensiteit van de voorstelling. De tekeningen worden opgebouwd uit lagen verdunde inkt die naar mate er meer lagen over elkaar worden gezet tot donkere partijen leidt. Het gebruik van een “vloeiende” schaduw is juist wat Akkermans niet doet. De lichtval is dusdanig dat je de indruk hebt met meerdere of verschuivende lichtbronnen van doen te hebben. Die ontwikkeling van zijn techniek heeft zich ontwikkeld tot perfectie en Akkermans grijpt in dat perfecte in door overschildering met gouache, waarmee hij ook de voorstelling ingrijpend aantast. De voorstellingen van meerdere personen bij elkaar, als tableaus vivant, zijn bizar. Ze plegen onduidelijke handelingen, of lijken bewust te poseren, waarbij een attribuut of een andere persoon (een

kind) de voorstelling op spanning zet en soms een bijna surreële draai geeft. Het beeld is alles behalve anekdotisch of literair. Door de lichte vervorming in de gezichten, en de soms compromitterende houdingen van de personen, halen de tekeningen je niet zo makkelijk binnen. Soms zijn de werken zelfs eng, soms grappig en dan proef je dat er meer aan de hand is dan je ziet. Akkermans speelt bovendien met verhoudingen en perspectief. Hoewel hij in een serie getekende gezichten de indruk wekt gelijkenis te verbeelden is dat niet het geval. Gezichten zijn voor Akkermans namelijk tronies en in zekere zin onpersoonlijk. Of hij nu in enkelvoudige tronies zijn visie en obsessie weergeeft, of in metersgrote genrestukken, zijn handschrift is een kenmerk van de kwaliteit. Je kunt deze niet los zien van zijn manier van figuratie en ordening in de compositie. ^{AK}

⁹² **Allie van Altena** (Delft, 1952) Allie van Altena maakt abstract werk. Hoewel zijn tekeningen vaak de indruk wekken gedestilleerd te zijn uit de werkelijkheid, met name fragmenten uit

de natuur, is zijn beeldtaal consequent non-figuratief. Vorm en techniek lijken elkaar in de werken te versterken. Het heeft er veel van weg dat Van Altena gebieden in zijn onderbewuste aansnijdt die leiden tot zijn unieke, persoonlijke en dus herkenbare beeldtaal. Ronde en grillige vormen en soms strakkere lijnen meanderen over de vellen papier. Zij schrijven als het ware hun eigen beeldende geschiedenis. Die geschiedenis wordt letterlijk beïnvloed doordat de kunstenaar zijn tekening met regelmaat bewust in stapels op elkaar legt, waardoor het ene werk een spoor van pastel of houtskool kan nalaten op een ander. Door deze werkmethode, waar bij toeval een belangrijke rol speelt “besmetten” de tekeningen elkaar. Het heeft er alle schijn van dat die vellen papier door die betekeningen, het vegen en opnieuw bewerken hun eigen, intrinsieke geschiedenis zoeken. Het schuiven van de vele tekeningen over en op elkaar is een proces dat Van Altena niet stuurt. De substantiële toevoegingen van de kunstenaar zijn de vormen en de lijnen, maar de “toon” wordt bepaald door het smetten van de werken onderling,

consistently non-figurative. In his works, form and technique seem to enhance one another. It looks very much as if Van Altena touches upon regions in his subconscious that produce the material for his unique, individual and therefore recognizable imagery. Round and grotesque forms, and sometimes taut lines, meander across the sheets of paper. In a sense, they write their own visual history, a history that is literally influenced by the artist, who consciously stacks his drawings on top of each other every now and then. In this way, one work can leave traces of pastel or charcoal on the other. This method, where coincidence plays a major part, causes the drawings to ‘contaminate’ each other. It would seem that, due to the wiping and re-working, the sheets of paper are trying to create their own, intrinsic history. Pushing his many drawings on and across each other is not a process that is at all guided by Van Altena. The substantial additions of the artist are the forms and the lines, but the ‘tone’ is set by the mutual contamination of the works, some parts becoming more diffuse and other

gedeelten worden diffuser en andere delen maakt Van Altena weer helderder met zware houtskool lijnen en soms met pastelkleuren. De kracht van het werk zit hem in de zoektocht naar een evenwicht tussen het grillige, organische en de ordening, het mathematische. In een recente serie werken onderscheidt zich een bepaalde voorkeur voor ronde en barokke vormen, refererend aan het Islamitische patronen en kalligrafie. Zo ontstaan wonderlijk abstracte tekeningen die stralen van vitaliteit. Het zoeken naar steeds weer nieuwe vormen wordt uiteindelijk beloond vanuit een sterk persoonlijk handschrift. De tekeningen zijn onverminderd krachtig en sterk persoonlijk in attitude en beeldtaal. ^{AK}

¹⁵² **Erik Andriesse** (Bussum, 1957 – Amsterdam, 1993) De jong gestorven Erik Andriesse tekende zijn hele leven vooral naar de waarneming. Of het nu bloemen waren, dieren of skeletten van dieren, alles werd tot in de details bestudeerd en met raffinement op papier gezet. Het merkwaardige van het werk van

283

parts made brighter by Van Altena with heavy charcoal lines and sometimes with pastel colours. The power of the work lies in the search for a balance between the grotesque and organic aspects, on the one hand, and the structure, the mathematical element, on the other. In a recent series of works, a certain preference for round and baroque forms referring to Islamic patterns and calligraphy can be discerned. Accordingly, curiously abstract drawings that emanate vitality are created. The recurrent search for new forms is eventually rewarded on the basis of a strong, individual signature. The drawings never lose their power of expression and are extremely personal in terms of attitude and imagery. ^{AK}

¹⁵² **Erik Andriesse** (Bussum, 1957 – Amsterdam, 1993) The prematurely deceased Erik Andriesse was busy with drawing his whole life long, mostly on the basis of perception. Whether this involved flowers, animals or animal skeletons, everything was studied right down to the finest details and recorded on paper

Andriesse is wel dat hij die studies in feite al snel de kwaliteit van een oorspronkelijk werk kon meegeven. Zijn benadering van een onderwerp was nooit eenduidig, maar hij probeerde juist het gekozen beeld uit die werkelijkheid op allerlei manieren op papier te krijgen. De vitaliteit en gevarieerdheid zat hem vooral in de durf om werk in diverse materialen uit te voeren, maar ook in grote formaten. Zijn blik op een onderwerp bepaalde de compositie. Het herhalen en telkens weer onderzoeken van dat ene onderwerp had ook iets meditatiefs, alsof de kunstenaar bijna in zijn object wroette om van daaruit tot dat substantiële beeld te komen. Zijn virtuoze tekentechniek heeft Andriesse nooit in de weg gezeten en je kunt dan ook zien dat het in die precieze tekeningen niet om de evidente mimesis gaat, maar om dynamiek, vitaliteit en expressie. Zonder overigens te verzanden in alleen maar gebaar of handschrift. Hij kon zich in alle diversiteit bijzonder goed persoonlijk en oorspronkelijk uitdrukken in die oprechte liefde voor zijn onderwerpen. En hierin ligt natuurlijk een paradox omdat hij nogal eens koos voor dode

with sophistication. The remarkable aspect of Andriesse’s work is that he could quickly give these studies the quality of an original work. His approach to a theme was never unequivocal; in fact, he attempted to set down the chosen image on paper in all kinds of ways. The vitality and diversity lay chiefly in his audacity to execute work in various materials, including large formats. His view of a subject determined the composition. Repetition and recurring investigation of that one theme also had a meditative quality, as if the artist was almost delving into his object in order to generate a substantial image from that realm. His virtuoso draughtsmanship never impeded Andriesse in any way and you can also recognize that the evident mimesis is not the focal point of these precise drawings. They are more concerned with dynamics, vitality and expression, without becoming bogged down in mere gestures or a signature. In all his diversity, he could express himself exceptionally well, personally and originally, in his genuine love of his themes. And this contains a paradox because he often opted

dieren en gedroogde bloemen. Met de verbeelding van bloemen kon hij een levendige uitbundigheid tentoon spreiden die zijn weerga niet kende. Hoewel de vergankelijkheid wel degelijk fraai in beeld werd gebracht, leek het er tevens op of Erik Andriesse zijn vele werken een nieuw leven mee gaf. Zijn tekeningen zijn in die zichtbare virtuositeit ook sensibel, soms zoekend maar altijd tot op het bot oprecht en oorspronkelijk. ^{AK}

⁶⁴ **Marlies Appel** (Dongen, 1945) Met een grote mate van consequentheid werkt Marlies Appel inmiddels vele jaren aan een consistent oeuvre. Zowel in de techniek als in de thematiek is ze vasthoudend en vindt dikwijls in de kleinste veranderingen haar ontwikke­ling. De combinaties van anonieme vrouwfiguren en een omgeving die minimaal geduid wordt als vloer, hoek van een bank of de aanzet tot een stoel, maken de poëtische werken helder en ook krachtig. Dat heeft deels met haar techniek te maken, zij tekent op transparant papier. Haar lineaire aanpak lijkt simpel. De gestalten krijgen immers hun

for dead animals and dried flowers. In his representation of flowers, he could conjure up a lively and unparalleled exuberance. Although the mortality was shown clearly in the image, it seemed as if Erik Andriesse gave new life to the objects in his many works. In that visible virtuosity, his drawings are also sensitive, occasionally searching but always thoroughly sincere and original. ^{AK}

⁶⁴ **Marlies Appel** (Dongen, 1945) For several years, Marlies Appel has been working on an interrelated and coherent oeuvre with a high degree of consistency. She is persevering when it comes to technique as well as subject matter, and her development is often best shown in the minimal changes that have occurred. The combinations of anonymous female figures, and an environment that is only hinted at, such as a floor, the corner of a couch or a casually sketched chair, for example, make the poetic works clear as well as powerful. This has partly to do with her technique – she draws on transparent paper. Her linear approach seems simple.

282

²⁴⁴ **Marijn Akkermans** (1975) In the past few years, the work of Marijn Akkermans has captured a solid position within the world of art. His work is figurative and broaches topics and themes that are not explicit and exceptional in themselves, but the technique and advancing realism that he displays ensure that you can feel uncomfortable with the intensity of his representation. The drawings are built up of layers of diluted ink that result in darker sections as more layers are applied. The use of a ‘fluid shadow’ is something that Akkermans does not do. The incidence of light is such that you have the impression that you are dealing with changing or several sources of light. The development of his technique has led to perfection, and Akkermans intervenes in that perfection by painting it over with gouache, by means of which he drastically alters the picture. The images of several people together, as tableaux-vivants, are rather bizarre. They perform vague actions, or seem to pose consciously. An attribute or another person (a child) may put the picture off balance,

vorm in een contour. Abstracte lijn-voering gaat samen met lichamelijkheid. In iedere tekening werken deze twee niveaus op elkaar in en lijken elkaar te versterken. Er wordt weinig met schaduw gewerkt om diepte te suggereren, terwijl zij dat wel in die toegevoegde lijnen rond de figuren suggereert. Het lijken vrij vaak dramatische scènes die worden uitgebeeld. Nooit zien we een uitgewerkt gezicht dat een emotie of karakter kan verraden. Het drama en dus ook een emotie zit veel meer in de houding van de vrouwen. Zij zijn vrijwel onverminderd gekleed in lange rokken die als sculptuur fungeren. De houding van de vrouwen suggereert momenten van stilstand, alsof het stills zijn uit een film. Ze zouden evenzo storyboards voor balletten kunnen zijn. Er is in de betrekkelijk kleine tekeningen een enorme spanning te zien. Letterlijk in de naar alle kanten buigende figuren, in de lijn van een rug, of van een been, maar ook figuurlijk in het drama dat onderhuids wordt verbeeld. Het feit dat er meestal één persoon in de tekening figureert maakt dat er inhoudelijk niet een relationeel of sociaal idee aan de werken ten grondslag ligt. Veeleer zoekt

Marlies Appel naar de juiste lijn, de juiste vorm, die een resonantie kan bewerkstelligen tussen “het beleefde” en “het gemaakte”. Je voelt dat zoeken ook in de achtergrond. Lijnen zijn uitgegumd en opnieuw geplaatst. Rond de tekening ontstaat door dit proces van wikken en wegen een nevel van grijstonen. In dit sfumato vermoed je dat tekening op tekening is gestapeld, onzichtbaar, alleen een vermoeden van vormen die zochten naar resonantie. In het uiteindelijke beeld is die resonantie gevonden. ^{*AK*}

42 Armando (Amsterdam, 1929, woont en werkt in Amstelveen en Potsdam, Duitsland)

De sporen die Armando in zijn subtiële tekeningen op het papier “trekt” met potlood, vormen, naast dat het bijna iets ritueels en meditatiefs heeft, de residuen van de geestkracht van een moment. Hij werkt niet zichtbaar “naar aanleiding” van iets. Geen verbeelding van wat de kunstenaar waarnam. Geen opmaat voor een expressieve uiting van gevoel, maar meer een delicate zoektocht naar het moment waarbij je kunt zeggen dat die grens

43 Armando (Amsterdam, 1929, woont en werkt in Amstelveen en Potsdam, Duitsland)

content. Instead, Marlies Appel searches for the correct line, the correct form, which can effect a resonance between ‘what is experienced’ and ‘what is made’. You sense that search in the background. Lines have been erased and put back in again. Due to this process of turning things over in the mind, a shroud of grey shades is created in the drawing. You sense that, in this sfumato, one drawing is piled on top of the other, invisibly, a mere hint of forms looking for resonance – which has been found in the ultimate picture. ^{*AK*}

42 Armando (Amsterdam, 1929, lives and works in Amstelveen and in Potsdam, Germany)

The traces that Armando ‘draws’ with pencil in his subtle drawings on paper form the residues of the mental power of a moment, besides the fact that they comprise something rather ritual-like and meditative. He does not visibly work ‘on the basis’ of something. He does not produce a representation of what the artist has perceived. It is not an overture to an expressive manifestation of emotion; it is rather a delicate quest for the point at which you can state that

van de verbeelding lijkt te worden gezocht. Alle werken zijn “on the edge” van het mogelijke. Verkenningen van een geest die flexibel en meanderend is. Alles wat wij van de uiterlijke wereld kunnen weten komt ook weer tot ons door de verbeelding en de herinnering. We worden als kijker naar het werk van Armando bij de hand genomen en meegevoerd naar domeinen die we niet kennen. Onderweg op die route lijken we alle werkelijkheden van ons te moeten afschudden om die kern van de lijn te kunnen meebeleven. Elk beeld heeft vanwege haar specifieke en consistente uiterlijk een eigen leven dat wij kunnen proberen te doorgronden. Het weten al vele malen voorbij. Het is zoals Sint Augustinus schreef: “De velden en weidse gebouwen van het geheugen, waar zich de schatkamers bevinden met de talloze beelden die daar van alle soorten waargenomen dingen binnen zijn gebracht. Daar ligt ook alles opgeborgen wat wij met vergrotingen of verkleiningen of onverschillig welke wijziging van de door onze waarneming aangeraakte dingen hebben gedacht, en ook alles wat verder nog in bewaring is gegeven of neergelegd, voor zover het

43 Armando (Amsterdam, 1929, woont en werkt in Amstelveen en Potsdam, Duitsland)

that boundary of representation is apparently being sought. All works are ‘on the edge’ of the possible. They are explorations of a mind that is flexible and roving. Everything that we can know from the external world comes to us via representation and memory. Along that route, we seem obliged to shake off all realities in order to be able to experience, with others, the core of that line. Due to its specific and consistent appearance, every image has an own life that we can attempt to fathom. Knowing is a station that was passed a long time ago. As Saint Augustine wrote: ‘The fields and spacious buildings of the memory, which accommodate the treasure chambers containing the countless retained images of all kinds of perceived things. There, too, lies stored everything that we have thought, with enlargement or reduction, or regardless of every alteration of the things touched by our perception, and also everything that has been given to us for safe-keeping or laid down inasmuch as it has not been swallowed and inundated by forgetfulness.’ These are drawings against that forgetfulness. It is the

44 Armando (Amsterdam, 1929, woont en werkt in Amstelveen en Potsdam, Duitsland)

niet is opgezogen en bedolven door het vergeten.” Het zijn tekeningen tegen dat vergeten. Het is de kunst van Armando die in zijn verschijning toegang gehad lijkt te hebben tot ontoegankelijke gebieden van de geest, de dromen en de verbeelding. Het krijgt allemaal zijn beslag in de zichtbare handeling die de tekening dan is geworden. ^{*AK*}

45 Armando (Amsterdam, 1929, woont en werkt in Amstelveen en Potsdam, Duitsland)

Marjolijn van den Assem ^(Rotterdam, 1947) De thema’s waar Marjolijn van den Assem zich bij voortduren in vastbijt hebben te maken met haar liefde voor literatuur en filosofie. Haar werk is echter zo los en vrij en gaat daarom in zijn intensiteit en dynamiek eveneens over het tekenen zelf. Dat wil zeggen als handeling en beeldend onderzoek, het werk wordt nooit de illustratie van een concept. Integendeel, het is de vitaliteit in zichzelf. Jeervaart een grote mate van spontaniteit naast het verlangen iets te vinden dat zij wel vermoedde, maar waarvan het bestaan pas aan het licht komt als zij het tekent. Haar gedrevenheid en vitaliteit verzanden nooit in alleen maar gebaar. Er is een zekere sturing en er is ook een

46 Armando (Amsterdam, 1929, woont en werkt in Amstelveen en Potsdam, Duitsland)

merit of Armando who, in his expression, appeared to have had access to inaccessible areas of the mind, the dreams and the imagination. It is all set down in the visible materialization that has become the drawing. ^{*AK*}

47 Armando (Amsterdam, 1929, woont en werkt in Amstelveen en Potsdam, Duitsland)

Marjolijn van den Assem ^(Rotterdam, 1947) The themes that Marjolijn van Assem repeatedly sinks her teeth into involve her love of literature and philosophy. Her work is, however, loose and free, and consequently, in its intensity and dynamism, it is also about drawing itself. That is to say: as an action and visual study – never does the work become the illustration of a concept. On the contrary, it is vitality itself. You experience a high degree of spontaneity as well the desire to find something that she suspected to be there, but is not revealed until she draws it. Her passion and vitality never get bogged down in mere gesture. There is control, definitely, as well as a concept that underlies that vitality. In the large series of works

concept dat aan die vitaliteit ten grondslag ligt. Vooral in de grote series werken rond één thema leeft zij zich zo uit dat de beeldende mogelijkheden op een zeker moment wel haast uitgeput lijken. Bij de presentatie van die soms honderden tekeningen overspoelt je als kijker letterlijk de energie en de beeldende uitstraling die de tekeningen hebben. Met vooral inkt, pen en kwasten roept ze een wereld op die een buitenwereld wordt, maar die vanuit een diep innerlijk naar die buitenkant moet zijn gehaald. Als Marjolijn van den Assem zich richt op wat je enkelvoudiger werken zou kunnen noemen, volstaat zij niet met een papier vol te tekenen maar is er de behoefte om dat papier soms ook als sculpturaal materiaal te zien. Zij buigt het dan, tekent verder en niet vellen papier aan elkaar. Door de enorme maten van de werken wordt de monumentaliteit nog eens extra aangezet. Toch blijft de indruk dat het vooral ook over de tactiele waarde van de gekozen materialen gaat. In haar geval vaak Oost-Indische inkt, dat door verdunning, soms door menging met acrylverf en het gebruik van kleuren, zijn eigenzinnige finale moment krijgt. ^{*AK*}

48 Armando (Amsterdam, 1929, woont en werkt in Amstelveen en Potsdam, Duitsland)

around one single theme in particular, she gives free rein to her imagination to such an extent that, at one point in time, it looks as if her visual possibilities are bound to run out. At the presentation of hundreds of such drawings, the beholder is overwhelmed by their energy and visual allure. With ink, pen and brushes in particular, she evokes a world that is exposed in an objective world, but must have been extracted from a deep inner self. When Marjolijn van Assem turns her mind to what might be called ‘simpler’ work, she does not confine herself to filling a sheet, but feels a need to look at the paper as a sculptural material. She bends it, continues to draw, and staples sheets together. The huge sizes of the works emphasize their monumentality all the more. Still the impression remains that what matters most is the tactile value of the selected materials. In her case it is often indian ink, which is diluted and sometimes mixed with acrylic, and is thus given its final idiosyncratic moment. ^{*AK*}

202 Gijs Assmann (Roosendaal, 1966)

Bij de ene kunstenaar is de vorm net iets belangrijker dan een specifieke inhoud, bij anderen is het omgekeerd, dan vormt de inhoud zeer zichtbaar het belangrijkste doel. Vaak geven tekeningen die duidelijk bedoeld zijn om een inhoud over te brengen gemakkelijker aanleiding tot vrije eigen gedachtegangen, filosofieën en gevoelsspeculaties. Gijs Assmann maakt nooit iets zonder een betekenis. Zijn werk roept de vreemdste dingen in de kijker op. Meestal is er een combinatie van het macabere en het ironische, zonder dat het doorslaat naar de lollige kant. Het is een knappe eigenschap om altijd op de rand van die serieuze mededeling te balanceren zonder al te zwartgallig of te grappig te willen worden. Gijs Assmann gooit van alles in de materiële en visuele blender. In zijn techniek schuilt een ongelooflijke losbandigheid die het al te tragische in veel van zijn onderwerpen enigszins neutraliseert. Hij plakt, knipt, schildert en laat uiteindelijk uit de mêlee aan ideeën en technieken een volkomen uniek beeld ontstaan. Er zijn referenties met het vanitas idee, met sprookjes, met

203 Gijs Assmann (Roosendaal, 1966)

Gijs Assmann ^(Roosendaal, 1966) To some artists, form is just a little more important than a specific content; to others it is just the other way round: in their case, the content is demonstrably the main goal. Drawings that are clearly intended to convey a content are often more likely to provide opportunities for free association, reflection and emotional speculation. Gijs Assmann will never make anything without a meaning. His work evokes the strangest emotions in the beholder, usually a combination of the macabre and the ironic, without becoming jolly. Clearly, it requires qualities of great skill to hover on the verge of that serious message without becoming too morbid or funny. Gijs Assmann throws everything he can into the material and emotional blender. His technique betrays an incredible looseness that neutralizes, to some extent, the over-tragic element in many of his subjects. What he does is to cut, paste, paint, and eventually create a completely unique picture from the blend of ideas and techniques. There are references to the vanitas concept, to fairy

seksualiteit, überhaupt met verhalen. In de eenmaligheid van zijn kunstwerken heerst de speciale waarheid en die is niet vervangbaar. Door de nieuwigheid van veel kunst, kunnen we in feite niet met onze reguliere criteria en kennis die kunst beoordelen. Je zou kunnen zeggen dat voor nieuwe kunst telkens weer nieuwe criteria moeten worden ontwikkeld. Als Gijs Assmann met zijn visie aanleiding blijft geven tot gedachtebepalingen en filosofieën, dan werkt zijn kunst in elk geval op het niveau van het verstand, maar daarnaast is het werk vaak ook zo uitbundig en eveneens lyrisch, dat je ook op het niveau van het tactiele en materiële kunt genieten. Ironisch genoeg lijkt het hem in elk geval nooit om het mooie te doen en zoals dat dan wel vaker in de hedendaagse kunst gaat, dan kan het prachtig worden. ^{AK}

222	David Bade <div> <div></div> <div></div> <div>(Curaçao, Nederlandse Antillen, 1970)</div> </div> <p>Hoewel David Bade minstens zo bekend is van zijn driedimensionale werk, werd hij oorspronkelijk opgeleid als tekenaar. Nog steeds is het een essentieel onder-</p>	
		
		
286		
		

tales, to sexuality, to all kinds of stories. Within the uniqueness of his works of art, a special truth dominates, and that is irreplaceable. As so much art is entirely new, it is difficult for us to assess it on the basis of our existing criteria and knowledge. One might say that, for new art, new criteria consistently need to be developed. If Gijs Assmann's vision gives cause for all sorts of trains of thought and reflections, his art definitely works on a cerebral level. But in addition to this, his work is often so exuberant and lyrical at the same time that you can also enjoy it on a tactile and material level. Ironically, he is definitely never out to create beauty as such. And then, as occurs more often than not in present-day art, it can really become beautiful. ^{AK}

222	David Bade <div> <div></div> <div></div> <div>(Curaçao, Netherlands Antilles, 1970)</div> </div> <p>Although David Bade is primarily known for his three-dimensional work, he was originally educated as a draughtsman. Drawing is still an essential component of his oeuvre. Bade regards drawing as the laboratory of art,</p>	
		
		
		

deel van zijn oeuvre. Tekenen beschouwt Bade als het laboratorium van de kunst, alles ontstaat van daaruit. Het bezit bovendien de snelheid die voor hem zo kenmerkend en onontbeerlijk is, en stelt hem beter dan andere media in staat zijn voortdurend voor uithollende gedachten bij te benen. Om dezelfde redenen kiest hij voor zijn driedimensio-nale werk vaak piepschuim als materiaal. Bade maakt op een bijzondere manier gebruik van het tekenmedium, name-lijk door het in te zetten als sociaal bindmiddel. Iedereen kan tekenen, vindt hij. Met name verbeeldingskracht en gevoel zijn hiervoor essentieel, techniek is van secundair belang. Regelmatig organiseert hij sessies waarbij hij, door te praten met een willekeurig persoon die tegenover hem plaatsneemt, mentale portretten van zijn gesprekspartners maakt. Veel van zijn werken zijn boven-dien tot stand gekomen met behulp van bezoekers, buurtbewoners of studenten. Kijkend naar Bade's tekeningen is het of de afbeelding ontstaat terwijl je er naar kijkt, ter plekke getekend door een onzichtbare hand. In cartoonachtige penschetsen, gedetailleerde potlood-tekeningen of vileine houtskoolstrepn

everything originates from that. In addition, it possesses the rapidity that is so characteristic of him and indispensable to him, which enables him, better than other media, to keep pace with his racing ideas. For the same reason, he tends to choose polystyrene foam for his three-dimensional work. Bade makes extraordinary use of the medium of drawing by deploying it as social glue. Everyone can draw, he believes. Imagination and feeling are the key requirements, technique is of secondary importance. He regularly organizes sessions in which, by talking to a random person seated opposite him, he makes mental portraits of his conversation partners. In addition, many of his works were created with the aid of visitors, neighbours or students. Looking at Bade's drawings, it seems as if the image arises while you are looking at it, as if it is being drawn on the spot by an invisible hand. In cartoon-like pen sketches, detailed pencil drawings or brutal charcoal strokes, the viewer is tossed back and forth between perspectives and frameworks, Antillean and

wordt de toeschouwer heen en weer geslingerd tussen perspectieven en kaders, Antilliaans en Nederlands, expressief en subtiel. Vaak zijn tekstjes aanwezig in de tekeningen, nu eens vermomd als luchtige woordspeling of slogan, dan weer recht voor zijn raap en kritisch. In al zijn werk integreert Bade elementen uit de massacultuur. Hij kopieert teksten, beeltenissen of logo's soms letterlijk, maar zet ze dikwijls naar zijn hand. Voor het proces van herschikking put Bade bovendien uit de kunstgeschiedenis en zelfs uit zijn eigen oeuvre: regelmatig recyclet hij oud werk. Hij hecht aldus geen waarde aan de duurzaamheid of eeuwigheidswaarde van een enkel werk, bovendien maakt hij geen onderscheid tussen af en onaf. Snelheid boven tijdloosheid; het heden boven de eeuwigheid. Alles draait om het nu, en de som der delen. ^{YJ}

176	Merina Beekman <div> <div></div> <div></div> <div>(Amsterdam, 1961 – Amsterdam, 2009)</div> </div> <p>In het vroege werk hanteert van Merina Beekman met veel lef en kracht een stevige toets, maar in de laatste jaren van haar kunstenaarschap zet zij een stap</p>	
		
		

Dutch, expressive and subtle. Texts are often present in the drawing, sometimes disguised as a light-hearted play on words or a slogan; sometimes they are frank and critical. Bade integrates elements from mass culture in all of his work. He copies texts, portraits or logos, sometimes literally, but always gives them a special twist. For this revamping process, Bade also draws upon art history and even upon his own oeuvre. He regularly recycles old work. This shows that he attaches little value to the durability or eternal value of a single work; moreover, he makes no distinction between finished and unfinished. Speed prevails above timelessness; the present above eternity. Everything revolves around the present and the sum of the parts. ^{YJ}

176	Merina Beekman <div> <div></div> <div></div> <div>(Amsterdam, 1961 – Amsterdam, 2009)</div> </div> <p>In her early work, there was a lot of grit and strength in Merina Beekman's powerful touch, but in the last years of her artistry she moved towards refinement. This probably had to do with her choice of subjects and</p>	
		
		

naar de verfijning. Dat had vermoedelijk met de keuze voor haar onderwerpen te maken en met de ontwikkeling in haar techniek. Haar heldere tekeningen in zwart-wit tonen een bijna grafische benadering. Op een subtiële en geraffineerde manier gebruikt Beekman in haar werken van Oosterse vrouwen en mannen verdunde Oost-Indische inkt om meer grijstonen te krijgen. Beekman leek zich zeer bewust van wat zij deed en wist goed in welke richting een werk zich moest ontwikkelen. Maar paradoxaal genoeg behield ze in dat proces openingen naar avontuur, die dan vooral in de uitvoering en in de techniek lagen.

Zij zocht met andere woorden de grens van het in die inkt materieel mogelijke. En daarin lag bij haar een onuitputtelijke beeldende kracht. Merina Beekman's tekeningen waren meestal geïnspireerd op ervaringen van reizen door Oosterse landen en haar affiniteit met die andere culturen. Haar werk lijkt soms wel een hommage aan volken. De serie van in traditioneel geklede mannen en vrouwen die zij meer dan mensgroot tekende, is poëtisch en krachtig tegelijk, oorspronkelijk en door de perfectie

the development of her technique. Her clear drawings in black and white betray a near-graphic approach. In a subtle and sophisticated way, Beekman uses diluted indian ink in her pictures of oriental women and men, in order to obtain more shades of grey. She seemed very conscious of what she was doing and was perfectly aware of the direction in which a work should develop. But, paradoxically, in that very process, she retained opportunities for adventure, which were especially found in the execution and the technique. In other words, she advanced the frontier of what was materially possible in ink. And it was here that an inexhaustible visual power was found. Merina Beekman's drawings usually drew their inspiration from experiences she had gained during her travels in Oriental countries and her affinity with those cultures. Sometimes her work looks like a tribute to exotic peoples. The series of larger-than-life drawings of traditionally dressed men and women is poetic as well as powerful, original and more than fascinating because of their perfection and size. It is remarkable that she continued to

en maat meer dan boeiend. Vreemd is dat die gekozen volkeren vanuit hun cultuur toch vaak kleurrijke kleding droegen, maar dat zij alles in zwart-wit bleef tekenen. Juist daarin had Merina Beekman de laatste jaren zo'n eigen perfect handschrift bereikt, dat je die kleuren ook helemaal niet miste. Met de toevoeging van borduursels en stukjes stof op het papier wordt het werk nog rijker en intenser. Alsof je nu beter kijkt naar hoe het is gedaan en wat zij met die beelden wilde duidelijk maken. ^{AK}

44	Jo Baer <div> <div></div> <div></div> <div>(Seattle, USA, 1929, woont en werkt in Amsterdam)</div> </div> <p>Onafhankelijk, bijzonder intelligent, uitgesproken, een vrije geest, en een power lady, deze woorden geven bij benadering een beeld van de Amerikaanse kunstenaar Jo Baer. Haar schilderijen, tekeningen, brieven en geschriften tonen haar scherpe visie op de wereld en in het bijzonder op de kunstwereld. Tot 1975 is zij een van de prominente Minimalistische schilders naast Frank Stella, Robert Motherwell en Kenneth Noland. Minimalisten als Donald Judd en kunstcritici Michael</p>	
		
		

draw everything in black and white, although the exotic peoples she selected usually wore colourful costumes. It was the very medium that Merina Beekman had brought to perfection with her individual touch in these last years, so you never really missed those colours. With the addition of embroidery and pieces of fabric on the paper, the work was made even richer and more intense. It is as if you can now take a better look at how it was done, and can recognize what she wanted to make clear with those images. ^{AK}

44	Jo Baer <div> <div></div> <div></div> <div>(Seattle, USA, 1929, lives and works in Amsterdam)</div> </div> <p>Independent, exceptionally intelligent, outspoken, a free spirit, and a 'power lady'; these words give a reasonably accurate picture of the American artist Jo Baer. Her paintings, drawings, letters and writings show her acute vision of the world, particularly the art world. Until 1975, she was one of the most prominent minimalist artists, in addition to Frank Stella, Robert Motherwell and Kenneth Noland. Minimalists such as Donald Judd and the art</p>	
		
		

Fried en Robert Morris verklaren in artikelen dat de schilderkunst dood is en dat alleen sculpturen radicaal genoeg zijn om vernieuwend te zijn. Jo Baer is zo boos dat zij de critici een brief schrijft. Omdat geen van beiden antwoorden, schrijft ze een brief naar Artforum. De publicatie van de brief heeft haar positie als kunstenaar veel kwaad gedaan. Jo Baer is klaar met de Amerikaanse art scene en vertrekt naar Ierland en vestigt zich in de jaren tachtig in Amsterdam. In New York begint ze aan haar eerste schilderij dat zij zelf radicale figuratie noemt. Het werk maakt ze af in Ierland en daar ontstaat in 1978 een samenwerkingsverband met de Engelse kunstenaar Bruce Robbins die enkele jaren zou duren. Baer en Robbins wijzen de illusie van de ruimte in het schilderij en de narrativiteit van de voorstelling af. Zij vinden dat het werk in het schilderij een mythe moet zijn, geen mythologie. Een mythe is een gespreksvorm waarbij het onderwerp onbekend blijft. In het werk uit zich dit door het op te bouwen uit fragmenten die zo gerangschikt zijn dat er geen hiërarchie ontstaat. Naar hun idee spreken de schilderijen daardoor zelf in plaats van dat anderen het verhaal

critics Michael Fried and Robert Morris stated in articles that painting was dead and that only sculpture was radical enough to be innovative. Jo Baer was so furious that she wrote a letter to those critics. Because neither of them responded, she wrote a letter to Artforum. The publication of that letter did her position as an artist no good whatsoever. Jo Baer had soon had enough of the American art scene and moved to Ireland, eventually settling in Amsterdam in the eighties. She began on her first painting, which she herself called radical figuration, in New York. She completed this work in Ireland and in 1978 she entered into a co-operative relationship with the English artist Bruce Robbins, which lasted for several years.

Baer and Robbins rejected the illusion of space in the painting and the narrativity of the representation. They believe that the work in the painting ought to be a myth, not a mythology. A myth is a conversation form in which the topic remains unknown. This is articulated in the work by constructing it from

van het schilderij vertellen. Jo Baer raakt gefascineerd door de prehistorie en de Klassieke Oudheid van Egypte en Griekenland. Zowel de politieke verhoudingen tussen die landen als de onderwerpen die zij toepasten spreken haar aan en zij vertaalt dit naar het heden in haar werk. Onderwerping, samenwerking, superioriteitsgevoel bepalen sinds millennia de verhoudin- gen op deze wereld. Hoe het leven en de dood zich in culturen vermengen, of juist buitengesloten worden verschilt in tijd en geografie. De kunstwereld accepteert maar moeizaam haar radicale figuratie. De Minimalistische werken zijn geliefder dan ooit. Jo Baer gaat echter haar eigen weg en laat zich niet leiden door wat goed verkoopt. In een interview met Barabara Flynn in 1987 zegt zij hierover: “Maar echt, ik wilde meer inhoud en meer betekenis. Er gebeurde zo ontzettend veel in de wereld, en ik wilde daar niet alleen maar lijntjes zitten tekenen. Het verveelde me wat ik deed. Waarom kon ik niet meer doen?” ^{DW} Jo Baer, *Broadsides & Belles Lettres*. Selected Writings and Interviews 1965 – 2010, redactie Roel Arkestijn, Roma Publications, pag. 125.

288

fragments that are ordered in such a way that no hierarchy can arise. In their opinion, the paintings thus speak themselves instead of having others speak for them. Jo Baer became fascinated by prehistory and Classical Antiquity of Egypt and Greece. Both the political relations between these countries and the themes they touched upon appealed to her, and she translated these into the present in her work. For millennia, subordination, co-operation, a sense of superiority have determined the relationships in this world. The way in which life and death mingle in cultures, or perhaps are excluded, differs according to geography and time. The art world has difficulty in accepting her radical figuration. The minimalist works are now loved more than ever. However, Jo Baer continues along her own chosen path and does not allow herself to be tempted by what happens to sell well. In an interview with Barbara Flynn in 1987, she stated: ‘But really, I wanted more content and more significance. There is so very much going on in the world, and I wanted to do more than just

¹²⁰ **Simon Benson** (Londen, Groot Britannië, 1956, woont en werkt in Eindhoven) Tekst gebruiken in een tekening is geen nieuwigheid meer, maar zeer feitelijk leesbare tekst in een kunstwerk gebruiken, wat Simon Benson doet, zet de kijker erg aan het denken. Benson schrijft regels poëzie of statements die direct de aandacht op eisen in zijn laatste tekeningen. De ontwikkeling in het gebruik van taal als beeldend element in kunst laat in Simon Benson’s werk expliciet zien dat de toepassing van woorden een geaccepteerd gegeven is. De potloodtekeningen van Simon Benson wekken de indruk beredeneerd en filosofisch te zijn. Dat is wellicht op het niveau van taal zo, maar als je zijn tekeningen materieel en technisch bekijkt, zijn ze uiterst subtiel en sensibel en schemert er vanuit de ondergrond altijd nog weer een betekenislaag naar boven. Zijn werk is meestal zonder kleur met alleen potlood als materiaal. Qua onderwerpen lijkt alles mogelijk (anders dubbele ontkenning). Personen, portretten, bomen, stadsgezichten alles kan. Niet in alle tekeningen gebruikt Benson overigens tekst. Als hij dat doet is die tekst ook nooit in de

sit and draw lines. I was bored with what I was doing. Why couldn’t I do more?’ ^{DW} Jo Baer, *Broadsides & Belles Lettres*. Selected Writings and Interviews 1965 – 2010, Roel Arkestijn (ed.), Roma Publications, p.125.

¹²⁰ **Simon Benson** (London, UK, 1956, lives and works in Eindhoven) The use of text in a drawing is no longer a novelty, but using very legible text in an artwork, as Simon Benson does, sets the viewer thinking. In his most recent drawings, Benson has written lines of poetry or statements that immediately demand attention. In Simon Benson’s work, the development of language as a visual element in art explicitly demonstrates that the application of words is an accepted fact. Benson’s pencil drawings give the impression that they are rational and philosophical. This is probably the case at the level of language, but if you look at his drawings in a material and technical context, they are extremely subtle and sensible, and it seems as if yet another layer of significance is shining out from the underground.

dynamiek van het tekenen opgenomen als decoratie of als impulsieve beeld-vullende toevoeging. Het zijn zelf geschreven statements of regels poëzie. Benson is een in Nederland wonende Engelsman en hij schrijft dus meestal in zijn moedertaal. Je wordt door die uitgedachte typografie ook gedwongen om die teksten te lezen. De samenhang met het beeld is soms streng, soms speels. Maar altijd bijzonder. In het werk van Simon Benson zie je juist nooit een directe relatie tot woorden en beelden in de zin van dat het ene het andere nog eens versterkt. Hij is een intermediair tot ons kijker. Hij scheidt zijn eigen wereld en ook wereldbeeld en die komen, omdat ze door en boven of onder elkaar in lagen in de tekeningen functioneren, briljant bij elkaar. ^{AK}

¹²² **Ansuya Blom** (Groningen, 1956) In het oeuvre van Ansuya Blom speelt een voelbare aanwezigheid van lichaam, ziel en gebeurtenissen een grote rol. In het algemeen is wat gevoeld wordt niet zichtbaar en het is precies dit ongeziene en ongeschrevene dat de kunstenaar in haar films en tekeningen

His work is mostly colourless, making use of only pencil as a drawing material. In terms of theme, everything seems possible. People, portraits, trees, townscapes, everything goes. By the way, Benson does not make use of text in all his drawings. When he does so, that text is never included in the dynamics of the drawing as decoration or as an impulsive page-filling supplement. It consists of self-written statements or lines of poetry. Benson is an Englishman, currently living in the Netherlands, and he generally writes in his mother tongue. The well-considered typography more or less forces you to read the texts. The coherence with the image is sometimes strict, sometimes playful. But it is always extraordinary. The work of Simon Benson never displays a direct relationship between word and image in the sense that the one reinforces the other. He is an intermediary to the viewer. He creates his own world and world image, and these converge brilliantly because they function through, under and above one another in layers in the drawings. ^{AK}

oproept. Er verschijnt in haar werk een broeierige wereld van vertakkingen met menselijke organen, mieren die in slagorde door hun gangen kruipen of interieurs met sporen van personen die daarin niet nader aangegeven bewegingen hebben gemaakt. Door middel van onder andere spinraggen, gekrioel van mieren en draadstelsels geeft zij in zowel de tekeningen als collages haar gedachtenwereld vorm, waardoor een geheimzinnige symbiose ontstaat tussen de psyche van de mens en zijn omgeving, zowel dankzij en als ondanks het onontkoombare lichaam. Een aantal jaren geleden las zij het boek The Concept of Anxiety van Søren Kiergegaard. Na het lezen van het boek besloot zij om op elke pagina zwarte en rode mieren te tekenen met het doel om met mierenlichamen, -poten en -voelsprietten “strenge woorden”, zoals zij zegt, af te dekken. Woorden als schuld, zonde en angst worden door de kunstenaar als onaangenaam of in een enkel geval zelfs als angstaanjagend ervaren. Kiergegaard’s bewering dat mensen zichzelf niet kunnen redden en een fundamentele angst bezitten om verkeerde keuzen te maken, heeft

289

¹²² **Ansuya Blom** (Groningen, 1956) A perceptible presence of body, soul and events plays an important part in Ansuya Blom’s oeuvre. In general, what is felt does not become visible, and it is this very unseen and unwritten element that is evoked by the artist in her films and drawings. In her work, a sultry world emerges of bifurcations with human organs, ants crawling through their tunnels in battle array, or interiors with traces of people who have made unspecified movements. By means of cobwebs, ant swarms and wire structures, for example, she gives shape to her realm of thought in her drawings as well as collages, creating a mysterious symbiosis between man’s psyche and his environment, both thanks to and despite the inescapable body. A few years ago, she read the book The Concept of Anxiety by Søren Kierkegaard. Later she decided to draw black and red ants on every page, in order to cover ‘stern’ words, as she calls them, with ant bodies, legs and feelers. Words such as guilt, sin and anxiety are experienced as unpleasant by the artist, or in some cases even as frightening. In a

Ansuya Blom als het ware bezworen door de woorden van schuld en zonde achter mierenpootjes te laten verdwijnen. Begin deze eeuw behaalde Blom haar Masters PA psychoanalyse aan de Middlesex University in London. Behalve tekeningen en incidenteel ruimtelijk werk maakt Ansuya Blom sinds 1984 ook films. ^{AB}

⁹⁶ **Dineke Blom** (Paramaribo (Suriname), 1952, woont en werkt in Amsterdam) De leegte wordt vol gemaakt. Het is soms een bekende weg die kunstenaars afleggen als zij van veel betekenis en bedoeling en “drukte” in hun werk, op zeker moment groeien naar verstilling en zelfs leegte. Je kunt de tekeningen van Dineke Blom onmogelijk leeg noemen in hun visuele aanwezigheid, daarvoor gebeurt er teveel op het papier. De tekeningen, gemaakt met houtskool en krijt, lijken volledig zonder voorstelling. Toch vermoed je dat Blom met een duidelijk idee begint en als een alchemist door vegen en gummen het vel papier behandelt, tot er een moment komt waarop het werk overeenkomt met haar beginidee. Zo moet het blijven,

sense, by hiding the words of guilt and sin behind ants’ legs, Ansuya Blom has defused Kierkegaard’s proposition that people cannot save themselves and have a fundamental fear of making the wrong choices. In the beginning of this century, Blom obtained her Master’s degree in Psychoanalysis at Middlesex University, London. Apart from drawings and the occasional three-dimensional work, Ansuya Blom has also been making films since 1984. ^{AB}

⁹⁶ **Dineke Blom** (Paramaribo, Suriname, 1952, lives and works in Amsterdam) The emptiness is filled. It is sometimes a familiar path that artists take when, at a certain moment they grow from great significance, intention and ‘commotion’ in their work toward tranquillity and even emptiness. It is impossible to regard the drawings of Dineke Blom as being empty in their physical presence; too much is happening on paper for that to be the case. The drawings, made with charcoal and chalk, seem to be completely lacking in representation. Nevertheless, you

maar waarop dat is gebaseerd is slechts voor een deel te beredeneren. In eerste instantie kun je alleen op een intuïtieve en gevoelsmatige manier naar deze indringende tekeningen kijken. Je wilt het geheim doorgronden, je wilt er in doordringen en achterhalen wat het mysterie is: dat het toeval van alle handelingen tot een openbaring van de betekenis leidt en dat het “handschrift” iets verraadt van de emotie en/of de bedoeling. De titels zijn handreikingen, zoals “Zonder titel, naar Pieter de Hooch” aangeeft dat de tekeningen reflecties zijn op de schilderkunst. De beweging is van buiten naar binnen, het werkproces is analytisch en intuïtief. Blom poogt het werk van een ander te doorgronden, en intussen, al doende, krabt en schraapt ze aan de binnenkant van haar ziel en overweegt: nu ben ik waar ik wezen wil. Dit beeld geef ik aan de openbaarheid. Het is goed. Verder kan ik niet en wij, kijkers mogen nu aan het werk. Dat doe je dan met plezier, en óók met intellect en intuïtie, want als je tekeningen zo “op scherp” stelt, is er werk aan de winkel. De kijker zal verdwalen in een waaier van woorden en betekenissen, maar zal vermoedelijk de kern niet vinden.

suspect that Blom begins with a clear idea and treats the sheet of paper as an alchemist would, by wiping and erasing, until the moment arrives when the work corresponds to her original idea. It must remain so, but what that is based on can only be fathomed to a certain degree. At first, you can only view these incisive drawings in an intuitive and instinctive way. You wish to comprehend the secret, to penetrate it and discover the mystery: that the convergence of all actions leads to a revelation of the meaning and that the ‘signature’ betrays something of the emotion and/or the intention. The titles are clues, such as ‘Untitled, after Pieter de Hooch’, indicating that the drawings are often reflections on painting. The movement is from the outside inward, the work process is analytical and intuitive. Blom attempts to fathom the work of another and in the meantime, in doing so, she scrapes against the interior of her soul and deliberates: now I’m where I want to be. I bring this image into the open. It is good. I can go no further. And we viewers can now get down to work. We do that with pleasure,

In de beschouwer kan de explosie plaatsvinden, geruisloos, in de stilte, in de verbazing. ^{AK}

Frank Van den Broeck (Eindhoven, 1950)

⁸⁰ **Frank Van den Broeck** (Eindhoven, 1950) Als er al iemand op zeker moment de tekening een push in de richting van meer waardering als zelfstandig medium heeft gegeven is het Frank Van den Broeck wel. In het begin van de jaren tachtig tekent hij met houtskool en conté op bescheiden formaten spiegelingen van zijn geest. De wirwar van meanderende lijnen leidt de kijker vaak naar een bepaald punt waarop de eigenlijke kern van het werk zich openbaar. Dat kunnen simpele dingen zijn als een gezicht, een masker, een parachute, een oog, of een palet. De ongekend vrije manier van tekenen lijkt stuurloos en bedoelt om een bepaalde drift of woede te tonen. Het moment moet worden gevangen en dat kan alleen als dat betrekkelijk snel gebeurt. Die zichtbare dynamische kant is nieuw en bevrijdend in de tekenkunst. Als het maar met overtuiging en met dat persoonlijke handschrift gebeurt. Een tekening van Van den Broeck is altijd

herkenbaar. Lange vloeiende lijnen die botsten, elkaar kruisen en elkaar even verder weer ontmoeten. Het lijkt ook niet om een zekere subtiliteit te gaan. In feite is de inhoudelijke boodschap hard en ter zake. Zoals dat wel vaker gaat in een oeuvre, als er meer controle over de techniek en meer ideeën voor de inhoud komen, bestaat de kans dat dat losse dynamisch een beetje verdwijnt. Misschien omdat het te gemakkelijk gaat, misschien omdat er een andere vorm van weerstand voor de kunstenaar moet komen. Dat is het geval in het werk van Van den Broeck. Hij gebruikt aquarel en kleurpotlood en tekent met eindeloos geduld hele vellen vol. Het werk blijft onverminderd sensibel en substantiëlere vormen bepalen het beeld meer en meer. Zo tekent hij series waarin het hoofd het belangrijkste onderwerp vormt, maar er zijn eveneens constanten in onderwerp keuze, zoals het palet en een envelop. Veel van deze objecten vinden vaste grond in een fictief landschap of zweven in de ruimte. Van den Broeck tekent bij periodes ook op groter formaat en dat werk is kleurrijker maar de lijn blijft het beeld dragende element. ^{AK}

Frank Van den Broeck

with intellect and intuition, because if you make your drawings so ‘acute’, then there is plenty to be done. The viewer will roam in a wave of words and meanings, but will probably not find the core. The explosion can take place within the viewer, soundlessly, in silence, in amazement. ^{AK}

Frank Van den Broeck (Eindhoven, 1950)

⁸⁰ **Frank Van den Broeck** (Eindhoven, 1950) If there is one person who gave, at some point in time, the drawing a push towards more appreciation as an autonomous medium, it must be Frank Van den Broeck. In the early eighties, he drew the reflections of his mind, on modest formats, in charcoal and conté. The criss-cross of meandering lines often led the beholder to a certain point where the true core of his work revealed itself, in the form of simple things like a face, a mask, a parachute, an eye or a palette. The totally free style of drawing seemed to be out of control, and appeared to have the intention of displaying a certain passion or fury. The moment had to be captured and this was only possible if it were done relatively quickly. That visible, dynamic side

was new and liberating in the art of drawing. It had to be done with conviction and with an individual signature.

A drawing by Van den Broeck is always recognizable – long flowing lines that clash, intersect, and meet again further on. Apparently, subtlety is not a leading feature of his work. In fact, the message is harsh and relevant. As often happens in an oeuvre, the loose, dynamic aspect tends to disappear when technical skill improves and content-related ideas abound, perhaps because things go too smoothly, or perhaps because a different form of resistance is called for. That is the case with Van den Broeck’s work. He uses watercolour and crayon, and fills, with infinite patience, whole sheets of paper. His work continues to display undiminished sensitivity, while the scene is increasingly set by more substantial forms. He draws series in which, for example, the head is the main subject – but there are also constants in terms of subject choice, such as the palette or an envelope. Many of these objects have found terra firma in an imaginary landscape, or are floating in space.

Stephan van den Burg (Assen, 1974)

Stephan van den Burg is een jonge kunstenaar die al op zijn eindexamen in staat bleek ons een wereld voor te schotelen die in de beeldtaal volstrekt uniek is. Enerzijds heeft dat te maken met de manier waarop hij met eindeloos geduld zijn werken opbouwt, anderzijds ziet hij in dat je risico’s moet nemen hoewel dat niet altijd makkelijk is in de bescheiden formaten die hij hanteert. Presentaties zijn door groeperingen en een bepaalde wijze van hangen van series tekeningen meer installaties. Zijn techniek is hoogst uitzonderlijk. Hij bouwt de “tekeningen” op met plakband waar hij ook weer op tekent en soms weer deels verwijdert en opnieuw toegepast op andere plekken op papier, al dan niet opnieuw bewerkt. Elke tekening heeft ook een hoge mate van intimiteit. Je speurt in de werken naar het geheim van de techniek en je komt er niet achter. Dat raadsel verhoogt overigens de kracht van het beeld. Zijn onderwerpen variëren enorm van pure abstracte bijna monochrome vellen in een kleur, soms met een onderbreking door een stip, een cirkel, tot eindeloos complexe bomenconstructies, die in elkaar gevlochten, langs elkaar en over

Stephan van den Burg

Occasionally, Van den Broeck draws on larger formats, and that work is more colourful. The line remains, however, the fundamental element. ^{AK}

Stephan van den Burg (Assen, 1974)

²³⁶ **Stephan van den Burg** (Assen, 1974) Stephan van den Burg is a young artist who, even in his final exams at the art academy, turned out to be capable of presenting us with a world whose visual language is completely unique. On the one hand, that involves the way in which he structures his works with infinite patience, on the other, he recognizes that you have to take risks, although that is not always easy in the modest formats he uses. Due to the grouping and the particular way of hanging series of drawings, his presentations tend to have the character of installations. He has a highly exceptional technique. He constructs the ‘drawings’ with tape on which he also draws and sometimes removes and re-applies to other places on the paper, sometimes further elaborated. Each drawing expresses a high degree of intimacy. In the works, you seek for the secret of the technique, but you never

Stephan van den Burg

elkaar heen lijken te bewegen. Nooit overschreeuwt Van den Burg zichzelf of lijkt iets grotesk te willen bewijzen. Het tentoonstellen van de reeksen als zijnde één werk, gebeurt intuïtief en dat betekent dat de series ook op verschillende expositieplekken anders kunnen worden geïnstalleerd. Zijn werk heeft ook een formele kant, dan tekent hij een vel vol in een kleur of tekent een naam of alleen een titel. Dan is de vraag hoe ver je kunt gaan voordat een beeld zich verliest in alleen een bedoeling? Ingebed in een serie hebben die tekeningen een duidelijke functie en zijn visuele rustpunten. Van den Burg heeft alles volledig onder controle en ziet kans om de toeschouwer een waaier aan beeldende invallen te tonen. In zijn werk is stilte, maar eveneens dynamiek en vitaliteit. Door dat gebruik van betekend plakband en het gefragmenteerde beeld zijn de tekeningen stills van wat een film heeft kunnen zijn. ^{AK}

A. van Campenhout (Breda, 1957)

¹⁵⁴ **A. van Campenhout** (Breda, 1957) Het pure tekenen is vrijwel altijd gebaseerd op een lineaire opzet. Hoe een

A. van Campenhout

find it. This enigma enhances the power of the image. His themes vary enormously, from pure abstract, almost monochrome sheets in a single colour, occasionally interrupted by a dot or a circle, to endlessly complex tree constructions, mutually interwoven, which nevertheless seem to move in relation to one another. Van den Burg is never brash; he does not wish to prove anything grotesque. The exhibition of the series as if they were a single work occurs intuitively and that means that the series can be installed differently at different exhibition locations. His work also has a formal side to it; at such moments he draws a sheet in a single colour or draws a name or perhaps only a title. This provokes the question as to how far you can go before an image loses itself in mere intention. Being embedded in a series, those drawings have a clear function and are visual points of tranquillity. Van den Burg has everything under control and seizes the opportunity to show the viewer a range of visual notions. His work articulates silence as well as dynamics and vitality. Due to the use of drawn tape and the fragmented image, the

eventueel vlak ook zwart, grijs of in kleur wordt “getoond”, met krijt, potlood of houtskool, meestal wordt het geheel toch door fijne lijnen opgebouwd. Een aantal tekeningen van A. van Campenhout heeft “walls” als titel en je kunt er, als je wilt reminiscenties aan patronen en sporen op muren in zien. De benadering is echter alles behalve een kopie van een deel uit de werkelijkheid. De vraag komt op of je er überhaupt een relatie met de werkelijkheid in kunt zien. De composities lijken immers hun oorsprong te vinden in toevallige motieven en structuren die juist kunnen ontstaan door inventiviteit en intuïtief omgaan met het materiaal houtskool. Het lijkt alsof A. van Campenhout de uitdaging op papier zoekt van een gestuurd toeval. Met meer mathematische rechthoeken verstoort de maker een zekere onrust en grilligheid in de ondergrond. De ratio neemt het even over en concludeert dat een beeld boeiender, spannender en beter wordt wanneer er weerstand wordt gezocht. Er komt een zekere ordening in de composities. Maar hoe “bedacht” de toevoegingen van rechthoeken ook zijn, zij staan volledig in dienst van de

A. van Campenhout

drawings become stills of what could have been a film. ^{AK}

A. van Campenhout

¹⁵⁴ **A. van Campenhout** (Breda, 1957) Drawing, as a pure art form, is almost invariably based on a linear set-up. In whatever way a potential background is ‘shown’ – in black, grey or in colour, by means of pastel, pencil or charcoal – the design is usually built up by fine lines all the same. A number of drawings by A. van Campenhout are entitled ‘walls’ and, if you wish, you can see reminiscences of traces and wall patterns in them. However, the approach is anything but a copy of reality. The question may arise as to whether you can see a relation with reality in them in the first place. Indeed, the compositions seem to originate from coincidental motifs and structures that can issue from inventiveness and an intuitive handling of charcoal. It looks as if A. van Campenhout is seeking the challenge of a predetermined coincidence on paper. The maker interferes with the relative disquiet and grotesqueness in the background by

zoektocht naar het ultieme autonome beeld. De tekeningen verraden in de uitvoering dat zoekende en zeer sensitieve in het handschrift. De “krassen” in het beeld geven het werk dynamiek. De ordening die een rol speelt door rechthoeken is in bepaalde series volledig losgelaten en deze tekeningen lijken gebaseerd te zijn op organische, vegetatieve vormen. Ze zullen letterlijk groeien onder de handen van de maker tot ze die mate van intensiteit hebben bereikt dat het beeld er staat dat gewenst is. Het is tekenen pur sang. Sensibel, enigszins zoekend, maar uiteindelijk sterk en persoonlijk. ^{AK}

A. van Campenhout

¹⁰⁸ **Robbie Cornelissen** (Utrecht, 1954) Als toeschouwer kijk je niet alleen naar de monumentale tekeningen van Robbie Cornelissen, je stapt erin. Door de gigantische formaten is de uitnodiging om in het universum van Cornelissen te stappen snel aangenomen. In de twee belangrijke series Gesprek Met Het Lichaam (1994 – 1996) en Het Reservaat (1996 – 2002) onderzoekt de kunstenaar het belang en de beleving van ruimte en tijd, en het verband dat er

Robbie Cornelissen

adding mathematical rectangles. For a while, the ratio takes over and concludes that a picture is becoming more exciting and better when a certain opposition is sought, which will result in some structure in the compositions. But however ‘laboured’ the addition of the rectangles may be, they are exclusively meant to facilitate the search for the ultimate autonomous image. In terms of their execution, the drawings betray that tentative and very sensitive element in the handwriting. The ‘scratches’ in the picture gives the work great vitality. The structure caused by the rectangles has been completely abandoned in some series, and these drawings seem to be based on organic, vegetative forms. They will literally grow under the hands of their maker until they have reached that degree of intensity that defines the image desired. It is drawing pur sang. Sensitive, somewhat groping, but strong and personal at the end of the day. ^{AK}

Robbie Cornelissen

bestaat tussen de fysieke binnenruimte van het lichaam en de werkelijkheid erbuiten. Naar zijn idee beleven we de werkelijkheid telkens op een andere manier. De tekeningen zijn metaforen van de mentale ruimte.

“Ik zie mijn ruimtelijke tekeningen niet als perspectivische spelletjes of architectonische hoogstandjes, het zijn eerder mentale tekeningen; ik probeer aan de hand van het begrip ruimte verschillende bewustzijnsgebieden bij elkaar te brengen. Ik teken ruimtes die ik in mijzelf vind maar die je ook in de buitenwereld kunt aantreffen. Ik teken ook mijn eigen bewustzijn, mijn opgesloten zijn, mijn bevrijdende momenten; de ruimte is steeds meer de drager van mijn verbeelding geworden. De tekeningen verbeelden niet alleen de ruimtelijke component maar ook ‘de tijd’, de tijd trekt door de ruimtes, de tijd die voorbij is gegaan, de herinneringen, de vergeten beelden, tot voorbij het eigen leven.” *

Elke tekening, groot en klein, begint met een potloodlijn. Vanuit een concept ontstaat al tekenend het beeld. De invulling van het concept komt voort uit de trance die ontstaat

door de fysieke, zich steeds herhalende handelingen. In de tekeningen van Robbie Cornelissen zijn fabriekshallen, stadions, circustenten, bibliotheken en wachtruimten leeg of gevuld met menselijke en dierlijke wezens, speelgoed, buizen, machineachtige objecten en boeken, heel veel boeken, die niet van elkaar te onderscheiden zijn. De voorstellingen in de tekeningen komen voort uit de geest van de kunstenaar: “In mijn tekeningen ben ik op zoek naar mijn eigen geheugen, naar dat wat in mij opgeslagen ligt, ik dwaal rond in mijn eigen lichaam en geest, af en toe een pakketje openend, ik breng zo af en toe wat uit het reservaat naar buiten.. Dat is ook de zin van tekenen voor mij- een techniek of werkwijze die dit gebied van de vergeten herinnering voor me opent. Een andere vorm van kennis.”* ^{*DW*} Robbie Cornelissen, Lezing bij het CBK in Apeldoorn, 1 april 2007.

82 René Daniëls (Eindhoven, 1950)

René Daniëls werken op papier grenzen soms aan het geniale. Ze zijn geestrijk maar verschillen van de schilderijen die hij eveneens maakte. De schilderijen zijn minder los en gemakkelijk uitgewerkt.

292 Robbie Cornelissen (Utrecht, 1954)

only do the drawings represent the spatial component, but also “time” – the time that travels through the spaces, the time that has passed by, the memories, the forgotten images, even beyond one’s own life.’ *

Each drawing, large or small, starts with a pencil line. While drawing, the image emerges, from a concept. The interpretation of the concept results from the trance caused by the physical, recurrent actions. In Robbie Cornelissen’s drawings, the workshops, stadiums, circus tents, libraries and waiting rooms are empty, or filled with animal and human creatures, toys, pipes, engine-like objects and books, a great many books, that cannot be distinguished from one another. The depictions in the drawings issue from the mind of the artist: “In my drawings I am searching for my own memory, for what is stored inside me, I wander about in my own body and mind, occasionally opening a parcel – every so often I take something out of the sanctuary. To me that is the essence of drawing – a technique or method that unlocks this

Er moest immers werk worden verzet in de uitvoering. In de tekeningen lijkt de geest volledig los te waaien, ziet het er spontaan en onderzoekend uit. De tekeningen hebben niet altijd titels, terwijl de schilderijen op enkele uitzonderingen na nadrukkelijk een titel hebben. Het werken op papier is voor Daniëls veel meer het onderzoeken hoe oorspronkelijke beelden naar boven te halen zijn. In dat proces van exploitatie van het onderbewuste wordt de hand een aangestuurd mechanisme en wordt de geest en het gemoed geprikkeld. Af en toe is zichtbaar dat Daniëls van een helder idee uitgaat. Door steeds nieuw gevonden vormen tegenover en door elkaar te tekenen komt er veel uit dat onderbewuste naar boven, wat in een volgende serie weer meer bewust als beginpunt kan worden toegepast. Het is een soort bevragen van de geest. Steeds in de hoop dat er iets bruikbaar komt. Door het niet hebben van controle, komt er uit het werkproces iets op gang dat toch ineens samenhang kan vertonen. In dat “uitdagen” van de geest en het onbewuste borrelen ook concrete beelden naar boven, beelden die we herkennen, maar die

domain of forgotten memories for me. Another form of knowledge.’ * ^{*DW*} Robbie Cornelissen: Lezing bij het CBK (Lecture for the Centre of Visual Art). Apeldoorn, 1 April 2007.

82 René Daniëls (Eindhoven, 1950)

Sometimes René Daniëls’s works on paper border on genius. They are imaginative, but differ from the paintings he used to make and which are not quite so loose and easy in their detail. After all, great workmanship and much time and energy had to be put into them. But, in the drawings, he seems to be truly relaxed and moved by the spirit, for they look spontaneous and searching. The drawings are untitled, as a rule, whereas his paintings – with a few exceptions – are all expressly titled. To Daniëls, working on paper is much more of a way to find out how original images can be retrieved. It is a process of exploitation of the unconscious, where the hand becomes a guided mechanism, and the mind and spirit are stimulated. Every now and then it becomes manifest that Daniëls takes a clear concept as his point of departure. By randomly

in dat proces fantasievol in techniek en in de compositie abstracter worden opgelost. Er is altijd duidelijkheid over de oorsprong aanwezig, hoewel er ook tekeningen zijn die mysterieuzer zijn. Het gebruik van woorden in het werk is een bepalend element. Soms zijn dat eenvoudigweg titels, soms zijn die woorden filosofische statements of neologismen. Raadselachtige tekeningen zoals het werk dat Zonder Titel heet maar dat volgeschreven is met woorden. Was dat ook een mystificatie of was het zo dat ook die titel, evenals het beeld, nog niet is beklijfd? In een proces van onderzoek wacht hij wellicht op een definitief besluit? Daniëls zei in een interview ooit dat: “Voorwerpen en begrippen verschijnen tweemaal, eenmaal als werkelijkheid, later als idee voor werk. Ik probeer een balans te begrijpen van de werkelijkheid waarin hele aardse en verheven zaken voortdurend in elkaar grijpen. Misschien schuilt daarin de vermenging van woord en beeld.” Het zijn de eigen omtrekkende beweringen om tot de kern van zijn werk door te dringen en het werk moet uiteraard eerst worden gemaakt voordat er een conclusie aan

293 drawing newly found forms, much of that subconscious rises to the surface and thus can be more consciously used as a starting point

in subsequent series. It is a matter of probing the mind, in a way, hoping that something useful will turn up. By giving the imagination free rein, the creative process may suddenly throw up something that shows coherence. When the mind and the subconscious are ‘challenged’, concrete images clamber to the surface, images that are familiar, but are resolved imaginatively in the process through technique, and more abstractly in the composition. The origin is invariably unequivocal, although there are drawings that are more mysterious. In Daniëls’s work, the use of words is a defining element. Sometimes time they are simply titles, on other occasions those words are philosophical statements or neologisms. The mysterious drawings include a work called Untitled, but is nevertheless filled with words. Is that another mystification or is it true to say that the title as well as the image is only volatile? Daniëls is perhaps waiting for a final decision in this process of probing

kan worden verbonden. Een conclusie over inhoud en betekenis en ten slotte over de kwaliteit als kunstwerk. ^{*AK*}

¹⁵⁸ **Karin van Dam** ^(Eindhoven, 1959) De eerste gedachte bij het zien van de papierwerken van Karin van Dam is dat het kleine sculpturen zijn. Zij gebruikt papier als basismateriaal, maar bouwt, snijdt, knipt en plakt stukken aan elkaar en als je dat hebt geconstateerd zie je dat vrijwel alle stukken papier betekend zijn. Zij schotelt ons werk voor dat de grens van het tekenen oprekt. Omdat er toch geen sluitende definitie bestaat van wanneer een werk nu een echte tekening is, definiëren we het hier door het te kiezen en te benadrukken dat het werk in zijn hoge mate van intimiteit en fijnzinnigheid, aanschuurt tegen dat wat een tekening op papier is. De ronde en soms meanderende lijnen in het werk van Karin van Dam zijn meestal met potlood op papier getekend. De basis lijkt het handelen met tekenmaterialen op papier. Vanuit een ontstane vorm “bouwt” Van Dam verder. En dat bouwen is bijna letterlijk omdat ze door nieuwe en herhaalde

and inquiring. In an interview, he once said: ‘Objects and concepts appear twice, once as reality, and later as an idea for a work. I am trying to understand a balance of reality that allows the interaction of earthly and sublime matters. Perhaps this is where word and image merge into one another.’ They are the flanking movements that aim to penetrate to the very core of his work, and obviously the work must first be created before a conclusion can be drawn – a conclusion about content and meaning, and finally about its quality as a work of art. ^{*AK*}

¹⁵⁸ **Karin van Dam** ^(Eindhoven, 1959) One’s first thoughts on seeing Karin van Dam’s paper works is that they are small sculptures. She uses paper as a basic material, but builds, slices, cuts and pastes pieces together, and once you have observed that, you see that almost all the pieces of paper have been drawn upon. She presents us with work that stretches the boundaries of drawing. Because there is no all-encompassing definition of when a work is an authentic drawing, we define it

vormen, door het vouwen en buigen van papier en weer verknippen, steeds meer een driedimensionaal werk maakt. De beeldhouwer “verraadt” zich door de toevoegingen van heel andere materialen, als satéstokjes, touw, klemmen, schuursponsjes enzovoort. De werken refereren in hun titels sterk aan opgedane ervaringen op verschillende plekken op de wereld. Het zijn inspiratieve, innovatieve werken die je voor prettige raadsels plaatst en die de vraag open laten hoe zoiets ingenieus, vrij en spontaans uit de menselijke geest tot stand heeft kunnen komen. Deze kwesties maken tegelijkertijd deel uit van de kwaliteit van het werk. ^{*AK*}

248 Iris van Dongen (Tilburg, 1975, woont en werkt in Berlijn)

Iris van Dongen maakt schilderachtige tekeningen waarin sterke en myste-rieuze vrouwen de hoofdrol spelen. Het zijn beeldschone heldinnen of fatale vrouwen die doen denken aan de Pre-Rafaëlieten zoals Edward Burne Jones of Waterhouse en de Weense Secessionkunstenaars zoals Gustave Klimt. In een periode van vijf

here by choosing it and emphasizing that the work, in its high degree of intimacy and refinement, chafes against that which we generally regard as a drawing on paper. The round and occasionally meandering lines in the work of Karin van Dam are mostly drawn with pencil on paper. The basis seems to be the interaction of drawing materials and paper. From a shape thus created, Van Dam ‘builds’ further. And that ‘building’ is almost literally the case because she increasingly makes a three-dimensional work by folding and bending the paper and then cutting it once more. The sculptor ‘betrays’ him/herself by adding completely different materials, such as skewers, rope, clamps, sponges etc. In their titles, the works refer to experiences undergone at various spots worldwide. They are inspiring, innovative works that confront you with interesting enigmas and leave the issue open of how something so ingenious, free and spontaneous could possible emerge from the human mind. At the same time, such questions are part of the quality of her work. ^{*AK*}

jaar, tussen 2003 en 2009, hebben de magische wezens zich ontwikkeld van melancholische meisjes met zwart-witte zweetbandjes en sjaals vol doodskoppen tot vrijgevochten sterren die nu eens uit een film noir lijken gestapt, en dan weer optreden als pin-ups. In het midden van de jaren negentig studeert Iris van Dongen af aan de kunstacademie in ‘s Hertogenbosch. In die tijd vormt de sociaal bewogen, kritische kunst de hoofdmoot op het internationale kunsttoneel. Esthetiek is verdacht en techniek is ondergeschikt aan het ‘proces’ en het ontwikkelen van een concept. Dit is geen vruchtbare grond voor een kunstenaar die als kind het liefste speelt op het zeventiende-eeuwse kerkhof naast haar ouderlijk huis. “Schoonheid voelde als een taboe”, zegt Van Dongen tijdens een gesprek met Sandra Smallenburg als ze terug denkt aan haar academietijd. Van Dongen richt zich op boeken van kunstenaars die ze bewondert zoals Félicien Rops, Holbein, Dürer, Goya, de Pre-Rafaëlieten en de Impressionisten. Ook maakt ze reizen door Italië waar “de beelden minder bot en direct waren”, naar “een wereld van symbolen, van

waanzin, van beelden die met traditie vervlochten zijn”. Van Dongen past een tijdrovend en vaak pijnlijk proces toe. Deze is nodig om grote diepte en onderhuids leven te krijgen in de huid, in de kleding en in het fluwelige zwart waar Van Dongen patent op heeft. Elk werk bestaat uit een ondertekening in felle kleuren pastelkrijt, waar dan volgende lagen krijt en houtskool overheen worden gezet. Het krijt en de houtskool worden met de vingers in het papier gepoetst, geklopt en gemasseerd met haar middelvinger van de rechterhand. Tijdens werkperiodes in New York en Berlijn ontwikkelt ze deze techniek die nu tot volle wasdom is gekomen. ^{DW}

¹⁵⁰ Paul van Dongen

('s Hertogenbosch, 1958)

Het opbouwen van een tekening door middel van minuscule lijnen is door Paul van Dongen in zijn tekeningen en etsen tot kwalitatief grote hoogte gebracht. De parallel tussen het werken aan etsen en potlood of pentekeningen is in de schijnbare eenvoud iets wat tot een oud meesterschap verheven lijkt door Van

(Tilburg, 1975, lives and works in Berlin)

like a taboo,’ says Van Dongen during an interview with Sandra Smallenburg as she looks back upon her student years. Van Dongen concentrated on books on artists that she greatly admired, such as Félicien Rops, Holbein, Dürer, Goya, the Pre-Raphaelites and the Impressionists. She also travelled through Italy where ‘the images were less blunt and direct’, to ‘a world of symbols of madness, of images that are interwoven with tradition’. Van Dongen employs a time-consuming and often painful process that is necessary to bring depth and subcutaneous life into her being, into her clothing and into the velvety black that Van Dongen seems to have patented. Each work consists of a sub-drawing in bright pastel crayon, over which the following layers of chalk and charcoal are applied. The chalk and charcoal are rubbed, beaten and massaged into the paper with the middle finger of her right hand. She developed this technique, which has now reached maturity, during her working periods in New York and Berlin. ^{DW}

Dongen. De gecompliceerdheid van zijn veelal vallende mannenfiguren maakt eens te meer dat je aan de betoverende schoonheid van oude meesters moet denken. In aquarellen moet hij die vaardigheid die hij heeft om lijnen naar zijn hand te zetten volkomen loslaten en dan ontstaan zoekende werken, waarin bovendien kleur de boventoon gaat voeren. Die kleuren voegt Paul van Dongen op intuïtieve wijze toe. Het gaat niet om de kleur van de huid. Het tekenen van een conventioneel liggend naakt dwingt hem om met het vloeien van de aquarel dingen te laten gebeuren die je slechts een beetje kunt sturen. Toch houdt hij alles in bedwang en geeft de aquarellen dynamiek en levendigheid mee. In die aquarellen heeft hij het opbouwen vanuit het lineaire totaal verlaten en ontstaat het werk meer vanuit een schilders basis. Paul van Dongen laat in de grote potloodtekeningen en etsen naast een eindeloos geduld een zelfde fascinatie voor dramatiek en lichamelijkheid zien als de oude meesters der tekenkunst. Het vreemde is dat dit door je hoofd gaat maar dat het werk toch hedendaags oogt. Zijn opbouw door middel van

('s Hertogenbosch, 1958)

The rare quality of Paul van Dongen’s work is achieved by his technique of building up his work by means of a multitude of miniscule lines. This seemingly simple technique, which he applies in his etchings as well as his pencil and pen-and-ink drawings, combined with the complexity of his – often falling – male figures, gives his work a quality that calls to mind the enchanting quality and beauty found in the works of the Old Masters. In his watercolours, Van Dongen has to let go of his fabulous control of lines, which leads to much less obvious images in which the artist’s intuitive use of colour becomes predominant. In this approach, the colour of the skin does not seem to be important. In a watercolour of a lying nude model, for example, he is forced to follow the natural flow of the watercolours that can only be partly controlled. Yet, Van Dongen keeps full control, adding dynamism and liveliness to his works. Having completely abandoned the linear technique of his pen-and-pencil drawings, the artist’s approach

duizenden potloodlijnen suggereert sterk de spieren en de vleselijke massa van de vallende mens. Er zit een spanning op de spieren die bijna tastbaar lijkt. Alles lijkt beleefd van binnenuit en dat is niet verwonderlijk omdat Van Dongen zichzelf dikwijls als model gebruikt. Voor het maken van de aquarellen werkt hij met modellen, al zijn ze in meerdere werken niet te duiden als portretten van een persoon. De plasticiteit die Van Dongen oproept in de mannelijke figuren is groot. Hij geeft ze een speciaal leven mee. ^{AK}

Afrika, woont en werkt in Amsterdam)

¹⁰⁰ **Marlene Dumas** (*1953 Kaapstad Zuid Afrika, woont en werkt in Amsterdam*) Bij veel kunstenaars ligt aan de basis van een zich ontwikkelend oeuvre nog steeds de tekening als belangrijk startpunt ten grondslag. Het maken van een tekening als autonoom werk is uiteraard iets anders dan de schets die ter oriëntatie bijvoorbeeld dient om tot een kunstwerk in een andere discipline te komen. Bij Marlene Dumas begon in feite de carrière met het zoeken op papier naar een eigen weg. Gedurende de succesvolle weg naar de top is het

In his watercolours tends to resemble that of a painter.

In his large pencil drawings and etchings, Paul Van Dongen shows sheer endless patience and a fascination with drama and corporality, similar to that of the Old Masters of the art of drawing. Paradoxically, Van Dongen’s work also radiates something distinctly contemporary. The way his work is built up, with thousands of fine, pencilled lines, strongly suggests the muscles and physical mass of a falling figure. The tension of the muscles is almost tangible. Everything seems to come from within, which is not surprising, as the artist often uses his own body as a model. For his watercolours, Van Dongen makes use of other models, although they can hardly be recognized as human portraits in the majority of cases. The plasticity with which Van Dongen depicts the male figures endows them, as it were, with a special life of their own. ^{AK}

Cape Town, 1953, lives and works in Amsterdam)

With many artists, the drawing, as a starting point, still forms the basis of a developing

werk op papier altijd een leidraad gebleven. Enerzijds om motieven, modellen, portretten, ensceneringen, beelden te onderzoeken, maar anderzijds ook om ze zo die eigen autonome kwaliteit mee te geven waardoor haar werk ook betrekkelijk gemakkelijk werd herkend als dynamisch en oorspronkelij k. En eveneens erkent als belangrijk in de hedendaagse kunst. Haar werk op papier is direct, vitaal en soms brutaal in de keuze van haar onderwerpen en de uitwerking. Ze schuwt de provocatie niet zoals in de series die duidelijk met een knipoog naar pornografische afbeeldingen zijn gemaakt. Telkens ziet ze ook weer kans om in de werken op papier, in de grotere, vaak met inkt en aquarel uitgevoerd, de handeling van een moment een rol te geven, zodat het gecontroleerd vloeit en deels wordt gestuurd. Het gaat nooit om precisie of detaillering. De “boodschap” moet direct worden overgebracht en de door haar bij vrijwel alle werken gevonden titels geven een hint in hoe we een en ander moeten zien. Opvallend genoeg blijkt dikwijls bij Dumas dat hoe kleiner de tekening is hoe vitaler en losser zij met haar onderwerpen en beelden omgaat.

oeuvre. Of course, producing a drawing as an autonomous work is somewhat different from making a sketch that serves as orientation to generate an artwork in a different discipline. In the case of Marlene Dumas, her career began with seeking her own way, on paper. During her successful climb to the top, her work on paper has always remained a guideline. On the one hand, it has been applied in order to study motifs, models, portraits, (staged) settings and images, and, on the other, to allocate things an autonomous quality so that her work could be relatively easily recognized as dynamic and original – and also recognized as being significant in present-day art. Her work on paper is direct and vital. Dumas is also occasionally brutal in her choice of themes and their elaboration. She does not eschew confrontation, as is shown in the series that was made with ironic reference to pornographic images. In her works on paper, she consistently finds the opportunity in her larger works, which are often realized in ink and watercolour, to give a role to a spontaneous action so that the medium

Ze lopen door en over elkaar en krijgen met zwarte inktvlekken de accenten die de werken op dat kleine formaat tot een eigen sterke beeldenwereld maken. ^{AK}

(Bilthoven, 1931)

⁴⁸ **Hans Ebeling Koning** (*Bilthoven, 1931*) Het werk van Hans Ebeling Koning laat zich altijd herkennen doordat het een zekere stugheid in de benadering en uitvoering van zijn onderwerpen toont. In de variëteit in onderwerpen en de manier waarop hij aspecten uit de ons omringende natuur weergeeft, zit al decennia lang een constante lijn van avontuur. Het lijkt soms of Ebeling Koning in het kleinste stukje natuur of detail de beeldend grootste uitdaging vindt. Van die natuur weergeven is in letterlijke zin geen sprake. Er is iets heel anders aan de hand. Hans Ebeling Koning heeft kans gezien een nieuwe wending aan benadering van de natuur te geven. Het is nooit zo belangrijk geweest voor hem die natuur te evenaren. Het ging nooit om het zo goed mogelijk en plastisch weergeven van planten en bomen of delen van een tuin. Nabootsing leidt weliswaar vaak tot een zekere orde en controle, maar daar gaat

flows in a controlled way. She is never over-concerned with precision or details. The ‘message’ must be conveyed directly, and the titles that she gives to almost all her works provide a hint as to how we should view the works. Remarkably enough, in Dumas’s work, the smaller the drawing, the more vital and looser her approach to her themes and images. They run alongside and tumble over one another and the imposed black ink stains furnish the accents that ensure that works in such a small format can function as a strong visual world. ^{AK}

(Bilthoven, 1931)

⁴⁸ **Hans Ebeling Koning** (*Bilthoven, 1931*) The work of Hans Ebeling Koning can always be recognized by the degree of introversion in the approach and execution of his subjects. The variety of subjects and the way in which he depicts some aspects of nature, as it surrounds us, have displayed a constant line of adventure for decades. Sometimes it looks as if Ebeling Koning’s greatest challenge lies in the smallest pieces of nature or in the smallest detail. Evidently, visualizing

294

248 Iris van Dongen (Tilburg, 1975, lives and works in Berlin)

Iris van Dongen makes picturesque drawings in which strong and mysterious women play the leading role. They are beautiful heroines or femmes fatales who evoke recollections of the Pre-Raphaelites such as Edward Burne Jones or Waterhouse, and the Viennese Secession artists such as Gustave Klimt. In a period of five years, between 2003 and 2009, these magical creatures have evolved from melancholy girls with black-and-white sweatbands and scarves displaying skeletons, to liberated celebrities who seem to have stepped out of a film noire, and then go on to perform as pin-ups. In the mid-nineties, Iris van Dongen studied at the Art Academy in ‘s Hertogenbosch. At that time, socially motivated, critical art formed the leitmotiv on the international art stage. Aesthetic was suspect and technique was subordinate to the ‘process’ and the development of a concept. This is not fertile ground for an artist who, as a child, enjoyed playing in the seventeenth-century graveyard adjoining the parental home. ‘Beauty felt

het niet om. Het gaat ook nooit om de schoonheid van de natuur. Uiteindelijk gaat het om de schoonheid van een tekening. Daar streeft hij naar en bereikt hij juist door weerstand te vinden in die natuurlijke schoonheid. Dat klinkt paradoxaal en dat is het waarschijnlijk ook. Het gaat er bij Ebeling Koning veel meer om door het spieden naar

onderwerpen, vaak in zijn directe omgeving, tot een uitsnede uit een nooit totaal te overzien geheel te komen. In die omgeving raakt iets hem en dan kan hij een werk gaan “opbouwen”. Het moet al een hele onderneming zijn dat spieden naar die plekjes die hem raken, want fraaie stukjes tuin of landschap kom je eigenlijk in zijn werk niet tegen. Er is nog een aspect waarin deze Hollandse schilder en tekenaar zich onderscheidt van zoveel andere kunstenaars en dat is dat zijn werk op de een of andere manier on-Hollands oogt. Je krijgt ook dikwijls niet helemaal vat op de verhoudingen in zijn werk. Speelt hij een spel met schijn en wezen? Is het zo dat hij in zijn werken dingen vergroot of juist verkleint omwille van een beter beeld en compositie? Het lijkt er wel op. Zijn werk neemt een unieke plaats in de

Nederlandse kunst in. Hij gebruikt bijzondere, vaak felle kleuren die niet altijd “afgeleid” zijn van wat we in de natuur werkelijk tegenkomen. Veel tekeningen die direct zijn opgezet met inkt en pen of potlood krijgen hier en daar even een toevoeging van verf. ^{*AK*}

¹²⁸ **Nour-Eddine Jarram** (*Cassablanca, Marokko*, 1956, woont en werkt in Enschede) De in Marokko geboren kunstenaar Nour-Eddine Jarram heeft heel lang zijn oorspronkelijke cultuur als basis, inzet en kracht van zijn eigen werk gemaakt. Al decennia lang werkt hij gestaag aan een oeuvre dat inmiddels in veel collecties vertegenwoordigd is. Met de verwijzingen in zijn tekeningen speelt Jarram een spel met het expliciete verbod in de Islamitische cultuur op de feitelijk afbeelding van de mens. Bij hem bevindt een silhouet, dat duidelijk naar die mens verwijst, zich vaak in een landschappelijke of surreële omgeving of gaat er in op. Het is niet alleen de opbouw van het beeld dat nogal on-Hollands is, vooral zijn kleurgebruik is dat. Vaak rijk, zeer gelaagd en op punten in details heel belangrijk. Je krijgt

landscapes in his work. There is another aspect in which this Dutch painter and draughtsman differs from so many other artists, and this is that, somehow, his work looks rather non-Dutch. It is also hard to get a good grasp of the relationships within his work. Is he toying with essence and appearance? Is he making things larger or smaller in his work, only for the sake of a better image and composition? It looks like it. His work occupies a unique place in Dutch art. He uses special, often bright colours that are not necessarily found in nature itself. In many drawings that are done directly in ink or pencil, he adds a touch of paint. ^{*AK*}

¹²⁸ **Nour-Eddine Jarram** (*Casablanca, Morocco, 1956, lives and works in Enschede*) For a long time, the Moroccan-born artist Nour-Eddine Jarram took his original culture as the basis, impulse and vigour of his own work. For decades, he worked slowly but surely on an oeuvre that is now represented in many collections. With the references in his drawings, Jarram plays a game with the explicit ban in Islamic culture on depicting

de indruk dat het beeld, ondanks die duidelijke basis van een landschap of een silhouet, voornamelijk tijdens het tekenen zijn uiteindelijk vorm krijgt. Elke tekening is een open verhaal en is een avontuur. Veel van zijn tekeningen vormen evenzo de poëtica van de kunstenaar en van de tekenkunst. Elk kunstwerk is een waarheid over de wereld en eveneens over zichzelf. Als een kunstwerk goed is vraagt het niet alleen naar het wezen van dat kunstwerk zelf, maar ook naar het wezen van de schoonheid. En in het geval dat de tekeningen van Jarram ons raken, raakt die schoonheid ons eveneens. De poëtica van de kunstenaar heeft niet iets van een dwingend statement, maar het is er als mogelijkheid. De speelsheid waarmee Jarram motieven, vormen en kleuren gebruikt, heeft iets surreëels. In zijn tekeningen lijken klanken te klinken op een beeldende manier, rijk en gevarieerd. Er waaieren klanken uit in ornamenten en architectonische vormen. Er wordt een synthese bereikt tussen beeld en inhoud. Tussen een idee en een verlangen naar een onbestaand landschap en een onbestaande figuur. Doorleefd in het spel met Westerse en

humans. In his work, a silhouette, which clearly refers to a member of humanity, is often found in a landscape or surrealist environment, or may dissolve into it. It is not only the structure of the picture that is rather non-Dutch, it is also the use of colour. It is often rich, very stratified, and very important in some details. You gain the impression that, despite the clear basis of a landscape or a silhouette, the picture acquires its ultimate form mainly during the drawing process. Every drawing is an open narrative and an adventure. Many of Jarram’s drawings thus form the poetics of the artist and of draughtsmanship itself. Every artwork is a truth about the world and about himself. If an artwork is good it not only questions the essence of that work but also the nature of beauty itself. And, inasmuch as Jarram’s drawings move us, that beauty will also touch us. The poetics of the artist does not come across as a coercive statement, but is present as a latent possibility. The light-heartedness with which Jarram uses motifs, forms and colours has something surreal. In his drawings, sounds seem to rise in a visual

Marokkaanse elementen. Persoonlijk tot op het bot. Jarram voegt met dit rijke oeuvre veel toe aan de Nederlandse beeldende kunst. ^{*AK*}

¹⁹⁶ **Marcel van Eeden** (*Den Haag, 1965, woont en werkt in Zürich (Zwitserland) en Den Haag*) Marcel van Eeden gebruikt in zijn tekeningen met negro-potlood altijd beelden die al bestaan en die hij uit advertenties, tijdschriften en alles wat gepubliceerd is voor zijn geboortejaar haalt. Hij is een illusionist die bestaand beeldmateriaal verwerkt en die hij door een consequente techniek, eenzelfde formaat en soms massale hoeveelheid werken in presentaties, een nieuwe vorm geeft. Hij heeft steeds meer de neiging om met die beelden van anderen verhalen te vertellen over bijvoorbeeld zelf verzonnen kunstenaars en wetenschappers. Die narratieve inslag maakt dat je geconfronteerd wordt met reeksen van beelden die heel veel suggereren, maar die toch gebaseerd zijn op een illusie. De consequentheid die Van Eeden in zijn beeldende onderzoeken aan de dag legt is fenomenaal en er zit een grote mate

297

way, rich and varied. Sounds expand outward in ornaments and architectonic forms. A synthesis is achieved between image and content, between an idea and a longing for a non-existent landscape and a non-existing figure. It is lived out in the play of Western and Moroccan elements, personally, right down to the bone. With this rich oeuvre, Jarram adds a great deal to Dutch visual art. ^{*AK*}

¹⁹⁶ **Marcel van Eeden** (*The Hague, 1965, lives and works Zurich, Switzerland, and in The Hague*) In his drawings with negro pencil, Marcel van Eeden always makes use of pictures that already exist. He borrows them from advertisements, magazines and everything that was published before his year of birth. He is an illusionist who processes existing visual material, giving it a new form by applying a consistent technique, the same format, and occasionally massive amounts presentation work. He increasingly tends to use such images by other people in order to tell stories about self-imagined artists and scientists. That narrative trait ensures

van gedrevenheid in de hoeveelheid die hij aan tekeningen produceert. In zijn keuze voor de maat van een werk en dus een uiteindelijke reeks, de manier van inlijsten en vooral dat gebruikt van negro-potlood is toch zijn handschrift steeds dominant af te lezen, ondanks dat natekenen van foto’s of zelfs tekeningen of schilderijen van andere kunstenaars. Zijn werken krijgen bij grotere presentaties, en die zijn er de laatste jaren veel met name in het buitenland, steeds meer de vorm van installaties. De wand zelf wordt soms eerst van een monumentale tekening voorzien waarop de kleinere ingelijste tekeningen een plek krijgen. Deze installaties komen tot stand vanuit een betrekkelijk streng concept. Niets lijkt Van Eeden teveel of te moeilijk en het is frappant om te zien dat de tekeningen op papier nog altijd met geduld en aandacht zijn gemaakt. Er schuilt dus een merkwaardige en bewonderenswaardige paradox in zijn attitude als kunstenaar. Gebruikmakend van beelden van anderen is hij de meester in het naar zijn handzetten van die beelden, waardoor er een typische Marcel van Eeden-touch in komt te liggen. ^{*AK*}

that you are faced with series of images that suggest a great deal, but which are based upon an illusion. The consistency that Van Eeden displays in his visual investigation is phenomenal, and there is a high degree of duress in the quantity of drawings he produces. In his choice of the format he uses for a work – and thus ultimately also for a series –, his way of framing, and especially his use of the negro pencil, his signature is clearly legible despite the contribution of photos or even drawings or paintings by other artists. With larger presentations, which have been more frequent in the past few years, especially abroad, his works have increasingly acquired the form of installations. The wall itself is sometimes furnished with a monumental drawing before the smaller, framed drawings are allocated a spot. These installations are generated on the basis of a relatively strict concept. Nothing seems to be too much or too difficult for Van Eeden, and it is striking to see that the drawings on paper are still being produced with so much patience and attention. Thus, a remarkable and admirable

¹¹² **Paul van der Eerden** (*Rotterdam, 1954*) Paul van der Eerden houdt van reizen, etnografica, outsider art en oude kunst. Wat deze gemeen hebben is ‘de andere wereld’ die zij vertegenwoordigen. In de andere wereld voelt Van der Eerden zich thuis. Waar de meesten van ons bij een groep willen horen, wil Van der Eerden dat juist niet. Geen hokjesgeest, alstublieft. “Laat mij een buitenstaander zijn, psychologiseer niet wat ik maak. Dat is vaak zo banaal. Maar kijk naar mijn werk, en hopelijk geniet je ervan.”, lijkt hij te zeggen. Het tekenen komt Van der Eerden niet aanwaaien, het is geen automatisme, wel een dwangmatigheid. Soms gaat hij met lood in de schoenen naar zijn atelier en zet hij zich ertoe te tekenen, na vele afbeeldingen in kunstboeken bekeken te hebben. En wat er dan op papier komt, ontstaat half bewust vanuit het brein waar zich een enorm arsenaal aan beelden bevindt. Van der Eerden zegt dat wanneer er door die beelden kortsluiting ontstaat, er een tekening ontstaat. Wat hij wil is razend scherpe compromisloze kunst maken: “Met prettige kunst schiet je niks op. Kunst moet bruut, ongemakkelijk en niet-esthetisch

paradox lurks within his attitude as an artist. Making use of other people’s images, he is a master in transforming these images to meet his own wishes, so that a typical Marcel van Eeden touch becomes apparent in the work. ^{*AK*}

¹¹² **Paul van der Eerden** (*Rotterdam, 1954*) Paul van der Eerden likes travelling, ethnographics, outsider art and ancient art. What these four have in common is ‘the other world’ they represent. Van Eerden feels comfortable and at home in this other world. Where most of us want to be part of a group, Van der Eerden prefers the contrary. Narrow-mindedness is alien to him. ‘Let me be an outsider, please don’t psychologize the art I make, as it so often leads to banality. Instead, look at my work and enjoy it’, is what he seems to be saying. Drawing does not come naturally to Van der Eerden, it is not an automatic activity but a compulsive process. Sometimes he is reluctant to go to his studio, where he has to force himself to start drawing after hours of looking at many pictures in art books. Both literally

zijn. Het moet wringen en net iets te ver gaan. Op de doeken van Titiaan zie je ook altijd een plek die niet klopt. Mooi zet niets in werking.”, zegt de kunstenaar in een gesprek met Arjen Ribbens. Komt het een tijdje niet, dan gaat hij op reis, vaak alleen en hij laaft zich dan dagelijks aan de kunstcollecties van de locale musea. En dan komt de stroom weer op gang. Het is een genoegen om te luisteren naar de verhalen over de werken die Van der Eerden daar heeft gezien welke hij met bewondering voor het vakmanschap hartstochtelijk beschrijft. ^{DW}

⁷⁸ **Otto Egberts** (Rotterdam, 1949) In het inmiddels zeer uitgebreide oeuvre van Otto Egberts beweegt zijn visie op het getekende beeld zich van figuratief naar volledig abstracte. Zijn fascinatie voor de mens leidde lange tijd tot series min of meer “aangetaste” portretten, waarin het duidelijk niet om de schoonheid van het menselijk gelaat ging. Veeleer bracht Egberts de macabere en zwarte kant van de mens in beeld door al dan niet vervormde, door ziekten aangetaste personen te tekenen.

298

and figuratively and only half-conscious, he draws from the huge reservoir of images stored in his mind. Van der Eerden says that his drawings are the result of a mental short-circuit of those images. He wants to make keen, uncompromising art. ‘Comfortable, pretty art gets you nowhere. Art must be brutal, uncomfortable and non-aesthetic. It must wring and be just over the edge. Like in Titian’s work, where there is always a spot where something seems to be not quite right. Mere beauty isn’t enough’, as Van der Eerden once said in an interview with Arjen Ribbens. At times when he has no inspiration, Van der Eerden travels, usually on his own, and quenches his artistic thirst on the art collections of the local museums that he visits on his journeys. This activates the flow of inspiration again. It is a real pleasure to listen to his passionate descriptions and admiration of the craftsmanship of the works he has seen there. ^{DW}

Hij weet in al zijn werk, abstract of niet, groot of klein, een uitgesproken toon te vinden, die dikwijls verkregen wordt door lang met houtskool en pastel op papier te werken. Het hele vel intens te betekenen alsof elk plekje verovert moet worden en van een intense toon moet worden voorzien om in alles tot op elke millimeter zijn ideeën over wat hem beweegt zichtbaar te maken. Een vrolijke wereld is het meestal niet, maar het grijpt je wel onmiddellijk aan. Otto Egberts weet uit het donker de melancholie en ook de angst om te toveren tot kracht. Met het scheppen van een nadrukkelijke eigen beeldenwereld maakt de kunstenaar het de kijker niet altijd makkelijk. Vladimir Nabokov zei dat de herinnering als verbeelding een verloochening van de tijd is. Hoewel de tekening van Egberts natuurlijk wel herinneren aan foto’s van patiënten is het in de eerste plaats zijn verbeelding die het werk zijn ruggengraat geeft. Dat is goed te ervaren in veel moei-lijker te definiëren geëxplodeerde landschappen of verwoeste zeeën. Hij lijkt helemaal in te zoemen op de materie en dan onderscheidt je nergens meer een vorm. De materie is het werk.

78

⁷⁸ **Otto Egberts** (Rotterdam, 1949) In the now extremely extensive oeuvre of Otto Egberts, his vision of the drawn image ranges from figurative to completely abstract. For a lengthy period, his fascination for people led to series of more or less ‘distorted’ portraits in which it was clear that the work was not concerned with the beauty of the human face. On the contrary, Egberts depicted the macabre and sombre side of humanity by drawing people, sometimes deformed or spoiled by illness. In his work, whether abstract or not, large or small, he always manages to find an outspoken tone that is frequently achieved by working for a lengthy time with charcoal and pastel on paper. He has to cover the whole sheet intensely, as if every nook and cranny has to be conquered and be furnished with an intense tone, in order to visualize, right down to the last millimetre, his ideas on what motivates him. It is seldom a cheerful world, but it seizes you immediately. From the darkness, Otto Egberts manages to convert melancholy and anxiety into strength. With the creation of an explicitly individual

Hij moet wel bijna een binnenkant van zijn geest en gevoel getekend hebben. Het zijn metafysische tekeningen. Het is het ongrijpbare dat deels blijkt te kunnen worden verbeeldt. Het komt uit de diepe stilte naar boven en wordt beeld. ^{AK}

238

²³⁸ **Hadassah Emmerich** (Heerlen, 1974, woont en werkt in Berlijn) Een reis naar Indonesië, het geboorteland van haar vader, verandert de manier waarop Hadassah Emmerich naar de wereld kijkt. Emmerich is in Nederland geboren, haar moeder is Duits en haar vader heeft een Chinees/Indonesische achtergrond. De tekeningen en wandschilderingen van Emmerich zijn van een tropische weelde, opgezet met acrylverf, houtskool en linosnedes. Lagen fijnmazige patronen gecombineerd met exotische planten, arabesken, (vrouw)figuren en teksten projecteren haar wensen en dromen die gericht zijn op de tegenstellingen schoonheid en horror, hoop en angst, dromen en hallucinaties. Die tegenstellingen laten het verschil zien tussen twee werelden, zoals Nederland versus Indonesië, het

78

visual world, the artist does not make any concessions to the viewer. Vladimir Nabokov once said that memory as representation was a betrayal of time. Although Egberts’s drawings are recollections of patients, it is primarily his imagination that gives his work a true backbone. That is good to know in much more difficult-to-define exploded landscapes or devastated seas. He appears to zoom in on the matter and then it is impossible to discern any form at all. The matter has become the work. He must have drawn the inside of his mind and his emotion, almost. These are metaphysical drawings. This is the elusive that somehow appears to be partially recordable, rising from the deep silence to become image. ^{AK}

238

²³⁸ **Hadassah Emmerich** (Heerlen, 1974, lives and works in Berlin) A trip to Indonesia, her father’s native country, altered Hadassah Emmerich’s outlook on the world. Emmerich was born in the Netherlands, her mother is German and her father has a Chinese/Indonesian background. Emmerich’s drawings and murals display a

modernisme versus de nieuwe barok, tussen gelovig opgevoed zijn zonder verbondenheid aan een kerk. Het gaat Emmerich in haar werk onder meer over de zoektocht naar haar eigen identiteit, opgebouwd uit verschillende culturen en religies. Hoewel zij opgroeit in het katholieke zuiden van Nederland, wordt zij niet kerkelijk opgevoed. Haar vader brengt haar geloof en bijgeloof vanuit zijn Indonesische achtergrond bij. Veel later wanneer ze in Zuid-Europa de kerken bezoekt, raakt ze gefascineerd door de weelde en opstapeling van kunstwerken, zoals schilderijen die over muurschilderingen zijn gehangen, en die uitmonden in trompe l’oeil. Naast de exotische weelde van de tropen neemt Emmerich de katholieke overdaad op in haar werk. Door middel van referenties naar bestaande kunstwerken, literatuur en historische persona componeert Emmerich eclecticische beelden die de complexiteit willen laten zien van thema’s zoals identiteit en de vraag wat ‘exotisme’ is. Emmerich zoekt daarbij naar geraffineerde combinaties, waardoor het bekijken van het werk een uitdagend parcours vormt dwars door grenzen, genres en tijdslijnen. ^{DW}

299

tropical profusion, done in acrylic, charcoal and linocuts. Layers of intricate patterns, combined with exotic plants, arabesques, (female) figures, and texts project her dreams and desires, which focus on opposites such as beauty and horror, hope and fear, dreams and hallucinations. Those contradistinctions show the difference between two worlds, such as Holland and Indonesia, modernism and the new baroque, between being raised religiously and having no affinity with a church. Amongst other things, Emmerich’s work is all about the search for the roots of her own identity, which include various cultures and religions. Growing up in the Roman Catholic south of the Netherlands, she nevertheless receives a non-religious upbringing. Her father imparts the religion and the superstition of his Indonesian background to his daughter. Much later, when she visits the churches of southern Europe, she is captivated by the wealth and overabundance of works of art, such as paintings hanging on walls with murals, creating a trompe l’oeil effect. In addition to the exotic profusion of the tropics, Emmerich incorporates the

210

²¹⁰ **B.C. Epker** (Harlingen, 1968) B.C. Epker laat ons in vrijwel al zijn werk een wereld zien waarvan je het gevoel hebt dat je deze wel ergens zou kunnen hebben gezien, maar tegelijkertijd zie je aan de compositie dat het allemaal sterk artificieel is, door de kunstenaar zo gearrangeerd dat er een verhaal lijkt te moeten ontstaan. De geladenheid die je ziet in het contact, of juist het ontbreken van contact tussen de personen is sterk en het wegstijven benadrukt dat. Soms is er de symboliek van iets seksueels, soms is er het genieten van een vlak Hollands landschap dat de inhoud bepaalt, maar er blijft iets ongemakkelijks hangen en dat maakt de tekeningen ware en intens geladen beelden. Er zit dikwijls een knipoog in, een zekere ironie bij bijna blote dames die een kantenmutsje behorend bij een bepaalde klederdracht dragen. Ook in veel titels zit een mate van humor. Uitdagend en zichzelf zijnd tegelijkertijd. De tekeningen lijken gesampled uit geziene beelden of foto’s die de kunstenaar maakte van onder andere het Friese landschap. Het zijn dromen, al dan niet bevolkt met personen uit de kunstgeschiedenis of uit zijn nabije omgeving. De personen

210

Catholic superabundance in her work. By means of references to existing works of art, literature and historical persons, Emmerich composes eclectic images that aim to show the complexity of themes such as identity and the question of what ‘exoticism’ is. In this process, Emmerich is looking for sophisticated combinations, so that viewing her work becomes a challenging undertaking, crossing borders, genres and timelines. ^{DW}

210

²¹⁰ **B.C. Epker** (Harlingen, 1968) In practically all his work, B.C. Epker shows us a world which evokes the feeling that you might have seen it somewhere before but, at the same time, you can see by the composition that it is absolutely artificial. It has been arranged by the artist in such a way that a story must emerge. The energy charge that you see in the contact between people, or especially in the absence of that contact, is strong and the act of looking away emphasizes that. Occasionally there is the symbol of something sexual, and occasionally it is the pure enjoyment of the flat Dutch landscape that

lijken emblemata van bepaalde visies en gevoelens. Ze kijken onbewogen de wereld in, terwijl het totale tafereel, al dan niet sprookjesachtig, een mate van beklemming behoudt. De gedrevenheid en virtuositeit zit hem bij Epker vooral in de opbouw van zijn beelden. De toneelachtige ensceneringen van zijn verhalen verraden zijn liefde voor de beeldende vertelling. ^{AK}

166

¹⁶⁶ **pietsjanke fokkema** (Peins (Friesland), 1960) De wonderlijke beeldenwereld van pietsjanke fokkema krijgt dikwijls zijn beslag in werken waar je echt lang in kunt rondzwalen. Die getekende “verslagen” van de geest zijn complex, fijnzinnig en af en toe met een zekere anekdotiek geladen. Er wordt vrijwel nooit een eenduidig, literair verhaal verteld, maar je krijgt wel de indruk dat er, als in een complexe roman, vele lagen moeten worden “afgepeld” om bij de kern van het werk te komen. Misschien heeft het werk meerdere kernen en wil pietsjanke fokkema ons mee nemen op een reis door een wereld die we niet kennen, maar die

determines the content. But there is always a veil of something uncomfortable, and that makes the drawings genuine and intensely charged. There is often a grain of irony, such as that of almost naked ladies who wear a lace cap that belongs to a certain traditional costume. Many titles, too, contain a degree of humour. They are challenging yet, at the same time, they are completely themselves. The drawings seem to have been sampled from pictures seen somewhere, or photos that the artist has taken of the Frisian landscape, for example. They are dreams, sometimes populated with people from art history or from the artist’s close environment. The people seem to be emblems of certain visions and feelings. They stare at the world unmoved, while the entire scene, whether a fairytale one or not, retains a degree of oppression. Epker’s drive and virtuosity lie in the structure of his images. The dramatic staging of his stories betrays his love of visual narration. ^{AK}

existeert omdat de kunstenaar hem ons aanreikt. Haar werk bekijken is een geestverruimende activiteit. Het maakt ons scherper bewust van wat we nooit in woorden zouden kunnen vatten. Het is een scheppen om te weten, het is de krochten van je hersens en je ziel afschraper en dat op papier zetten. Je dringt een droom binnen en vraagt je af of je er als bezoeker wel recht op hebt alle visuele informatie tot je te nemen. Omdat de kunstenaar het ons laat zien is het antwoord al gegeven. En dwaal je verder in sensitieve ruimten die een mate van gedrevenheid en variëteit laten zien die zijn weerga nauwelijks kent. Niets kan niet worden getekend. Alles krijgt evenveel fijnzinnige aandacht en wordt minuscuul met potlood op die enorme maten op papier gezet. fokkema kan die fijnzinnigheid echter ook loslaten en dan een voorwerp even “aanraken” met het potlood en een zekere losheid tonen in de benadering en uitwerking. Obsessief is een woord dat de geladenheid van de tekeningen benadert. Zij schiept een eigen universum. Als we willen weten hoe het er in een beeldende ideeën- en fantasiewereld toegaat moeten we ons

maar wenden tot de tekeningen van pietsjanke fokkema.^{*AK*}

254

Hanneke Francken ^(Rijnsburg, 1976)

Hanneke Francken maakt enorme tekeningen met pastelkrijt, kleurpotlood en spuitbus, soms met toevoeging van bladgoud. De werken zijn gedetailleerd en zeer dynamisch. Francken bedient zich van een expressieve en tegelijkertijd poëtische beeldtaal. Waar ze in eerder werk nog vooral gebruik maakte van zachte pasteltinten, spatten oogstrelende kleuren van het papier in recenter werk. De gestileerde werken oefenen een grote visuele aantrekkings-kracht uit en proberen de toeschouwer te verleiden tot kijken. Francken is gefascineerd door de cyclus van het leven en gebruikt motieven en symbolen uit de (kunst)geschiedenis om hieraan uiting te geven. Dit leidt in haar teke-ningen tot thema’s als mythologie, natuur, evolutie, eeuwigheid en vergankelijkheid. Ze zijn met elkaar verweven in een rijk geïllustreerd universum met onder meer gevogelte, wild, vegetatie, groenten, fruit, bloemen en zelfs gebak.

300

166

pietsjanke fokkema ^(Peins, 1960)

The wonderful world of images of pietsjanke fokkema is often visualized in works in which you can meander for a long time. Those drawn ‘accounts’ of the mind are complex, subtle and, on occasion, charged with a certain anecdotal quality. It rarely happens that an unequivocal literary story is told, but we cannot escape the impression that many layers must be ‘peeled off’, as in a complex novel, in order to get to the essence of the work. Perhaps the work has several essences, and perhaps pietsjanke fokkema wants to take us on a journey through a world we do not know, but which exists because the artist presents it to us. Studying her work is a mind-expanding activity. It awakens us to what we could never put into words. It is creating for the sake of knowledge, it is scraping the caverns of the mind and soul, and putting the result on paper. You penetrate into a dream and ask yourself if you, as a passer-by, are entitled to absorb all the visual information. The answer lies in the fact that the artist has revealed all. And then you can wander on in emotional spaces that display a degree of passion and variety that is unparalleled. Nothing cannot be drawn. Everything receives just as much subtle attention and is recorded on paper of enormous size, in minuscule pencilled lines and forms. But fokkema can also let go of that subtlety and just ‘touch’ an object with the pencil, and display a certain looseness in her approach and detailing. ‘Obsessive’ is a word that approaches the pregnancy of the drawings. She creates her own universe. If we want to know what it is like in an evocative world of ideas and fantasy, all we have to do is study pietsjanke fokkema’s drawings.^{*AK*}

254

254

Hanneke Francken ^(Rijnsburg, 1976)

Hanneke Francken makes immense drawings with pastel, coloured pencil and spray can, sometimes adding gold leaf. The works are detailed and very dynamic. Francken employs expressive and simultaneously poetic imagery. Having used predominantly mellow pastel tints in her earlier work, her more recent work, on the other hand, is an explosion of delightful colours. The stylized works exert a great visual

Deze levendigheid enerzijds vormt een boeiend contrast met de aanwezigheid van de dood anderzijds. Er zijn vergane verenkleden van dode patrijzen, lijsters en leeuweriken te ontwaren, fijntjes getekend met potlood. Of een dode zwaan, in het beeld zwevend, met ingewanden als roze linten uit het lijf krioelend. De dood wordt uitgebeeld als onontkoombaar onderdeel van een kringloop, niet als abrupt en definitief einde.

De context of locatie van de beeltenissen speelt geen rol. Elementen uit verschil-lende plaatsen en tijden zijn bij elkaar geveegd binnen één kader dat meerdere perspectieven toont. Francken stelt haar beelden samen op basis van zelfgemaakte natuurfoto’s. Hun oor-sprong doet er vervolgens niet meer toe, want de kunstenaar voegt ze samen tot een neutraal beeld, waaraan nieuwe betekenissen kunnen worden ontleend. Op deze manier brengt Francken letterlijk verschillende standpunten bijeen: ze transformeert zelfgekozen elementen uit voorbije tijden naar het heden. Het stelt haar in staat zowel verleden als toekomst naar haar hand te zetten.^{*YJ*}

170

artist puts them together to form a neutral image from which new meanings can be derived. In this way, Francken literally brings together different standpoints: she selects elements from the past and relocates them to the present. It enables her to bend past and future to her will. ^{*YJ*}

170

170

Helen Frik ^(Worcester, United Kingdom, 1960, lives and works in Amsterdam)

Helen Frik’s eclectic visual talent seems boundless. Her gift of assuming a new standpoint in every new piece of work seems infinite. And in the images you recognize and in the use of materials that are common in the art of drawing, she knows no bounds. Her straightforward way of working and responding to personal thoughts and social developments is evident and expressed clearly on paper. A constant in her work is the use of text. Thus the title of a work is often a word or a brief sentence. Those words frequently form an intrinsic statement or are apparently meant as a provocation. Sometimes they are employed as an almost disruptive visual

170

Helen Frik ^(Worcester, Groot Britannië), 1960, woont en werkt in Amsterdam)

Het beeldend eclecticische talent van Helen Frik lijkt eindeloos. Haar vermogen om in elk werk een nieuw standpunt in te nemen is enorm groot. En zowel in de beelden die je herkent als in de toepassing van materialen die we toch tot het tekenen kunnen rekenen, lijkt zij nauwelijks een grens te kennen. Haar directe manier van werken en reageren op persoonlijke gedachten en maatschappelijke ontwikkelingen, is evident sterk en duidelijk in zijn uitvoering op papier. Een constante in haar tekeningen is het gebruik van tekst. Een woord of een korte zin vormt vaak ook de titel van een werk. Dikwijls zijn die woorden een inhoudelijk uitgesproken statement of lijken ze zelfs als een provocatie bedoeld. Soms toegepast als een bijna verstorend beeldend element dat extra aandacht vraagt, maar inhoudelijk altijd geladen met een opinie. Frik’s exploderende visies en ideeën hebben nooit mooimakerij tot doel. Het werk is vrijwel altijd “on the edge” in uitvoering en betekenis. Hoewel figuratie overheerst en die zij op een volstrekt eigen manier toegepast, dat

301

artist puts them together to form a neutral image from which new meanings can be derived. In this way, Francken literally brings together different standpoints: she selects elements from the past and relocates them to the present. It enables her to bend past and future to her will. ^{*YJ*}

170

Helen Frik ^(Worcester, United Kingdom, 1960, lives and works in Amsterdam)

Helen Frik’s eclectic visual talent seems boundless. Her gift of assuming a new standpoint in every new piece of work seems infinite. And in the images you recognize and in the use of materials that are common in the art of drawing, she knows no bounds. Her straightforward way of working and responding to personal thoughts and social developments is evident and expressed clearly on paper. A constant in her work is the use of text. Thus the title of a work is often a word or a brief sentence. Those words frequently form an intrinsic statement or are apparently meant as a provocation. Sometimes they are employed as an almost disruptive visual

wil zeggen de ene keer vrij precies en de andere keer als in een comic, snel en vervormd, is alles “ter zake”. Natuurlijk komt het voor dat iets gevoelvol en prachtig is getekend, maar dat gebeurt alleen als het door de inhoud die kant is opgegaan. Soms lijkt zij die visies en ideeën ook zo dynamisch, rap en direct te tekenen, dat het meteen de kern toont van wat die inhoud moet zijn die zij in de tekening moet en wil verbeelden. De toepassing van veel materialen versterkt het idee van dynamiek. Collages, verknipte, soms zelfs gedrukte litho’s, stof, ook de keuze van haar lijsten doen allemaal ter zake. Haar vrijheid is uiteindelijk een verbeelde zoektocht naar de diepste regionen van de geest. Nooit zweverig, romantisch of poëtisch verbeeldt. De visualisering van onuitgesproken gedachten, bijna als een lotsbestemming. Zo moet het beeld zijn en daar moeten wij het als kijkers meedoen. Aan het werk.^{*AK*}

36

36

Willem van Genk ^(Voorburg, 1927 – Den Haag, 2005)

Willem van Genk wordt beschouwd als de belangrijkste outsider kunstenaar van

element requiring extra attention, but they are invariably intrinsically charged with an opinion. Frik’s exploding views and ideas never aim to create frippery and frills. Her work is nearly always ‘on the edge’ when it comes to execution and meaning. Although figurative work prevails, in a completely individual style – that is, sometimes quite precise, at other times like a cartoon: fast and caricatural – everything is ‘relevant’. Obviously she can also draw intently and beautifully, but this only happens when the content dictates so. At times she seems to draw those views and ideas so dynamically, rapidly and directly that this immediately shows the essence of what she seeks to visualize in that drawing. The use of many materials strengthens the idea of vitality. Collages, cut-up or sometimes even printed lithos, fabric, the choice of frames, everything matters. Ultimately her freedom is a visualized search for the deepest regions of the mind. Never woolly, romantic or poetic, but a visualization of unspoken thoughts, almost like fate. That is how the image must be and that will have to do for us beholders. Down to work ^{*AK*}

Nederland. Zijn werk is in vele (museale) collecties aanwezig en een tentoon-stelling over outsiderkunst wordt als niet compleet ervaren wanneer Van Genk ontbreekt. Het werk van Van Genk kent drie belangrijke uitingsvormen: de tweedimensionale werken (schilderijen, collages en tekeningen), de regenjassen en het driedimensionale busstation van Arnhem. Wat de drie gemeen hebben is dat zij staan voor macht en controle over het leven. Van Genk leed aan autisme en schizofrenie. Op school als kind tekende hij liever dan dat hij zich aan de lessen hield. De maatschappij accepteerde niet wie hij is. In de Tweede Wereldoorlog ondervroeg de Gestapo, in hun lange leren jassen met insignes, Van Genk over de verblijfplaats van zijn vader. De macht die de jassen van de Gestapo uitstraalden fascineerde hem. Hij verzamelde regenjassen die hij vermaakte en versierde met emblemen en insignes. Zijn verlangen naar macht en aanzien versmolt met het beeld van de jas. Vaak droeg hij zo’n jas maar een keer. Zijn tweede fascinatie gaat over treinen en transport. Hier is alles met alles verbonden via zichtbare en onzichtbare netwerken. De bussen

36

36

Willem van Genk ^(Voorburg, 1927 – The Hague, 2005)

Willem van Genk is regarded as the most important ‘outsider artist’ in the Netherlands. His work is present in countless (museological) collections, and exhibitions of ‘outsider art’ are considered incomplete if Van Genk’s work is not included.

Van Genk’s work takes shape in three main forms: his two-dimensional work (paintings, collages and drawings), the raincoats, and the three-dimensional bus station in the City of Arnhem. The three have one aspect in common: they all stand for power and control over life. Van Genk suffered from autism and schizophrenia. At school, as a child, he preferred drawing to paying attention to what the teachers said. In society he was not accepted for the person he was. Once, during the Second World War, Van Genk was questioned about his father’s whereabouts by the Gestapo wearing their long, leather overcoats hung with all kinds of decorations and insignia. He was intrigued by the power that radiated from these typical Gestapo

Henderickx is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1932

Henderickx is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1932

Zij maakte *ensceneringen* van haar werk. Schilderijen vormden samen met tekeningen, sculpturen en licht-projecties een dromerig universum. Verfijnde figuurtjes speelden de hoofdrol. Soms waren zij even vluchtig als hun schaduw, maar hun aanwezigheid bleef overweldigend. Bij Harvey kon de wereld – het publiek inclus – zich spiegelen in een zandkorrel. ^{DW}

Henderickx maakt een tekening van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1932

Henderickx maakt een tekening van zijn eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1932

⁵⁸ **Sjef Henderickx** ^(Schiedam, 1944) Sjef Henderickx verwerkt geschiedenis in zijn tekeningen, zowel in materiële als in thematische zin. Hij bewerkt en combineert bestaande elementen tot iets nieuws, dat sterk genoeg is om universele onderwerpen uit de filosofie en mythologie te representeren. Voor het verbeelden van die thema’s maakt Henderickx gebruik van terugkerende symboliek. Zijn mannenfiguren zijn vaak onderweg, voorwerpen - dikwijls roeispanten - met zich meedragend, al dan niet om het evenwicht te bewaren. De oorsprong van Henderickx’s bouwstenen is niet altijd te herkennen, waar- door de nadruk komt te liggen op de betekenis van het totaalbeeld. Waar een

Henderickx maakt een tekening van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1932

Henderickx maakt een tekening van zijn eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1932

Claire Harvey to present her work in an exhibition in the Unisono series of the Stedelijk Museum Schiedam. This series accommodates artists who have taken a new direction in their work.

Her exhibition resembled a performance: the art had been assigned a dramatic and cinematic dimension, she generated staged settings. In conjunction with drawings sculptures and light projections, her paintings formed a dreamy universe, with refined figures playing the leading role. Sometimes they were as ephemeral as their shadow, but their presence remained overwhelming. In Harvey’s work, the world – including the general public – could be reflected in a grain of sand. ^{DW}

Henderickx maakt een tekening van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1932

⁵⁸ **Sjef Henderickx** ^(Schiedam, 1944) Sjef Henderickx processes history in his drawings, both in a material and in a thematic sense. He elaborates and combines existing elements to make something new that is powerful enough to represent universal themes from philosophy and mythology. For the representation of those themes

Henderickx is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1932

archeoloog elementen verzamelt om hun voormalige betekenis te herleiden, houdt Henderickx zich bezig met het manipuleren ervan, om ze voor altijd een nieuwe betekenis of functie mee te geven. Zowel in zijn driedimensionale werk als in zijn tekeningen ontstaan op die manier hoofdrolspelers met archetypische, mythische kenmerken tegen verhullende achtergronden. De grens tussen mens en dier, maar ook tussen mens en natuur is opgeheven. Menselijke huid, dierenvacht en vegetatie vloeien als vanzelfsprekend in elkaar over. Henderickx’ werk verraadt een wetenschappelijke interesse, gecontrasteerd met een zekere mate van surrealisme. De beeldelementen zijn meestal helder en eenduidig – het is de combinatie van de elementen die vervolgens leidt tot vervreemding. Door hun eigenschappen of functies die niet met elkaar stroken en verstoorde maatverhoudingen. Toch worden de surrealistische beelden met zo’n vanzelfsprekendheid gepresenteerd, dat het eigenlijk niet uitmaakt wat Henderickx je voorschotelt – je neemt het onmiddellijk voor waar aan en gaat op zoek naar de betekenis. ^{YJ}

Henderickx maakt een tekening van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1932

Henderickx makes use of a recurring symbolism. His male figures are frequently on the move, carrying objects – often oars – perhaps to maintain their balance. The origin of Henderickx’s building blocks cannot always be recognized, so that the emphasis comes to lie upon the significance of the total image. Whereas an archaeologist collects elements to seek out their former significance, Henderickx

is engaged in manipulating these, to allocate them a new meaning or function forever. Accordingly, in both his three-dimensional work and in his drawings, leading characters with archetypical, mythical features are created against vague backgrounds. The boundary between humans and animals, and also between humans and nature is abolished. Human skin, animal fur and vegetation merge into one another as if it were a self-evident process. Henderickx’s work betrays a scientific interest, which contrasts with the degree of surrealism also present. The picture components are generally clear and simple – it is the combination of elements that subsequently leads to alienation, due to

Henderickx is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1932

Henderickx is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1932

²¹² **Rosemin Hendriks** ^(Velp, 1968) IJdelheid speelt geen rol bij de grote zelfportretten van Rosemin Hendriks. Zij heeft in de jarenlange verdieping op haarzelf, kans gezien om de tekeningen iets subtiels en geheimzinnigs mee te geven. Het lijkt Hendriks niet per se om sublieme schoonheid te gaan, maar meer om de psyche en dus de binnen-kant. Zij is in staat om die binnenkant via het gegeven van het zelfportret zichtbaar te maken. Nooit is het werk behaaglijk. Soms zelfs in zijn eerlijkheid eerder ongemakkelijk. Soms werkt het melancholiek, maar net iets vaker roept het een zekere benauwdheid en angst op. Toch blijf je kijken en speuren of er meer naar die buitenkant is gekomen. De gekozen techniek van vergroting en de eenvoud in techniek in het gebruik van houtskool, conté en pastel bena-drukken haar focus op de psyche. Je wordt nooit afgeleid door verfraai-ingen door kleur. Zij werkt met zelf gemaakte foto’s. Met een foto als expliciet beginpunt van een werk weten de meeste kunstenaars dat dan pas het gevecht begint om het verder te brengen dan een kopie. Je kunt het tamelijk realistisch opzetten, maar dan moeten er

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

the properties or functions that cause mutual friction and due to distorted proportions and dimensions. None the less, the surrealistic images are exhibited with such self-evidence that it actually makes no difference what Henderickx presents you with – you accept it immediately as being authentic and you go looking for significance. ^{YJ}

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

more that may have emerged into the outside world. The technique she has chosen – of enlargement – together with the simplicity of her technique with charcoal, conté and pastel, emphasizes her focus on the psyche. You are never distracted by embellishments in colour. She works with photographs she has made herself. When artists use a photograph as an explicit starting point of a work, most of them know that this is only the beginning of a struggle to create more than a mere copy. The work can be set up in a fairly realistic way, but then decisions must be made as to how to proceed. Rosemin Hendriks’s work gives rise to speculations, but there is no such thing as an unequivocal answer. The technical workmanship suggests a degree of perfection through the clearness, but if you look carefully you can indeed see small signs of defiance: lines that are erased or wiped away, a difference in thick and thin lines, hair that is not always very expressive, but is hair all the same. The sparkle in the eye. Here the paradox of intimacy versus openness is visualized. ^{AK}

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

²¹² **Rosemin Hendriks** ^(Velp, 1968) There is no place for vanity in Rosemin Hendriks’s large self-portraits. Many years of self-reflection have been conducive to instilling a certain subtlety and mysteriousness in her drawings. Apparently Hendriks is not primarily looking for sublime beauty as such, but rather for the psyche and, consequently, the inner world. She is able to visualize that inner world through the medium of the self-portrait. The work is never comfortable, but rather the opposite sometimes, through its frankness. Sometimes it evokes feelings of melancholy, but more likely a certain anxiety and fear. Nevertheless you cannot help looking and searching for

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

beslissingen genomen worden over hoe verder. Het werk van Rosemin Hendriks geeft aanleiding tot bespiegelingen, maar een eenduidig antwoord op een vraag is er niet. De technische uit-voering suggereert in de helderheid een zekere perfectie, maar als je goed kijkt zie wel degelijk kleine weerstanden. Een uitgegumde of weggepoetste lijn. Een verschil in dikke en dunnere lijnen. Haar dat niet altijd heel erg plastisch is, maar daarom niet minder haar. Die glans die in dat oog is getekend. Hier wordt de paradox gevisualiseerd van de intimiteit versus de openbaarheid. ^{AK}

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

¹⁷⁸ **Caren van Herwaarden** ^(Tilburg, 1961) Het is een evident gegeven dat in het werk van Caren van Herwaarden het menselijk lichaam de belangrijkste rol speelt. Hoe fragmentarisch zij haar tekeningen ook opbouwt, met torso’s en constructies door elkaar, er blijft de indruk bestaan dat twee elementen inhoudelijk belangrijk zijn. In De Wetten van Plato schrijft hij dat wij mensen geen andere keuze hebben dan het onderwijs te ondergaan van twee veeleisende “leraren”: genot en

Caren van Herwaarden is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1961

Caren van Herwaarden is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1961

more that may have emerged into the outside world. The technique she has chosen – of enlargement – together with the simplicity of her technique with charcoal, conté and pastel, emphasizes her focus on the psyche. You are never distracted by embellishments in colour. She works with photographs she has made herself. When artists use a photograph as an explicit starting point of a work, most of them know that this is only the beginning of a struggle to create more than a mere copy. The work can be set up in a fairly realistic way, but then decisions must be made as to how to proceed. Rosemin Hendriks’s work gives rise to speculations, but there is no such thing as an unequivocal answer. The technical workmanship suggests a degree of perfection through the clearness, but if you look carefully you can indeed see small signs of defiance: lines that are erased or wiped away, a difference in thick and thin lines, hair that is not always very expressive, but is hair all the same. The sparkle in the eye. Here the paradox of intimacy versus openness is visualized. ^{AK}

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

leed. Zij zijn het die ons op plezierige of verschrikkelijke wijze – maar altijd onder dwang – leren om te leven en om te overleven. Omdat we de meeste dingen die ons doen genieten of doen lijden gemeen hebben met alle anderen, versterken genot en leed de banden die de mensheid verbroederen. Omdat geen twee mensen op dezelfde wijze genieten of lijden, noch in de loop van hun leven aan precies hetzelfde genot en leed worden onderworpen, bezorgen ze elk van ons tegelijkertijd een onherhaalbare eigen “biografie”. En geven ze zo profiel aan de werkelijke individualiteit van elk mens. Caren van Herwaarden geeft individualiteit aan haar tekeningen en spreekt zich overigens over dat lijden en genot niet op expliciete wijze uit. Het is eerder dat haar werk deze gedachten oproepen dan dat zij al te letterlijk worden getekend. Toch zie je in die complexiteit van sommige compositie een bepaalde dualiteit als sterk inhoudelijk gegeven, Eros en dood, maar er is vast meer aan de hand. De manier waarop Van Herwaarden gestalten weergeeft toont eens te meer aan dat de eenzaamheid metaforisch groot is. De transparantie die delen van

Caren van Herwaarden is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1961

Caren van Herwaarden is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1961

¹⁷⁸ **Caren van Herwaarden** ^(Tilburg, 1961) It is evident that the human body plays the most important part in Caren van Herwaarden’s work. However sketchily she builds up her drawings, with torsos and constructions mixed up, one cannot escape the impression that two elements are predominant with respect to content. In his Laws, Plato writes that we, human beings, have no choice but to undergo the education of two exacting ‘teachers’: pleasure and suffering. It is these two that teach us – in a delightful or terrible way, but always involuntarily – how to live and to survive. As we have the majority of things that we enjoy – or suffer from – in common with all other people, pleasure and suffering strengthen the ties that bring people closer together. No two people enjoy or undergo things the same way, nor are they governed by the very same enjoyment and suffering in the course of their lives. Consequently these two elements write an unrepeatable individual ‘biography’ for all of us, thus creating a distinct profile for each person’s individuality. Caren van Herwaarden

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

haar werk vaak hebben door het gebruik van aquarel, maakt het allemaal niet te zwaar. Het literaire is wel van belang, maar het is geen dwingen in de richting van een eenduidige interpretatie. Er is toch voldoende ruimte voor de eigen visie van de kijker. ^{AK}

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1968

Hendriks is bezig met het tekenen van haar eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1968

¹²⁶ **Tjibbe Hooghiemstra** ^(Tytserk, Friesland, 1957 woont en werkt in Lieveren en werkt in Ierland) Tjibbe Hooghiemstra is in zijn tekeningen een zoeker naar momenten van contemplatie, naar stilte en rust. Nergens is er in zijn werk beeldend kabaal, visuele ruis of opdringerige beeldende grootspraak. Het gaat in zijn werk bovendien nooit om de weergave van wat hij ziet meer om de ervaring ervan. Zo kunnen we soms vage omtrekken van een bootje of van een boom waarnemen, en soms zijn die silhouetten explicieter. Een lichte aanzet tot een meertje, of de lucht. Misschien ook spiegelingen, die je allicht weer metafysisch zou kunnen duiden. In deze metafysische wereld wordt een sterk beroep gedaan op ons gevoel voor stilte en rust. Nergens in de

Hooghiemstra is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1957

Hooghiemstra is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1957

gives individuality to her drawings, although she does not explicitly speak out on that suffering and pleasure. It is more likely that her work evokes these thoughts than that they are visualized explicitly. Yet the complexity of some compositions betrays a certain duality as a strong intrinsic idea, Eros and Thanatos, but there must be more to this than meets the eye. The way Van Herwaarden depicts figures only goes to show that the loneliness is great in a metaphorical sense. The transparency that characterizes some of her works through the use of watercolour prevents them from becoming too severe. The literary aspect is important, but the beholder is not forced into a cut-and-dried interpretation – there is enough scope for his own views. ^{AK}

Hooghiemstra is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1957

Hooghiemstra is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1957

Hooghiemstra is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het vrouwelijke hoofd, 1957

Hooghiemstra is bezig met het tekenen van zijn eerste tekening van het mannelijke hoofd, 1957

¹²⁶ **Tjibbe Hooghiemstra** ^(Tytserk, 1957, lives and works in Lieveren and also works in Ireland) In his drawings, Tjibbe Hooghiemstra looks for moments of contemplation, peace and tranquillity. Nowhere in his work is there a trace of expressive or visual noise or obtrusive overstatement. Moreover, Hooghiemstra’s

Andere gezichten zijn bijzonder scherp getekend. De huizen waarin de figuren wonen zijn vaak aan een kant open als poppenhuizen. Het op die manier zichtbare geraamte van de huizen doet denken aan de kaders van een stripverhaal -Jongsma vertelt verhalen door alle sequenties ervan in één beeld te plaatsen, zonder een duidelijke volgorde. De titels van de werken bieden in dit geval inzicht. Ze kunnen concreet verwijzen naar een (historische) gebeurtenis, bijvoorbeeld De slag in Harlingen, maar ook een metaforische lading bevatten, zoals De lange weg en de korte weg. Toch is het reconstrueren van een narratief geen vereiste om Jongsma's werk te consumeren. Als kijkplaten op zich zijn ze al bijzonder fascinerend. ^[Y]

²⁷⁶ **Marleen Kappe** ^(Deventer, 1983) Voor Marleen Kappe gaan twee- en driedimensionaal op natuurlijke wijze samen. Opgeleid als beeldhouwer maakt ze installaties die tekenen als vertrekpunt nemen door een sterke nadruk op het lijnenspel; andersom verkennen haar tekeningen vaak de

ruimtelijke dimensie. Dit doet ze door te plakken, knutselen en toe te voegen. Hiervoor worden klassieke teken-middelen als potlood, houtskool en Oost-Indische inkt gebruikt, maar ook fotokopieën en objet trouvé-achtige materialen als elektriciteitsdraad. Zo ontstaan collages die op de toeschouwer af lijken te komen; niet alleen door het toevoegen van elemen-ten, maar ook door de weergave van diepte. Ten gevolge van een uitgekiende perspectiefwerking lijken bepaalde onderdelen uit zo'n tekening of collage naar buiten te steken. De tekeningen hebben een heldere en eenduidige beeldtaal. Dit zorgt voor een onschuldige uitstraling, die nog eens wordt versterkt door het knutselkarakter. De achtergrond is vaak wit en de (mens)figuren zijn meestal globaal opgezet vanuit grijstinten. Hier en daar wat kleur-accenten, vaak toegepast op de onder-delen die driedimensionaal zijn of lijken: groene blaadjes, de gele helm van een bouwvakker of een gloeiende lampion. Toch zijn de werken beduidend minder lichtvoetig dan ze in eerste instantie ogen. Zo bevinden zich regelmatig filmcamera's in de taferelen die Kappe

reconstruction of a narrative is not essential in order to take in Jongsma's work. As pictorial documents they are already fascinating. **YJ**

²⁷⁶ **Marleen Kappe** ^(Deventer, 1983) In the case of Marleen Kappe, two and three-dimensional go hand in hand in a natural way. Trained as a sculptor, she makes installations that take drawings as a point of departure by putting a strong emphasis on the interplay of lines. Conversely, her drawings are often explorations of the spatial dimension. This effect is produced by pasting, adding and knocking things together. To this end, traditional media such as pencil, charcoal and indian ink are used, as well as photocopies and objet trouvé materials such as flex. In this way, collages are created that seem to come towards the beholder, not just by the addition of elements, but also by the perspective. As a result of a sophisticated perspectivity, some parts of such a drawing or collage seem to protrude. The drawings have a clear and unequivocal imagery. This produces a guileless aspect that

construeert, al dan niet compleet met grote microfoons. En wat te denken van opdoemende satellietschotels? Een persoon die zich verstopt tussen rietstengels - beschermt hij de natuur, of gebruikt hij die juist als schild? Niet langer lijkt het of de tafereeltjes rustig voortkabbelen - ze krijgen nu iets gejaagds. Grote bulldozers komen op de toeschouwer afgereden. Mensen in beschermende pakken frunniken aan beplanting alsof het een missie van wereldniveau betreft, door Kappe benoemd als 'groengewaspraktijken'. Twee bootjes met ganzen, op de vlucht voor huizen in aanbouw, die met voetjes lijken aan te komen stampen. Langzaam wordt duidelijk dat Kappe niet alleen de verschillen tussen teken- en beeldhouw-kunst tot onderwerp van haar werk maakt, maar daarnaast een beladen boodschap wil overbrengen. Deze wordt het beste geïllustreerd door de titel van een van haar tekeningen: Paradise - I think this is the wrong way. ^[Y]

²³⁰ **Natasja Kensmil** ^(Amsterdam, 1973) Complexiteit, directheid, brutaliteit en figuratie vormen bijna voortdurend de

is strengthened by the 'handicraft' character of the work. The background is generally white, and the human figures are usually sketchily done in shades of grey. Now and then, there are some touches of colour, often on the parts that are or seem three-dimensional: green leaves, the yellow hard-hat of a construction worker, or a burning Chinese lantern. Yet the works are significantly less light-hearted than they look at first sight. For example, there are frequently film cameras in the scenes that Kappe constructs, perhaps supplemented by large microphones. And what about satellite dishes looming up? A person hiding among reed – is he protecting nature or is he using it as a shield? The scenes no longer look Arcadian – now they have a touch of hectic agitation. Big bulldozers come thundering towards the viewer. People in protective suits are pulling at plants as if on a mission of global importance, called 'green crop practice' by Kappe. Two small boats with geese are chased away by houses under construction that seem to come plodding along on little feet. It is slowly becoming clear that not only does Kappe cover

basisbeeldelementen in de tekeningen van Natasja Kensmil. Haar grote werken op papier verhalen over fascinaties, obsessies, over ironie en ook reflectie. Reflectie op uit de kunstgeschiedenis bekende schilderijen. Zij werkt in lagen die de ene keer transparant en de andere keer dicht gekrast zijn en bijna dekkend. Die geschiedkundige onderwerpen worden vaak gemixt met seksuele symbolen. Dat seksuele laat zich overigens niet zeer expliciet duiden. Door het gebruik van vervreemdende maskers of doodshoofden, lijkt het of er een spel wordt gespeeld waarin werkelijkheid en pose om voorrang strijden. Van een contact tussen de afgebeelde personen lijkt geen sprake. Zij schijnen in hun eigen (lust)wereld verzonken te zijn en zo wordt het beeld alleen maar meer op spanning gezet. Doordat de voorstellingen ook nog in transparantie door elkaar zijn getekend wordt die spanning groter. De filosoof Arthur Schopenhauer merkte in het begin van de negentiende eeuw eens op dat “het leven zoals het geleefd wordt nooit mooi is; het is hebberrig en ontevreden, en als het al een keer geluk vindt, valt het ten prooi aan verveling of

 the differences between the art of drawing and the art of sculpture in her work, but she also wants to convey an emotionally charged message – which is best illustrated by the title of one of her drawings: Paradise – I think this is the wrong way. **YJ**

the differences between the art of drawing and the art of sculpture in her work, but she also wants to convey an emotionally charged message – which is best illustrated by the title of one of her drawings: Paradise – I think this is the wrong way. **YJ**

²³⁰ **Natasja Kensmil** ^(Amsterdam, 1973) Complexity, directness, brutality and figuration are almost always the basic elements in the drawings of Natasja Kensmil. Her large-scale works on paper recount fantasies, obsessions, irony and also reflection, particularly reflection on paintings primarily known from art history. She works with layers that are sometimes transparent and sometimes so scratched that they are almost opaque. Those historical themes are often mixed with sexual symbols, although the sexual element is not explicitly expressed. Due to the use of alienating masks or skulls, it seems as if a game is being played in which reality and affectation struggle for supremacy. There seems to be no mention at all of any contact between the people portrayed. They appear to be sunken

gaat het ten onder aan de angst om het geluk te verliezen”. De afbeeldingen van het leven, daarentegen, waren volgens dezelfde filosoof, wel mooi en zij waren des te mooier, zo leek het toen, naarmate zij uitvoeriger en onverbiddelijker het lijden van de mens weergaven. Bovendien sprak hij van een artistieke blik, de blik die in feite schoonheid tot stand bracht; het was de blik van het verzaken, gericht op het verlangen zelf. Natasja Kensmil's werk beantwoordt aan deze vooronderstelling. Dat alles leidt ons naar tekeningen die je niet onberoerd laten. ^[AK]

¹⁷² **Paul Klemann** ^(Utrecht, 1960) In het direct vastleggen van een gedachte of, zoals in het geval van Paul Klemann een droom, ligt voor een deel de kracht van de tekenkunst. Je kunt op betrekkelijk snelle manier een beeld tekenen, dat direct aangeeft welke kant het werk inhoudelijk en technisch op moet. Tekenen is een bezigheid die geduld vraagt om tot een bepaald punt te komen, maar die je ook snel kunt beoefenen. In het werk van Paul Klemann komt dit meestal

in their own world (of lust) and the image thus becomes all the more tense. In the early nineteenth century, the philosopher Arthur Schopenhauer observed that 'life as it is lived is never beautiful; it is greedy and discontented and if it ever finds happiness it declines into boredom or drowns in the anxiety of losing this happiness'. In contrast, according to the philosopher, the representations of life were beautiful, and became even more beautiful when they displayed more comprehensively and implacably people's suffering. Moreover, he spoke of an artistic vision, the vision that actually generated beauty. It was the vision of forsaking, directed toward yearning itself. Natasja Kensmil's work meets this postulation. All of this leads us to drawings that do not leave us unmoved. **AK**

¹⁷² **Paul Klemann** ^(Utrecht, 1960) Part of the power of the art of drawing lies in the artist's ability to commit a thought or, in Paul Klemann's case, a dream to paper. You can quickly draw a sketch that indicates the direction in which the drawing is to be further

mooi samen en zie je altijd een directe gedachte, of dus droom genoteerd, maar deze krijgt door het geduldig en gedreven verder tekenen altijd een meerwaarde. Die meerwaarde ligt erin dat de beelden een zeer nadrukkelijke autonome kwaliteit hebben, en een mate van vertekening en abstractie paren aan de helderheid van de gedachte die moet worden uitgedrukt. Klemann's werken zijn nooit een overdreven gedetailleerd gedoe op de vierkante millimeter, terwijl je in alles ziet dat het detail toch erg belangrijk is. Vaak is het detail een substantiële, inhoudelijke toevoeging aan het beeld en noem ik het detail omdat het zich in de achtergrond bevindt of een schijnbaar minder belangrijke hiërarchische plek in het werk inneemt. De werken van Klemann zouden beslist veel minder speels en minder indringend zijn, als die kleine beeldende bijdragen ontbraken. Dan zou het werk ook illustratiever zijn, wat in dit geval een negatieve kwalificatie zou betekenen. In Klemann's tekeningen kan van alles voorbij komen. Referenties met Italiaanse kunst, met surreële beel- den, met de verbeelding van al dan niet bestaande personen.

developed, at least technically. Drawing is a form of art that requires patience to achieve the intended effect, but it is one that you can also perform at speed. In Paul Klemann's work, swiftness and patience are usually nicely combined: the fast sketch of the direct thought, or dream, which gets an added value by the artist's patient and passionate perfections. The added value lies in the unmistakable autonomous quality of the images, where the initial clarity of the thought that the artist wishes to express is supplemented with a certain degree of distortion and abstractness. Klemann never loses himself in exaggerated detail, but it is obvious that details are essential to his work. Although these elementary features are usually somewhere in the background, forming a seemingly less important aspect in the hierarchy of the work, they are a substantial, comprehensive addition to the image, and should therefore be mentioned. Without the small expressive additions, Klemann's work would be much less playful and striking. The work would then have a more illustrative quality which, in this case,

De serene, rustgevende houding en de uitdrukking, of beter niet-uitdrukking op een gezicht geeft eveneens een bepaalde atmosfeer aan het werk mee. Alles kan met alles verbonden worden en de werken bevragen de kijker voortdurend. Zijn het geesten die zich in vormen manifesteren? Klemann’s hele werk straalt contemplatie uit en verenigt het heden, zijn droom, met het oude, in de keuze voor de serene beelden. ^{*AK*}

te kunnen slaan. Zo nu en dan geeft de zwijgende omgeving een minimaal teken van leven, met oplichtende witte accentjes. Het zijn subtiele signalen, maar krachtig genoeg om je te doen twijfelen aan je eigen waarneming. Perspectief, licht en ruimte spelen een belangrijke rol in de landschappen die Van der Klugt creëert. Daarin lijkt tijd niet te bestaan , wat bijzonder is met de snelheid van het tekenen in het achterhoofd. De werken ogen duurzaam en doordacht als schilderijen, en eigenlijk werkt Van der Klugt ook bijna als een schilder. De rekwisieten in een scène kunnen diverse keren van plaats wisselen alvorens ze hun definitieve plek hebben gevonden en verschillende kleurpaletten worden uitprobeerdd. In zekere zin vertoont Van der Klugts werk bovendien verwantschap met de fotografie, niet in de minste plaats omdat de kunstenaar zijn landschappen opbouwt aan de hand van (zelfgemaakte) foto’s. Steeds opnieuw stelt hij scherp, zoomt hij in en uit, beweegt hij van links naar rechts – precies wat de blik van de toeschouwer doet. De zorgvuldige opbouw van de tekeningen maakt dat deze, ondanks de eenvoud van hetgeen

ze tonen, zo’n intensiteit dragen dat er meer lijkt te bestaan dan enkel het zichtbare. Het resulteert in verstild, maar onmiskenbaar ademend werk. ^{*YJ*}

182 Kinke Kooi (Leeuwarden, 1961) De ragfijne, organische potlood-tekeningen van Kinke Kooi doen spiritueel aan. Dat is niet verwonderlijk, aangezien Kooi het tekenen als een meditatieve bezigheid beschouwt. De fysieke sensatie van het maken speelde, naast de ruimte voor subtiliteit, een cruciale rol in de definitieve keuze voor dit medium. Kooi vergelijkt het trekken van een lijn op papier met breien of spinnen - alles begint met een enkele draad. In haar werk kan de lijn ontstaan met potlood op papier, maar ook met acryl op een foto, waardoor een subtiele gelaagdheid ontstaat. Zo contrasteert Kooi foto’s van strakke appartementen met vloeiende cirkels die de gebouwen omringen. Deze tegenstelling tussen hard en zacht, hoekig en rond komt vaker voor en doet denken aan de verhouding tussen man en vrouw. Rolduiding en de daaraan gerelateerde status zijn veelvoorkomende thema’s in

 181 – exactly what the eyes of the beholder do. In spite of the simplicity of the subject, the careful composition of the drawings gives them tremendous intensity, suggesting that there are more things under heaven than are dreamt of in our philosophy. The resulting work seems locked in time, but unmistakably alive. ^{*YJ*}

182 Kinke Kooi (Leeuwarden, 1961) The gossamer-fine organic pencil drawings of Kink Kooi have spiritual allure. That is not surprising in view of the fact that Kooi regards drawing as a meditative activity. Besides the scope for subtlety, the physical sensation of creating played a crucial role in her definitive choice for this medium. Kooi compares the drawing of a line on paper to knitting or spinning – everything begins with a single thread. In her work, the line may originate with pencil on paper, but it may also be acrylic on a photo, thus producing a subtle layering. In this way, Kooi contrasts photos of neat, austere apartments with flowing circles that surround the buildings. These contrasts between hard and soft, angular and curved, occurs with

Koois werk, dat een duidelijk vrouwelijk karakter heeft. Kooi beeldt dan ook bijna uitsluitend (delen van) vrouwen af en gaat hierbij zeer geraffineerd te werk. Zelden is een onderwerp in zijn volledige omvang of scherppte te zien. Zo plukt een elegante vrouwenhand met haar vingertoppen, de meest sensitieve lichaamsdelen, een parel uit een holte. De parel keert vaak terug in Koois werk en kan zowel schoonheid als een traan symboliseren. Kooi verheft echter ook vrouwelijke taboes tot waardige onderwerpen: cellulitis, okselhaar en menstratiebloed worden enigszins verhuld, maar liefdevol afgebeeld. Bijna alle onderwerpen worden omringd door gracieuze cirkels, als aura’s. Kooi eert alle aspecten van de vrouw. Als parelkettingen of spinnen rag rijgt ze lijnen door het beeld; kleuren en vormen vloeien in elkaar over, evenals achter- en voorgrond. Het roept verschillende associaties op: intimiteit, warmte, fragiliteit, luciditeit en ook mysterie. Heel af en toe zijn de beelden zo gefragmenteerd of uitvergroot dat er een mate van abstractie optreedt. Vaak bevinden de kleuren van een werk zich binnen een

310 a certain regularity, and calls to mind the relation between a man and a woman. Role fulfilment and the corresponding relevant status are much-used themes in Kooi's work, which has a clearly feminine character. Kooi depicts almost exclusively (parts of) women and in doing so, approaches the matter in a very sophisticated way. Seldom is an object displayed in its full magnitude or entirely sharp in focus. Accordingly, an elegant female hand plucks, with her fingertips, the most sensitive body parts, a pearl from a hollow. The pearl is a recurring item in Kooi's work and may symbolize beauty or perhaps a tear. However, Kooi raises female taboos to worthwhile themes: cellulitis, armpit hair and menstruation blood are somewhat masked, but also depicted in an affectionate way. Almost all subjects are surrounded by gracious circles, like auras. Kooi honours all aspects of woman. She threads lines through the image, like strings of pearls or gossamer web: colours and forms flow into one another, just as the foreground and the background do. This evokes various associations: intimacy,

bepaald kleurspectrum. Deze beperking van het palet stelt Kooi in staat eindeloze schakeringen en nuances binnen een kleur te onderzoeken. Geen stukje van het tekenpapier blijft onbenut. Kooi vult holtes en ruimtes op, stelt alles met elkaar in verbinding en doet het onderscheid verdwijnen tussen lichaam en geest. ^{*YJ*}

224 Juul Kraijer (Assen, 1970) De vrouwen op de houtskooltekeningen van Juul Kraijer leven in een onzichtbare wolk van serene geheimzinnigheid. Ze geven zich nooit volledig bloot. Hun gezichten worden omringd door zwermen bijen, vliegen of zelfs visjes en kolibries. Het wemelt en fladdert om hen heen, zonder dat ze erop reageren. De beestjes lijken hen niet aan te vallen, maar bij hen te horen, hen te beschermen. Een krioelend, levend schild tegen de werkelijkheid. Een vergelijking met Medusa dringt zich snel op - haar wapperende haren gingen vloeiend over in glibberige slangen. Kraijers vrouwen gaan nu eens op in vlammen, dan weer spatten ze uiteen in kleine inktvisjes. Soms

 223 warmth, fragility, lucidity and also mystery. Now and again the images are so fragmented or enlarged that a degree of abstraction arises. Often the colours of a work lie within a certain colour spectrum. This palette limitation enables Kooi to investigate endless tints and nuances within a colour. No part of the drawing paper remains redundant. Kooi fills up hollows and spaces, connects everything together, and ensures that the distinction between body and soul vanishes. ^{*YJ*}

224 Juul Kraijer (Assen, 1970) The women on the charcoal drawings by Juul Kraijer live in an invisible cloud of serene secrecy. They never reveal themselves fully. Their faces are surrounded by swarms of bees, flies or even fish and humming birds. It bristles and flutters all around them, without them reacting to this. The creatures don't appear to be attacking them but rather accompanying them, protecting them. They provide a teeming, living shield against reality. A comparison with Medusa soon arises – her fluttering locks morph fluently into slithering

vergroeien hun lichamen met dat van een andere vrouw, met handen van onzichtbaren of bomen. In de wereld van Kraijer kan een slokdarm de vorm van een zeepaardje hebben. De figuren zijn één met de natuur, waardoor de werken een spirituele dimensie krijgen. De figuren zijn vrouwelijk en gracieus, aantrekkelijk, maar onbereikbaar. Lege of gesloten ogen vermijden iedere vorm van toenadering. Hun omgeving is bovendien volledig uitgevlakt, waardoor de vrouwen op een monumentale manier lijken te zweven. Ze stijgen boven zichzelf uit, zijn niet van deze wereld. De nadrukkelijke rust en sereniteit veroorzaken een continu spanningsveld: wanneer zal deze plots bruut worden verstoord? Zwevend in de eeuwigheid of verkerend in stilte voor de storm – door die onduidelijkheid blijven Kraijers melancholische zinnebeelden boeien. ^{*YJ*}

66 Arno Kramer (Winterswijk, 1945) Gelukkig is het keurslijf van het Modernisme van ons afgefallen en is de opeenvolging van door kunstcritici nauwkeurig omschreven stromingen

 65 snakes. Kraijer’s women now appear to go up in flames, and then explode in a burst of small squid. Sometimes their bodies merge with that of another woman, or with hands of invisible people or trees. In Kraijer’s world a throat may assume the shape of a seahorse. The figures are one with nature, so that the works acquire a spiritual dimension. The figures are female and graceful, attractive, but out of reach. Empty or closed eyes avoid every form of approach. Moreover, their environment is completely flattened, so that the women seem to float in a monumental way. The rise above themselves, are not of this world. The explicit peace and serenity cause a continuous field of tension: when will this tranquillity be suddenly and brutally disturbed? Hovering in eternity or waiting in the lull before the storm – as a consequence of this uncertainty, Kraijer’s melancholy fantasies continue to fascinate. ^{*YJ*}

66 Arno Kramer (Winterswijk, 1945) Fortunately, the straitjacket of modernism has fallen from our shoulders and the succession of art movements meticulously described by

310

 309 must be regarded as a negative qualification. Almost anything may show up in Klemann’s drawings. There are references to Italian art, with surrealistic images and figures of possibly existing people. The serene, comforting pose and the expression – or rather non-expression – on a face also lends a certain atmosphere to the work. Everything can be connected with everything else in the picture, and the viewer’s attention is constantly stimulated in Klemann’s work. Could it be spirits that become manifest in the images? With Klemann’s serene approach, his work radiates contemplation and unites the present, his dream, with the past. ^{*AK*}

180 Geer van der Klugt (Haarlem, 1961) In Geer van der Klugt’s bleak drawings, the silence is all but palpable. A bird whistling in the distance, a rustle in a tree. An idyllic spot, which does not feel safe for all that. Twisting paths lead to invisible destinations. Are you really alone here? Time and again, Van der Klugt succeeds in evoking a characteristic atmosphere, in pastel and charcoal, on a

wat op de achtergrond geraakt. Dit geeft lucht en ruimte, waarin vrije geesten kunnen ademen. Voor kunstenaars als Arno Kramer, die zich nooit iets hebben aangetrokken van voorgeschreven regels en trends van de kunstwereld is er een goede tijd aangebroken en kunnen zij de waardering krijgen die zij verdienen.

Arno Kramer is een tekenaar pur sang. Het gaat bij hem om wat er vanuit het handschrift ontstaat, zonder vooropgezet plan maar wel geleid door zijn hand. Dat kunnen teksten zijn, bijna altijd in het Engels, of rasterpatronen gecombineerd met figuratieve beelden opgezet in aquarel of potlood. De werken zijn telkens opgebouwd uit combinaties van materialen en technieken, abstractie en figuratie. De vlekken en uitlopers in de aquarelverf lijken spontaan, maar zoals alles in de tekeningen van Kramer zijn ze met lichte dwang gestuurd. Hij verbeelddt vaak kwetsbare wezens als herten, hazen, zwanen en naakte vrouwen. Door hen enerzijds in onaangename ruimtes te plaatsen, achter rasters of juist onbeschermd in het geabstraheerde bos of anderzijds

The background of the work is generally white, or made up of small pencil strokes in soft colours: green, yellow and black. The representation of the surroundings is also practically abstract with a single figurative feature at the centre, such as (the contours of) a house or a tree. Sometimes the flat surface of the paper is emphasized, on other occasions the perspective is so distorted that the landscape, with its meandering paths, seems to undulate. The picture may look static but now and again a suggestion of motion is aroused: snow falling slowly from the sky, or willow catkins that are blown in a straight line from their twigs by the wind. Now and again there is even mention of various layers in the drawing, which have been pulled over one another like drapes. This is the idea of a show-box, which thus plays with space. The eye flies across the drawings, sometimes stopping at a pine tree, a water tower that casts a shadow on the ground, or an abandoned greenhouse that trees are growing through. Some landscapes display only contours of elements in black and white,

art critics has also vanished somewhat into the background. This gives us more air, and free spirits can breathe more freely. To artists such as Arno Kramer, who have never paid heed to prescribed rules and trends in the art world, the good times have begun, and such artists can now enjoy the appreciation they deserve. Arno Kramer is a draughtsman pur sang. His work is about what arises from his signature, without a prior plan, although it is guided by his hand. That may be texts, almost always in English, or grid patterns combined with figurative images set up in watercolour or pencil. The works are consistently built up of combinations of materials and techniques, abstraction and figuration. The stains and runners in the watercolour paints seem to be spontaneous but, like everything in Kramer's drawings, they have been guided by subtle coercion. He often depicts vulnerable creatures such as deer, hares, swans and naked women by placing them in disconcerting spaces, behind grids or perhaps in an abstract forest, or again by combining them with abstract elements, creating a sense of discomfort.

met abstracte elementen te combineren ontstaat een gevoel van ongemak. Het wringt, en Kramer blijft op die manier ver weg van sentiment. De werken zijn pure poëzie. Het zijn gedichten waarin de dubbelheid van het leven en de natuur duidelijk wordt gemaakt, dat schoonheid vele tegenstrijdige emoties oproept en zeker niet onaantastbaar maakt. Kramer is ook een verdienstelijk dichter. Hij gebruikt niet alleen dichtregels in zijn tekeningen, maar schrijft ook los daarvan prachtige gedichten. Vanuit zijn hand en geest ontstaat een tekening of een gedicht, waarin dezelfde gevoeligheid voor het leven tot uitdrukking komt. [[]^{DW}

Authenticiteit, oorspronkelijkheid, eigendom. Samen vormen ze de rode draad in het werk van Marijn van Kreij – als die draad er al is. De kunstenaar zaait continu verwarring en beperkt zich niet tot een bepaald medium of een enkele uitingsvorm. De ene keer bestaat zijn werk uit grote wandschilderingen, de andere keer uit collageachtige affiches met een scherpe woordspeling erop, of een tekenvel met slordige krabbels en

²⁶⁴ **Marijn van Kreij** (Middelrode, 1978) Authenticiteit, oorspronkelijkheid, eigendom. Samen vormen ze de rode draad in het werk van Marijn van Kreij – als die draad er al is. De kunstenaar zaait continu verwarring en beperkt zich niet tot een bepaald medium of een enkele uitingsvorm. De ene keer bestaat zijn werk uit grote wandschilderingen, de andere keer uit collageachtige affiches met een scherpe woordspeling erop, of een tekenvel met slordige krabbels en

There is friction, and by this means, Kramer manages to steer clear of sentiment. The works are pure poetry. They are poems in which the duality of life and nature is made evident. That beauty evokes many contradictory emotions and certainly does not ensure inviolability. Kramer is also an accomplished poet. He not only makes use of lines of poetry in his poems, but he also writes splendid poems independent of this art form. A drawing or a poem may issue from his hand, both express the same majestic sensitivity to life. DW

²⁶⁴ **Marijn van Kreij** (Middelrode, 1978) Authenticity, originality, individuality. Together they form the leitmotiv of Marijn van Kreij's work – if any. The artist continually causes confusion, and does not confine himself to one single medium or form of expression. Sometimes his work consists of large murals, at other times it comprises collage-like posters with a trenchant pun, or a sheet of drawing paper with slapdash doodles and with stains. He is not interested in refined techniques or purely aesthetic representations.

vlekken. Verfijnde technieken of louter esthetische beelden interesseren hem niet. Daarmee is Van Kreij consequent inconsequent. Dat geldt ook binnen het spectrum van zijn tekeningen, die onderling sterk kunnen verschillen. Qua techniek, maar ook qua stijl: soms voorzien van (uit bijvoorbeeld liedjes of gedichten geleende) teksten, soms volledig volgetekend, soms nagenoeg kaal. De laatste jaren werkt de kunstenaar aan verschillende afzonderlijke series die samenkomen binnen complexe installaties. Zijn serie van ‘dubbele tekeningen’ is hiervan een goed voorbeeld. Deze werken bestaan uit twee vellen papier vol ogenschijnlijk identiek gekrabbel. Beide tekeningen zijn echter door Van Kreij zelf gemaakt: de een spontaan, de ander met precisie nagemaakt. Zo vindt iedere handeling, elk wild gekrast lijntje, elke ‘subjectieve’ tekenactie in de kopie zijn evenbeeld. Hiermee plaatst Van Kreij intuïtie en ratio niet tegenover elkaar, maar naast elkaar in één werk. De kunstenaar kopieert echter niet alleen eigen werk, maar reageert ook op kunsthistorische voorgangers. Hoewel hij uiteraard niet de eerste kunstenaar is die eigen versies

This makes Van Kreij consistently inconsistent. The same is true of the spectrum of his drawings, which may be mutually divergent in terms of technique and also in terms of style: sometimes they are crammed with texts from songs or poems, for example, while, at other times, they are completely filled with drawings or, perhaps just the opposite, practically empty. In recent years, the artist has worked on several separate series that come together within complex installations. His series of ‘double drawings’ is a good example, consisting of two sheets of paper full of ostensibly identical doodles. Both drawings, however, have been made by Van Kreij himself: one off the cuff, the other an imitation of great precision. Accordingly, every action, every randomly scratched line, every ‘subjective’ act of drawing finds its image in the copy. This is how Van Kreij places intuition and ratio next to each other in one piece of work, instead of opposite one another. But not only does the artist copy his own work, he also responds to his art-historical predecessors. And although he is certainly not the first artist to produce

produceert van beroemde voorbeelden, doet Van Kreij dit met een aanstekelijk enthousiasme. Hij weet precies de juiste elementen uit een bestaand geheel te selecteren en isoleren, zodat ze aan nieuwe betekenis winnen. In zekere zin versimpelt hij en vat hij samen, hoe doorwrocht de werken ook lijken. En daarin schuilt de kracht van Van Kreij’s werk: de veelheid aan visuele informatie kan enerzijds afschrikken, maar anderzijds aantrekken door de enorme gelaagdheid. Schommelend tussen chaos en controle, zijn van Kreij’s tekeningen uiteindelijk vluchtig en beklijvend tegelijk. [[]^{YJ}

Het is alsof er een waas ligt over de met potlood getekende landschappen van Sandra Kruisbrink: onwillekeurig knijp je met je ogen om iets te zien. Word je eerst verblind door fel zonlicht, even later is het of stuivende sneeuw je het zicht ontneeemt. Sommige tekeningen van Kruisbrink zijn bijna abstract te noemen. Toch projecteert het eigen voorstellingsvermogen er als vanzelf een landschap in. De achtergrond van

¹⁸⁴ **Sandra Kruisbrink** (Laren, 1961) Het is alsof er een waas ligt over de met potlood getekende landschappen van Sandra Kruisbrink: onwillekeurig knijp je met je ogen om iets te zien. Word je eerst verblind door fel zonlicht, even later is het of stuivende sneeuw je het zicht ontneeemt. Sommige tekeningen van Kruisbrink zijn bijna abstract te noemen. Toch projecteert het eigen voorstellingsvermogen er als vanzelf een landschap in. De achtergrond van

his own versions of famous examples, Van Kreij does so with a contagious enthusiasm. He succeeds in selecting and isolating the right elements from an existing piece of work, so that they gain in new meaning. In a way, he simplifies and summarizes, however well thought out his works may seem. And this is where the power of Van Kreij’s work is to be found: on the one hand, the diversity of visual information may deter you but, on the other, its enormous complexity may attract you. It is occasionally suggestive of chaos, at other times it exudes the idea of control. At the end of the day, Van Kreij’s drawings are transient as well as lasting. [[]^{YJ}

¹⁸⁴ **Sandra Kruisbrink** (Laren, 1961)

It is as if there is a veil over Sandra Kruisbrink’s pencil-drawn landscapes: you automatically screw up your eyes to see the details better. At first you seem to be blinded by bright sunlight, a little later it is as if swirling snow is blocking your vision. Some drawings by Kruisbrink can almost be referred to as ‘abstract’. Nevertheless, it is one’s own power of imagination that

de werken is meestal wit, of opgebouwd uit kleine potloodstreepjes in zachte kleuren groen, geel en zwart. De weergave van de omgeving is nabij abstract, met een enkele figuratieve afbeelding centraal, zoals (de contouren van) een huis of een boom. Soms wordt het platte vlak van het papier benadrukt, een andere keer is het perspectief dusdanig verwrongen dat het landschap met zijn slingerwegen lijkt te golven. Het beeld kan statisch aandoen, maar af en toe wordt de suggestie van beweging gewekt. Sneeuw die traag uit de lucht valt, of wilgenkatjes die in een rechte lijn door de wind van hun tak worden geblazen. Af en toe is er zelfs sprake van verschillende lagen in de tekening, die als coulissen over elkaar heen zijn geschoven. Het idee van een kijkdoo. Zo wordt er alsnog met ruimte gespeeld. In vogelvlucht zoeft de blik over de tekeningen heen, soms stilstaand bij een dennenboom, een watertoren die een schaduw over de grond werpt, of een verlaten kas waar bomen doorheen zijn gegroeid. In sommige landschappen worden slechts contouren van elementen in zwart en wit getoond, zoals figuren in een wajangspel, waardoor

conjures up a landscape in the image. The background to the work is generally white, or made up of small pencil strokes in soft colours: green, yellow and black. The representation of the surroundings is also practically abstract with a single figurative feature at the centre, such as (the contours of) a house or a tree. Sometimes the flat surface of the paper is emphasized, on other occasions the perspective is so distorted that the landscape, with its meandering paths, seems to undulate. The picture may look static but now and again a suggestion of motion is aroused: snow falling slowly from the sky, or willow catkins that are blown in a straight line from their twigs by the wind. Now and again there is even mention of various layers in the drawing, which have been pulled over one another like drapes. This is the idea of a show-box, which thus plays with space. The eye flies across the drawings, sometimes stopping at a pine tree, a water tower that casts a shadow on the ground, or an abandoned greenhouse that trees are growing through. Some landscapes display only contours of elements in black and white,

strikt formele eigenschappen worden benadrukt. De blik van de toeschouwer wordt door Kruisbrink gestuurd en meegevoerd. Door de minimale invulling van haar landschappen blijft er echter genoeg ruimte voor de eigen verbeelding. [[]^{YJ}

²⁶⁸ **Ben Kruisdijk** (Zaandam, 1981) De tekeningen van Ben Kruisdijk ogen bijzonder helder, op het simpele af. Toch laten ze zich niet meteen duiden. Er zijn werken die worden vergezeld van tekst, maar of deze dient ter verduidelijking of verwarring is onzeker. Verwarring is in elk geval op visueel niveau regelmatig aanwezig. Vellen papier waarop met tape knipsels uit strips of kleurboeken zijn geplakt ogen als collages, terwijl in werkelijkheid alles nauwkeurig getekend is. Daarnaast integreert Kruisdijk kunsthistorische invloeden in zijn werk, met name afkomstig uit het modernisme van begin twintigste eeuw. De dragers die Kruisdijk kiest voor zijn tekeningen liggen niet altijd voor de hand. Zo bewerkt hij onder andere (gebruikte) röntgenfoto’s: hij bekrast de afbeeldingen met een mes en kijkt wat

such as figures in a puppet shadow play, so that the strictly formal properties are emphasized. Kruisbrink guides and transports the view of the spectator. However, due to the minimum substantiation of her landscapes, there remains sufficient scope for the spectator’s own imagination. [[]^{YJ}

²⁶⁸ **Ben Kruisdijk** (Zaandam, 1981) Ben Kruisdijk’s drawings look exceptionally clear, almost simple. Nevertheless, they do not allow themselves to be directly elucidated. There are works that are accompanied by text, but whether or not this serves to clarify or confuse is not evident. Whatever the case, confusion is regularly present at a visual level. Sheets of paper on which cuttings from comic strips or colour books have been stuck with tape look like collages, whereas everything is actually very precisely drawn. In addition, Kruisdijk integrates art-historical influences in his work, particularly influences from the modernism from the early twentieth century. The carriers that Kruisdijk chooses for his drawings are not always self-evident.

ermee gebeurt in een andere context, namelijk die van het kunstwerk. Bevrijd van hun wetenschappelijke functie, vallen de esthetische kwaliteiten van de röntgenfoto’s als eerste op. Door hun sobere kleuren, doorzichtigheid, schaduwelement en ijle lijnenspel krijgen de beelden bijna iets poëtisch. De motieven voor zijn werk ontleent Kruisdijk vaak aan de natuur: dieren, bladeren, mensen en vooral anatomie behoren tot zijn fascinaties. Zijn tekeningen met een ‘wetenschappelijk’ karakter doen denken aan de posters in een biologielokaal, maar dan met een grappige twist: een half ontlede mannenhand met gelakte nagels, of twee handskeletten die elkaar liefdevol strelen. Het combineren van verschillende visuele middelen leidt tot een zorgvuldig gekunstelde beeldtaal, waarin de kunstenaar Kruisdijk niet altijd makkelijk identificeerbaar is. Binnen de discipline van de tekenkunst, dat veelal wordt geassocieerd met intimiteit en persoonlijkheid, is dat een spannende paradox. Als een verkenner onderzoekt Kruisdijk de grens van het tekenen: hij speelt met het medium. Werken worden vermomd als kleurplaten en kinderlijke

314

For example, he processes (used) X-ray photos, among other things. He scratches the pictures with a knife and sees what happens to them in another context, i.e., that of the artwork. Liberated from their societal function, the aesthetic qualities of the X-ray photos are immediately apparent. Due to their sober colours, transparency, shadow element and fragile play of lines, the images acquire a quality that is almost poetic. Kruisdijk often takes the motifs for his work from nature: animals, leaves, people and especially anatomy capture his imagination. His drawings with an ‘academic character’ recall posters in the biology classroom, but have a humorous twist: a half-dissected male hand with polished nails, or two hand skeletons that caress one another affectionately. The combination of various visual resources leads to a carefully structured visual language in which the Kruisdijk the artist is not easily identifiable. Within the discipline of drawing, which is frequently associated with intimacy and personality, that is a tense paradox. As an explorer, Kruisdijk investigates the boundaries

plakplaatjes. Hij nodigt je uit denkbeeldig cijfers te verbinden, langs stippellijnen te knippen of ontbrekende letters in te vullen. Kruisdijk schetst de contouren, de toeschouwer kleurt ze in. YJ

68

Pieter Laurens Mol (Breda, 1946, woont en werkt in Brussel, België)

Soms wordt diversiteit in disciplines in het werk van een kunstenaar als een zwaktebod gezien, omdat het vrijwel onmogelijk lijkt om in alle genres die worden gebruikt een gelijke kwaliteit te bereiken. Dat werken in allerlei technieken zou een werkelijke diepgang en betekenis kunnen belemmeren. Zo niet lijkt mij in het oeuvre van Pieter Laurens Mol. Bij hem ligt er een grote kracht in die diversiteit. Pieter Laurens Mol is ook een van de weinige kunstenaars die met regelmaat oud werk in een nieuwe context vertoont. Hij combineert dat oudere werk met nieuw en doet dat dusdanig dat het een veel completer inzicht in zijn fascinaties en zijn oeuvre geeft. Tekeningen naast beelden, ruimtelijk werk naast foto’s en ook bewerkte foto’s. Er is wel opgemerkt dat elk kunstwerk zijn eigen tijd heeft, die

68

of drawing: he plays with the medium. Works are disguised as colouring pages and childish stickers. He invites you to connect imaginary numbers, to cut along dotted lines, or to fill in the missing letters. Kruisdijk sketches the contours, the spectator colours them in. YJ

68

Pieter Laurens Mol (Breda, 1946, lives and works in Brussels, Belgium)

Sometimes diversity in disciplines in an artist’s work is regarded as a weakness, because it appears to be almost impossible to achieve equal quality in all the genres used. Working with all techniques allegedly impedes genuine exploration and significance. However, this does not appear to be the case with the oeuvre of Pieter Laurens Mol. In his work, there is great merit in that diversity. Pieter Laurens Mol is also one of the few artists who regularly display old work in a new context. He combines that older work with new, and does so in such a way that it gives a much more complete insight into his fascinations and his oeuvre. Drawings lie next to sculpture, spatial work next to photos and also processed photos. It has once

het ons als het ware oplegt. Mol speelt daar dan extra mee en wel letterlijk in zijn moment van presenteren van kunstwerken uit verschillende periodes. Nieuwe tijd kan bij hem dan oude tijd zijn, maar gericht op de realisatie van die gelijktijdigheid van heden en verleden in de presentatie. In elk werk waait er een zeer uitgesproken geest. Duidelijkheid, die soms eenvoudig lijkt, wordt gezet tegenover complexiteit en experiment. Zijn tekeningen zijn van een raadsel-achtige schoonheid. In delicate potlood- of houtskool tekeningen valt ineens een radicale ingreep in het beeld op. Een vlek, dikwijls oranjekleurige verf, lijkt een ongekende betekenis te krijgen. In elk geval vergroot deze toevoeging het alchemistische karakter dat het werk soms heeft. Daar komt het “spel” bij van het werken met perspectief in het platte vlak en de suggestie in de tekening van diepte, die door een vlek, die volkomen dof en vlak oogt, weer kan worden aangetast. Zo’n vlek is radicaal en de tekening eronder dikwijls zeer subtiel en gevoelvol. Alles leidt tot werken waarin de verdichting van alchemie, filosofie en poëzie optimaal in het kunstwerk is uitgekristalliseerd. AK

68

been stated that every artwork has its own era, which it imposes on us. Mol exploits this, and literally so, in his moment of presenting artworks from various periods. To him, new time can be old time, but it is always oriented toward the realization of that simultaneity of past and present. An extremely outspoken spirit permeates every work. Clarity, which sometimes seems so simple, is opposed to complexity and experiment. His drawings possess an enigmatic beauty. In delicate pencil or charcoal drawings, a radical intervention in the image suddenly becomes obvious. A stain, frequently consisting of orange paint, seems to acquire unknown significance. This kind of addition enlarges the alchemical character that a work occasionally exhibits. To this can be added the ‘game’ of working with perspective on a flat surface and the suggestion of depth in the drawing, which, in turn, can be spoiled by a stain that looks completely dull and flat. This kind of stain forms a radical element while the drawing underneath is often subtle and sensitive. Everything leads to works in which the compression of alchemy, philosophy and poetry crystallize out in the artwork. AK

160

Hans Lemmen (Venlo, 1959)
De pen- en inkttekeningen van Hans Lemmen wekken in eerste instantie verteding op door hun naïeve, stripachtige beeldtaal. Ze lijken eenduidig en onschuldig. Pas bij nadere bestudering valt op dat de tekeningen surrealistische taferelen uitbeelden. Vaak zijn deze humoristisch, zoals een op haar rug liggende naakte vrouw die laconiek toekijkt hoe haar schaamhaar als een struik omhoog groeit. Of de op kaplaarzen na naakte man, zonnend op een muurtje met een uil op zijn knie. Terugkerende elementen als boomstammen, uilen, vogels en andere dieren en verschijnselen als verhuizen, zweven en onthoofden geven de tekeningen van Lemmen een symbolische lading. Hoewel de onderwerpen rechtstreeks uit een droom lijken te komen, is de sfeer eerder klaarwakker dan dromerig. De relatie tussen mens en dier speelt een hoofdrol in Lemmens werk. Beide entiteiten vloeien vreedzaam in elkaar over of smelten samen tot een ondefinieerbaar nieuw wezen (waarvan het hoofd soms verbaasd de rest van het lichaam bekijkt), dan weer is de een prooi voor de ander. In Lemmens

160

Hans Lemmen (Venlo, 1959)
At first, the pen and ink drawings by Hans Lemmen evoke endearment because of their naïve, cartoon-like imagery. They seem straightforward and innocent. It is only when studied more closely that the drawings turn out to represent surrealistic scenes. They are often funny, like the woman lying on her back who is watching laconically how her pubic hair grows upwards, like a bush. Or the man wearing nothing but jackboots, who is sunbathing on a wall, with an owl on his knee. Recurrent elements such as tree trunks, owls, birds and animals, and phenomena such as moving house, floating and decapitation, add a symbolic charge to Lemmen’s work. Although the themes seem to come straight from a dream, the atmosphere is one of being wide awake rather than dream-like. The relationship between man and animal plays the main part in Lemmen’s work. The two entities blend peacefully or amalgamate into an indefinable new creature (whose head looks at the rest of the body in some surprise) – or sometimes one falls prey to the other.

driedimensionale werk leiden dergelijke samensmeltingen tot bijna mythologische figuren, archetypes, maar in de tekeningen ogen de creaties ietwat onbeholpen. Alsof ze zelf ook niet goed weten waar of waartoe ze aanwezig zijn. Nooit wordt op de hybride figuren ingezoomd - de toeschouwer krijgt het totale beeld geboden. Die beelden lijken vervolgens te zweven in een blanco omgeving, zorgvuldig losgesneden uit hun oorspronkelijke context. Bovendien zijn tijdsaanduidingen onvindbaar. Hierdoor verkrijgen de tekeningen een grote mate van zowel universaliteit als tijdloosheid. De snelheid van het medium is essentieel voor Lemmen, die zich zonder voorafgaande schets laat leiden door het tekenproces zelf. Opmerkelijk genoeg stralen zijn tekeningen desondanks geen vlugheid, maar doordachtheid uit. Trefzeker staan de lijnen op papier. Hierdoor hebben de tekeningen een vanzelfsprekendheid over zich die je alle afgebeelde eigenaardigheden voor waar doet aannemen.

YJ

YJ

YJ

YJ

In Lemmen’s three-dimensional work, such amalgamations result in near-mythological figures, archetypes, but in the drawings they look slightly awkward. As if they are not really sure where they are or to what purpose. The artist never zooms in on the hybrid figures – the beholder is offered the whole picture. Subsequently, the figures seem to float in a blank environment, carefully detached from their original context. Besides, all indications of time are absent, which renders a high degree of both universality and timelessness to the drawings. The speed of the medium is essential to Lemmen, who allows himself to be led by the drawing process proper, without making a preliminary sketch. Remarkably, his drawings radiate thoughtfulness rather than alacrity. The lines are put on paper with great precision, which gives a self-evidence to the drawings that makes you accept all the oddities without question. YJ

214

Erik van Lieshout (Deurne, 1968)
Ongemakkelijk en ontwapenend tegelijk zijn de installaties, video’s, schilderijen en collages van Erik van Lieshout, enfant terrible en lieveling in één. De constante in zijn veranderlijke oeuvre is de tekening, vaak in houtskool of grijs potlood. Van Lieshout tekent schetsmatig, soms bijna als in een klassieke voorstudie. Zijn inspiratie en onderwerpen haalt hij overal vandaan, of het nu populaire cultuur, pulp of high art betreft. Het gaat hem niet om technische perfectie of esthetiek, maar om doelmatigheid: het onderwerp moet wringen, ontwricht worden. Dat doel heiligt alle middelen. Zijn werk handelt over raciale verhoudingen, speelt met clichés en rolverdelingen. Het eigenlijke standpunt van de kunstenaar is niet altijd duidelijk: die scheidt liever verwarring dan dat hij de toeschouwers een mening voorkauwt. Door zijn provocerende werk wordt Van Lieshout soms beschuldigd van vrouwenhaat of racisme. Toch moet vriend en vijand hem nageven dat zijn werk bijzonder eerlijk is. Van Lieshout maakt geen onderscheid in wie hij bekritiseert of bespot. Niemand ontspringt de dans – bovenal hijzelf niet. Via het portretteren

214

Erik van Lieshout (Deurne, 1968)
The installations, videos, paintings and collages of Erik van Lieshout, enfant terrible and favourite in one, are awkward and disarming at the same time. The one constant in his variable oeuvre is the drawing, often in charcoal or grey pencil. Van Lieshout draws in broad outline, sometimes almost as in a traditional preliminary study. He draws his inspiration and subjects from all fields, whether it concerns pop culture, pulp or high art. What matters to him is not technical perfection or aesthetics, but efficiency: the subject should suggest friction and disruption. That end justifies all means. His work deals with racial relationships, toys with clichés, and divisions of roles. The true standpoint of the artist is not always clear: he’d rather cause confusion than offer the public ready-made opinions. Because of his provocative work, Van Lieshout has sometimes been accused of misogyny or racism. Nevertheless friend and foe have to concede that his work is utterly sincere. Van Lieshout criticizes or mocks indiscriminately. No one has a chance of a

gevoelsinhoud, de stemming. Daar draait het allemaal om.’ In de zestiger jaren vestigt Lucassen zijn naam wanneer hij als antwoord op de abstractie, een stijlvorm ontwikkelt die aansluit bij de Europese Nieuwe Figuratie waar onder anderen Roger Raveel en Alphons Freymuth bij wodren gerekend. Het doel van deze groep is om figuratieve elementen een plaats te geven zonder te vervallen in realisme. Als Lucassen belangstelling krijgt voor ‘primitieve kunst’ in het begin van de jaren tachtig verandert zijn werk radicaal. Het formaat van de werken wordt kleiner, de kleuren worden somberder en het perspectief verdwijnt. De figuratieve symboliek maakt plaats voor een symbolistische beeldtaal waarin woorden en cijfers belangrijk zijn. Lucassen geeft hieraan een persoonlijke betekenis. Ook maakt hij gebruik van vormen zoals cirkels, ovals, ruiten, driehoeken en stervormen. De stippellijnen die vaak voorkomen in zijn werk doen denken aan etnische kunstuitingen. Zo ontwikkelt Lucassen in de jaren tachtig en negentig een nieuwe en persoonlijke beeldtaal, waarin abstracte en

318

world. It is not necessarily the intention that the viewer be able to clarify the symbolism precisely, but rather that the work evokes a mood or an association. The most essential element of what determines the significance of art,’ says Lucassen, ‘is the emotional content, the mood. That is what it is all about.’ In the sixties, Lucassen established his reputation when, as a response to abstraction, he developed a style form that dovetailed with European New Figuration, to which Roger Raveel and Alphons Freymuth also belonged. The aim of this group was to allocate figurative elements a place without declining into realism. When Lucassen became interested in ‘primitive art’ in the early eighties, his work changed radically. The format of the works diminished, the colours became more sober, and perspective vanished. Figurative symbolism made way for a symbolic visual language in which words and numbers are important. Lucassen attached personal significance to these. He also made use of shapes such as circles, ovals, diamonds and

organische figuren de boventoon voeren. Zijn werken worden beeldgedichten in een stijl die hij zelf ‘abstract symbolisme’ noemt. ^{NT}

³² **Lucebert** (Amsterdam, 1924 – Alkmaar, 1994) Op jeugdige leeftijd interesseert Lucebert (pseudoniem van Lubertus Jacobus Swaanswijk) zich al voor schilder-kunst en literatuur. Als kind tekent hij graag. In 1938 studeert hij een half jaar aan het Amsterdamse Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs, maar in feite is hij als schilder autodidact. Lucebert is een multi-talent. Als dichter geniet hij eerder bekendheid dan als beeldend kunstenaar. In 1949 debuteert hij in het CoBra-tijdschrift Reflex met het gedicht Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia. Lucebert treedt op als voorman van de Beweging van Vijftig, de groep experimentele dichters die in de jaren na de Tweede Wereldoorlog stof doen opwaaaien door de vrije versvorm waarin ze hun teksten gieten. Tussen 1955 en 1968 maakt Lucebert enkele honderden foto’s. Door ontmoetingen met fotografen is hij nieuwsgierig naar het medium. In de winter van 1955-1956

319

stars. The dotted lines that often occur in his work call to mind ethnic expressions of art. In this way, Lucassen developed in the eighties and nineties a new visual language in which abstract and organic figures tend to predominate. His works became visual poems in a style that he referred to as ‘abstract symbolism’. ^{NT}

³² **Lucebert** (Amsterdam, 1924 – Alkmaar, 1994) Even at a young age, Lucebert (pseudonym of Lubertus Jacobus Swaanswijk) displayed great interest in drawing, painting and literature. For six months in 1938 he studied at the Amsterdamse Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs (Amsterdam School for Applied Art Education, nowadays the Rietveld Academy), but he is more or less a self-taught painter. Lucebert was a multi-talent. He is actually better known as a poet than as an artist. In 1949, he made his debut in the CoBra magazine Reflex with a poem entitled Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia (Love Letter to our Tortured Bride, Indonesia). Lucebert

is Lucebert voor een langere tijd in Oost-Berlijn. Hij voelt zich niet thuis in deze communistische maatschappij waardoor hij niet tekent en dicht, maar wel foto’s maakt. Tegen het einde van de jaren vijftig heeft Lucebert voldoende geld om verfmaterialen te kopen en maakt hij zijn eerste schilderijen. Vanaf het midden van de jaren zestig tot het begin van de jaren tachtig ligt de nadruk meer op het tekenen en schilderen dan op het dichten. Zelf zei hij eens over deze periode dat het voelde alsof hij zich in die jaren ervoor, door het maken van tekeningen, had kunnen voorbereiden op het schilderen. Lucebert zag het kunstenaarschap als werk. Elke ochtend stond hij vroeg op en maakte een of meerdere tekeningen. Het tekenen bracht hem de juiste concentratie om de hele dag door te werken. Hij tekende voornamelijk met Oost-Indische inkt, soms met kleurpotlood of ballpoint. De droomwezens, (fabel)dieren en later karikaturale en demonische figuren zette hij vaak op in een enkele lijn. Vooral uit de tekeningen zijn het maatschappelijk engagement, zijn liefde voor dieren en affiniteit met de mens af te lezen. ^{DW}

318

acted as the leading spokesman of the Beweging van Vijftig (Fifties Movement), the group of experimental poets who cause furore in the post-war years with the free-verse form in which they structured their texts. Between 1955 and 1968 Lucebert shot several hundred photos. He became inquisitive about that medium after meeting a number of photographers. In the winter of 1955-56, Lucebert stayed in East-Berlin, but did not feel at home in this communist society. He did not draw or write poems, but devoted time to photography. Towards the end of the fifties, Lucebert had gathered enough money to buy painting material and he began to produce his first paintings. From the mid-sixties to the early eighties, the emphasis in his work lay upon drawing and painting rather than on poetry. With reference to this period, he himself said that it felt as if his drawing activities in the previous years had been a preparation for painting. Lucebert regarded his artistic calling as a form of work. Every morning he rose early

 218 **Mark Manders** (Volkel, 1968, woont en werkt in Arnhem en Ronse, België)

Zonder veel trompetgeschetter is Mark Manders onderhand een van de meest succesvolle Nederlandse kunstenaars in het buitenland. Of dat succes te maken heeft met het gegeven dat hij zijn hele oeuvre afficheert als Het zelfportret als gebouw weet ik niet, maar er moet iets bijzonders aan de hand zijn, waardoor veel mensen het diverse werk waarderen. In tekeningen onderzoekt hij volgens zijn eigen informatie in feite zijn denken en gaat het niet om weer te geven wat is gezien. Terwijl hij tekent is er ook de wens om zichzelf als het ware van buitenaf te zien tekenen en om vast te stellen dat die gedachten, die dus door de kunstenaar Mark Manders worden “nagetekend”, gedeeltelijk visueel en gedeeltelijk talig zijn, volgens hemzelf. Je kunt je daar wel iets bij voorstellen, omdat je in zijn werken op papier eigenlijk nooit ziet dat er aan verbeterd is, of dat er naar wordt gestreefd om iets zo perfect mogelijk te tekenen in vorm of techniek. Zijn tekeningen maken geen oppervlakkige indruk ondanks het gemak waarmee ze gemaakt lijken. Het zijn gedachtebeelden die boeiend,

319

and made one or more drawings. Drawing brought him the right concentration to work the whole day through. He primarily drew with Indian ink, sometimes with a coloured pencil or ballpoint pen. He often created his fantasy creatures, (mythological) animals, and later caricatural and demonic figures, with a single line. The drawings clearly demonstrate his social engagement, his love of animals and his affinity with humankind. ^{DW}

 218 **Mark Manders** (Volkel, 1968, lives and works in Arnhem and in Ronse, Belgium)

Without clarion calls and all but unnoticed, Mark Manders has now become one of the most successful Dutch artists abroad. I am not sure if he owes that success to the fact that he advertises his entire oeuvre as The Self-Portrait As A Building, but something remarkable must be going on to make people appreciate the diversity of his work. According to his own information, his drawings are studies of his way of thinking and not visualizations of observations. While drawing, he feels a desire to observe himself with detachment, as it were,

soms erg simpel ogen, zoals dat wel vaker met gedachten het geval is. Het is die directheid en de dynamiek die de kern en de kracht van de tekeningen vormen. Veel ruimtelijke werken worden op een maat gemaakt die 88 % van de werkelijke grootte zijn. Dat is in de tekeningen van geen belang. Al zijn werken zijn constructies die volgens de kunstenaar door zichzelf gemaakt en ontwikkeld worden. “Ikzelf sta in dienst van dat zelfportret. Toen ik in 1993 besloot om deze fictieve Mark Manders een dwangneurose met het getal vijf te laten hebben, had ik daar natuurlijk ook zelf last van.” Verbanden in een oeuvre aanbrengen, al is het door een generale titel, maakt dat het werk hoe grillig het ook kan zijn, toch consistent is. In de tekeningen en de ruimtelijke werken, komen enkele vaststaande objecten en subjecten telkens bovendrijven. Stoelen, tafels, het dier, de gestileerde mens en de kleur zwart. In feite is hij een mysticus die op de een of andere manier publiek in zijn werk binnen haalt. ^{AK}

318

¹⁴² **Erik Mattijssen** (Veenendaal, 1957) Een van de kleurrijkste tekenaars in

319

during that activity, and to establish that those thoughts, which are being ‘reproduced’ by the artist Mark Manders, are part visual and part linguistic, as he sees it. You can imagine what he means, because you can never discern that he has made corrections to his works on paper, or aims to draw something as perfectly as possible in terms of form or technique. In spite of the ease with which they seem to have been made, his drawings do not come across as shallow. They represent images of thought that look fascinating on one occasion and very simple on another, as is more often the case with thoughts. It is that directness and dynamism that constitute the essence and the power of the drawings. Many spatial installations are 88% models of the full size. In drawings that is of no importance. All his works are constructions that are made and developed by themselves, according to the artist. ‘I am in the service of that self-portrait. When I decided in 1993 to let this fictitious Mark Manders have an obsessional neurosis with the figure five, it obviously was a great nuisance to me as well.’ Attempts to demonstrate interrelationships

Nederland is Erik Mattijssen. Zijn met pastel en potlood gemaakte tekeningen zijn een lust voor het oog. Toch maken ze geenszins de indruk alleen te leunen op een mate van behaaglijkheid en charme. Daarvoor is hij in zijn onderwerp keuze te uitgesproken en teveel gefocust om een beeld te ontwikkelen dat dat mooie en behaaglijke voorbij is. Hij vindt mogelijkheden in arrangementen van voorwerpen, in inkijkjes en uitsneden uit een groter geheel. Hij zoemt in op wat hem waardevol, betekenisvol of mooi in zijn eigenheid of vergankelijkheid lijkt. De mens ontbreekt vrijwel volledig in zijn werk, maar het zijn juist de dingen om de mensen heen, die ze verzamelden, nodig hebben, die een reden lijken te vormen voor Mattijssen om een tekening te maken. Het is de ordening, de chaos, het toeval, hoe voorwerpen een plek of een bestemming vinden, die voor hem een reden is om iets te tekenen. Zo ontstaan tekeningen van vensterbanken met planten, in wat je stillevens kunt noemen. Soms legt hij het accent op een plant alleen. In grotere tekeningen gaat het dikwijls om ruimten. Het zijn complexe werken die inzichten geven over plekken waar

318

in an oeuvre, even if only because of a general title, prove that the work is consistent, however fanciful it may be. In the drawings and spatial works, a few constant objects and subjects rise to the surface again and again. Chairs, tables, animals, the stylized human figure and the colour black. In fact, he is a mystic who somehow manages to draw the beholder into his work. ^{AK}

¹⁴² **Erik Mattijssen** (Veenendaal, 1957) Erik Mattijssen is one of the most colourful draughtsmen in the Netherlands. His drawings, made in pastel and pencil, are a joy to the eye. Nevertheless, they do not give the impression that they depend in any way upon a degree of comfort and charm. In his choice of theme, he is much too outspoken and too focused on developing the right image to be actively concerned with any attractive and serene qualities. He finds possibilities in the arrangement of objects, in glimpses into and excerpts from a larger whole. He zooms in on what seems to him to be worthwhile, significant or beautiful in its individuality or

Een van de tekeningen van Raquel Maulwurf

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf,New York, 1961

Raquel Maulwurf,New York, 1961

Raquel Maulwurf,New York, 1961

waanzinnig veel moet zijn gebeurd. De al dan niet hangende, gestapelde en liggende restituten van menselijk handelen suggereren levendigheid, maar soms ook eenzaamheid en ennui. Een eenzaam bed zegt veel. Tegelijkertijd moeten de personen, die het stillevenbeeld uiteindelijk wellicht in de werkelijkheid schiepen, verzamelaars zijn met veel gevoel voor vorm en kleur. Al zal de kunstenaar die kleuren naar zijn hand zetten in de tekeningen. Door de dingen van de mensen te tonen gaat er iets liefdevols uit van die aandacht voor niksigheden zoals de dingen toch vaak ogen. ^{AK}

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

²⁵⁰ **Raquel Maulwurf** (*Madrid, 1975*) Raquel Maulwurf werkte in de afgelopen jaren in een bijzonder hoog tempo aan een inmiddels omvangrijk oeuvre bestaande uit verschillende series tekeningen, zoals Trümmerfelder, FLAK, New York, Zeppelin en Going Nuclear. Haar werk komt voort uit haar fascinatie voor de menselijke drang tot destructie van zichzelf, de ander en zijn omgeving. Haar tekeningen zijn een verslag van een uitgebreid onderzoek naar de vele

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

transience. People are almost totally absent from his work; it is the things that people gather around them, things they like or need, that appear to form a reason for Mattijssen to create a drawing. It is the ordering, the chaos, coincidence, the way in which objects find a place or a destination, that give Mattijssen an urge to draw them. In this way, drawings are created of windowsills with plants, in what you might call 'still lifes'. Sometimes, he puts the emphasis on the plant alone. In large drawings, he is more concerned with spaces. These are complex works that provide insight into places where incredibly much has occurred. The results of human action, whether they be suspended, stacked or supine, suggest liveliness and also occasionally loneliness and boredom. An empty bed says a great deal. At the same time, the people, who probably created the still-life image in reality, must be collectors with a great sense of form and colour, even if the artist selects those colours to suit his own wishes in the drawings. By concentrating on things belonging to people, something affectionate radiates from the attention

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

verwoeste steden die zij tot onderwerp neemt. Hiervoor bezoekt zij diverse oorlogsarchieven. In de oorlogsfotografie en -films staat het verdriet van de slachtoffers meestal centraal. Maulwurf beeldt echter zelden mensen af. Zij gebruikt foto’s als basis, haalt de mensen en het oorlogstuig eruit waardoor alleen de in puin geschoten architectuur of, in nachtsituaties, het licht van de bommenwerpers, het luchtafweergeschut (FLAK) en de stadsbranden overblijven; steden als kerkhoven van zichzelf, nachtelijk vuurwerk maar dan ‘echt’ en niet als feestelijke afsluiting van het jaar. Bij Raquel Maulwurf zie je geen tranen, geen emotioneel en politiek protest tegen wat mensen elkaar aandoen, maar een archief van architectonische getuigenissen van oorlogen uit de twintigste en eenentwintigste eeuw. Zij maakt haar tekeningen op verschillende dragers zoals papier, passe-partoutkarton, doek en op de muur. Het werken op passe-partoutkarton geeft haar de mogelijkheid de drager grof te bewerken met scherpe voorwerpen. Zo laat zij met geweld het geweld te voorschijn komen in de tekening.

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

²⁵⁰ **Raquel Maulwurf** (*Madrid, 1975*) Over the past years Raquel Maulwurf has worked at an incredible pace on an already sizeable oeuvre spanning several series of drawings, such as Trümmerfelder (Fields of Ruins), FLAK, New York, Zeppelin and Going Nuclear. Her work springs from a fascination with the urge of humans to destroy themselves, each other and their surroundings. Her drawings are a testament to her extensive research into the many devastated cities she has chosen as her subjects, for which she visited several war archives. War photography and films usually focus on the suffering of the victims. Maulwurf rarely portrays people. She uses photographs as her basis and removes the people and the weaponry, leaving only the rubble of bombed buildings or, in night depictions, the lights from the bombers, the anti-aircraft fire (FLAK) and the burning cities; cities that have become

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Het tekenoppervlak wordt opengekrast totdat de papierpulp er als het ware ‘uitstroomt’. Zo wordt destructie zowel in onderwerp als werkwijze letterlijk voelbaar gemaakt. ^{DW}

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

¹⁷⁴ **Janpeter Muilwijk** (*Fontainebleau, Frankrijk,1960*, woont en werkt in Middelburg) Is het omdat je in enkele werken van Janpeter Muilwijk ineens distels in de achtergrond ziet dat je denkt deze poëtische en schitterende tekeningen suggereren vast meer dan alleen maar schoonheid? Zit er een adder onder het gras? Zijn deze gevoelige en fraai getekende werken meer dan een zoektocht naar dat ultieme en sublieme en naar de intrinsieke schoonheid? Elke kunst is mimesis is wel geschreven, omdat zij iets tot representatie brengt. Maar die nabootsing van de werkelijkheid is in het werk van Muilwijk nooit een doel. Dat kan ook niet, want zijn figuratieve werk heeft nadrukkelijke een andere kant. Muilwijk tekent zijn personen en dieren niet realistisch in de zin van de juiste anatomische verhoudingen. Hoofden zijn te groot, zoals dat soms ook met handen en voeten

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Janpeter Muilwijk op zijn werk (1961)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

is. Alsof deze delen van het lichaam belangrijker schijnen dan bijvoorbeeld de borstkast. Die grote hoofden zitten op sensitieve en fijnzinnige lichamen en je kunt onmogelijk voorbij aan de schoonheid van die getekende mensen. Vaak zijn de gezichten ingetogen qua uitdrukking en geven geen emoties weer. Veelal ogen de figuren als jonge mensen, onschuldig, als engelen. Verstilling ten gunste van die schoonheid. Het werk lijkt op voorhand wel een hommage aan de beschouwer, recht vanuit het hart getekend. Breyten Breytenbach omschreef dat hart in relatie tot het maken van kunst als geest plus hand, hetgeen in het geval van Janpeter Muilwijk van toepassing is. Hoe bloot de personen ook zijn het lijkt vooral niet over seksualiteit te gaan. Die onschuld straalt je tegemoet. Zelfs in tekeningen met meerdere personen, al dan niet bloot, is de verleiding of het verlangen naar die ander geen motief in het werk. ^{AK}

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

lijkt het, die de inhoud van een roman zouden kunnen verbeelden. Muskee tekent situaties die de ene keer van optimisme stralen en die je de andere keer wel naar de keel grijpen, omdat er iets in de relationele sfeer wordt verbeeld dat niet helemaal plus is. Hij versterkt die gelaagdheid in zijn werk door de ene keer alleen met potlood te tekenen en de andere keer tot in de kleinste details uitbundig kleur te gebruiken. Of hij hiermee ook in de zin van een hiërarchie in het beeld iets suggereert is de vraag, want ook in de zogenaamde achtergrond is het soms niet helemaal plus. De toneelachtig situatie die hij tekent zijn geladen, slechts een enkele keer ontspannen en zelfs vrolijk, maar de bekende adder zit wel ergens onder het gras. Tegelijk zie je een enorme liefde om de dingen die op papier worden gezet ook fraai en met veel gevoel te tekenen. De plasticiteit van het werk is hoog en gevarieerd. Zijn ironie is geladen met een zware onderton van ellende van de individuele mens. Je speurt dan ook het beeld af bij de grote en complexe tekeningen waar nog een stekeligheid zit. Hoewel Muskee in eerder werk ook veel aandacht had

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

voor de omgeving van de mens en alles tot in de finesses kon weergeven, zijn de laatste tijd de tekeningen opener en laat hij delen van het witte papier ook zichtbaar. Dat die mens onverminderd de boventoon voert is duidelijk. Muskee is een psycholoog die tekent. Wij kunnen niet om dat werk heen. Inhoud en sensibele en briljant getekende voorstellingen gaan prachtig samen. Het werk raakt je op allerlei niveaus. De eenzaamheid van de mens wordt verbeeld juist in complexe tekeningen met veel personen. De sociale onmacht en moeite met communicatie van de mens zijn wezenlijke inhoudelijke aspecten van de onthullende wereld die Muskee ons laat zien. ^{AK}

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

Raquel Maulwurf op haar werk (1975)

als uitgangspunt voor nieuwe. De veelal toegepaste teksten zijn korte fragmenten uit allerlei (kunst)tijdschriften. Bij hem is in zijn fijnzinnige bladen een hoge mate van geconcentreerdheid te ervaren. Je beweegt je als kijker in een lijnen labyrint waarbij je weet dat er daar binnen geen uitweg is. Je moet je overgeven aan die fijnzinnigheid van dit werk en als het ware het avontuur van de maker, om tot het beeld te komen, weer mee- en her-beleven. Nagtzaam’s scala aan beelden is breed want binnen die betrekkelijke beperking van de abstractie ziet hij kans telkens weer nieuwe en sterke varianten te vinden. De gedisciplineerdheid die hij zich dan aanmeet om het vel papier ook volgens een motief of structuur letterlijk vol te tekenen is bewonderenswaardig consequent maar ook sensibel. Het meest "herkenbaar" is het gebruik van de teksten als iets uit de werkelijkheid. Maar ook deze weet hij op een inventieve en rijke manieren te integreren in zijn pure tekeningen. Het bewust leesbaar tekenen van teksten betekent dat Nagtzaam deze net zo belangrijk vindt als het beeld op zich. In veel van zijn werk heerst de absolute stilte en regeert de rust en de sensibiliteit. ^{AK}

322

genuine, content-related aspects of the world that Muskee reveals to us. ^{AK}

²²⁰ **Marc Nagtzaam** (Helmond, 1968) For years, Marc Nagtzaam has been busy creating drawings that could be described as ‘abstract’. He was an outsider in the art world for a long time because drawing was developing in the opposite direction, toward figurative representation. The splendid paradox is that the artist nevertheless refers to architecture and graphic design as the sources of inspiration for his work. His own previously created drawings also serve as starting points for new work. The frequently applied texts are short fragments from all kinds of (art) magazines. One finds a high degree of concentration in his discerning journals. As a viewer, you move through a labyrinth of lines, where you know that, once in there, there is no way out. In order to reach the core of the image, you must surrender to the sophistication of this work and (re-)experience the adventure of the creator. Nagtzaam’s range of images is a broad one. Within the relative

¹⁹² **Rinke Nijburg** (Lunteren, 1964) De tekeningen van Rinke Nijburg zijn vaak dynamische gebeurtenissen die de maker onder controle houdt. Dat zal te maken hebben met de visie van de kunstenaar die veelal vanuit een concept vertrekt en desondanks blijft verlangen een eigen kosmologie te ontwerpen. Het is echter niet zo dat dat concept of idee een meer open beleving van het werk in de weg staat. Dat heeft met zijn vaardigheid en avontuurlijke aanpak te maken. Er zit zowel kracht en gestoei met ruwheid en lelijkheid in het werk, maar daar staan zachtheid, sensibiliteit en intimiteit tegenover. Grof en subtiel. Brutaal en aandachtig. Zelfbewust en aarzelend. Veel van zijn tekeningen, die vaak in reeksen lijken te ontstaan, hebben eenzelfde uitgangspunt. Een torso op de rug gezien wordt op allerlei manieren van een motief, een tatoeage voorzien. Thema’s refereren aan de kunstgeschiedenis, aan religieuze motieven en aan de moderne media. Die tekeningen zijn suggestief. Je weet niet direct hoe het in elkaar steekt omdat er door en over bestaande onderwerpen wordt heen getekend. Er zit door de krachtige wijze van tekenen

veel bevlogenheid in het werk, zowel inhoudelijk, als ook in techniek. De dynamiek in techniek lijkt gecontroleerd. Nijburg weet goed wat hij doet. Zijn werk roept gedachten op aan angst, dromen, obsessies, ontroering en vernietiging. Oek de Jong schreef dat een obsessie naar het onbevattelijke ertoe leidt: dat iemand over grenzen gaat, die anderen in acht nemen. Hoe vaak is er niet gezegd dat vernietigen ook weer opbouwen kan zijn. Of beter geformuleerd: wie niet kan vernietigen, kan ook niet scheppen. Rinke Nijburg kan met zijn suggestieve wijze van tekeningen die synthese tussen opbouw en vernietiging (uitvegen van de houtskool in zijn geval) tot oorspronkelijkheid verheffen. ^{AK}

⁴⁶ **Cor de Nobel** (Brunssum, 1929) De tekenkunst kan zich de laatste tijd in grotere belangstelling verheugen. Maar er kan direct ook worden opgemerkt dat de figuratieve tekenkunst de overhand heeft. Slechts weinig jonge kunstenaars onderzoeken de mogelijkheden van een meer formele benadering van het tekenen. Cor de Nobel was in de

323

of the work. That has to do with his skill and adventurous approach. There is much power in his work, as well as dallying with coarseness and ugliness. But, on the other hand, his work also displays gentleness, sensitivity and intimacy. Crude and subtle. Impudent and attentive. Self-assured and hesitant. Many of his drawings, which often seem to be created in series, have a similar starting point. A torso, seen from the back, is given a motif, a tattoo, in all sorts of ways. Themes refer to art history, to religious motifs and to the modern media. Those drawings are suggestive. You are not quite sure what is going on because the artist draws right across existing objects. Due to the powerful drawing style, the work exhibits much enthusiasm in terms of content and technique. The dynamics in the technique are apparently under control. Nijburg knows perfectly well what he is doing. His work evokes thoughts of fear, dreams, obsessions, emotion and destruction. Oek de Jong wrote that an obsession with the unfathomable leads to a situation where people cross boundaries that are respected by others. We are all aware

jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw de oprichter van Galerie .31 in Dordrecht. Deze galerie toonde direct belangstelling voor het werk van de toen pas beginnende NUL-groep, informele kunstenaars als Armando, Jan Schoonhoven en Henk Peeters. De Nobel zelf was als kunstenaar niet alleen geïnteresseerd in het werk van die groep, maar werd er eveneens door gestimuleerd in zijn eigen werk. Een formele benadering van zijn eigen werk is hij altijd trouw gebleven. In recente tekeningen, is sprake van herhaling van intuïtieve tekenhandelingen, waarbij het handschrift en de onregelmatigheden die ontstaan levendige en concrete werken opleveren. De gevulde bladen hebben niet alleen iets heel consequents, ze tonen ook een obsessie voor discipline en voor vol en veel. Wanneer heeft het werk een beeldende kwaliteit bereikt waarvan de kunstenaar op een zeker moment vindt dat het ondanks die abstractie, voldoende vertelt? Niet in de literaire zin natuurlijk, maar meer in de spanning van de lijn en het wit van het papier. Hoe krijg je bovendien ook verscheidenheid in meerdere werken.

323

of the saying that the seeds of construction are already present in destruction. Or, in other words: those cannot destroy, cannot create. With his suggestive way of drawing, Rinke Nijburg can elevate that synthesis of building and destroying (i. e., wiping away the charcoal, in his case) to originality. ^{AK}

⁴⁶ **Cor de Nobel** (Brunssum, 1929) Recently, drawing has been able to revel in increased attention. But it must directly be stated that figurative drawing is predominant. Only a few young artists investigate the possibility of a more formal approach to drawing. In the 1950s and '60s, Cor de Nobel was the founder of Galerie .31 in Dordrecht. This gallery displayed immediate interest for the newly established NUL Group, consisting of informal artists such as Armando, Jan Schoonhoven and Henk Peeters. As an artist, De Nobel himself was not only interested in the work of the group but was also stimulated by it in his own work. He has always remained faithful to a formal approach to his own work. In recent drawings, there is mention of a

Vaak zal het moment van handelen bepalen wanneer “het” er is. Je kunt dat als kijker sterk mee beleven en ervaren dat het proces even belangrijk is als het resultaat. Wij zullen het als kijkers vooral met het beeld moeten doen. Cor de Nobel is in staat om ons telkens weer zijn werk binnen te trekken en ons te blijven boeien met tekeningen die een zen-achtige, meditatieve indruk wekken. ^{AK}

⁹⁰ **Ronald Noorman** (Hilversum, 1951) Een tekening is dikwijls, zeker in het beginstadium, een lineair opgebouwd werk. Door middel van een hoeveelheid lijnen is het natuurlijk mogelijk om een vlak te tekenen, maar desondanks blijft de basis de lijn. Ronald Noorman kan volstaan in zijn werk om met alleen de lijn tot een sterk persoonlijk beeld te komen. Zijn handschrift is een belangrijk element dat hem onderscheidt van andere min of meer abstract werkende kunstenaars. Veel tekenkunst krijgt door zijn directheid, en de moeilijkheid om te corrigeren een bekendenis. Elke tekening heeft zijn eigen geschiedenis in zich en die is vaak zichtbaar. Verbeteringen worden deel

323

repetition of intuitive drawing activities in which the signature and the irregularities that arise result in animated and concrete works. The filled pages not only have something consequent, but they also show an obsession with discipline and with packed-full and plenty. When has a work achieved a visual quality of which the artist believes, at a certain moment, that it has enough to tell, despite the abstraction? Not in a literal sense, of course, but rather in terms of the excitement of the line and the whiteness of the paper. Moreover, how can you achieve diversity in several works? Often, the moment of action will determine when the 'objective' has been realized. As a viewer, you can also experience this and grasp that the process is just as important as the result. We, as spectators, will mainly have to make do with the image. Cor de Nobel is capable of consistently dragging us into his work and of continuing to fascinate us with drawings that generate a Zen-like meditative impression. ^{AK}

van de kwaliteit van de tekening en de kunstenaar die daar gevoel voor heeft, kan soms met minimale middelen tot verbluffende resultaten komen. Het is de zeggingskracht van het bijna niets. De tekeningen van Ronald Noorman bevinden zich in dat domein van die directe en eerlijke handeling, die tot een oorspronkelijk beeld leidt. Zijn werken van bescheiden formaat zullen zichzelf niet snel overschreeuwen. Bij Noorman moet je juist houden van de stilte en de leegte. In die contreien zoekt hij naar de ultieme, nodige lijnen om tot dat oorspronkelijke beeld te komen. Tekeningen bestaan soms alleen uit enkele lijnen, maar binnen het vlak van het papier voel je dat er naar een zekere spanning wordt gezocht van het beeldend toelaatbare. Dat wil zeggen van het toelaten van zo min mogelijk handelingen. Vorm lijkt niet echt belangrijk. Het pure werken met dat lineaire levert een volstrekt eigen beeldenwereld op. De met krijt of pastel opgebouwde werken zijn meestal zwart-wit. Het is alsof Noorman sporen trekt op het papier. Elke handeling laat zich lezen als de enig mogelijke. En in een voltooid werk is er de synthese

323

⁹⁰ **Ronald Noorman** (Hilversum, 1951) A drawing is often linear in its design, certainly in its initial stages. Clearly, it is also possible to draw a surface by means of a number of lines, but for all that the line is still the basis. Ronald Noorman can confine himself in his work to just the line, in order to create an extremely personal image. His hand is an important element that distinguishes him from other artists who work more or less in the abstract. Through their directness, and the fact that they are hard to correct, many drawings come with a confession. Every drawing has its own history that is often visible. Corrections help to constitute the quality of the drawing, and the artist who has a feeling for this can sometimes achieve amazing results with minimal means. It is the expressiveness of the near-nothing. Ronald Noorman’s drawings occupy the domain of direct and open action that results in an original image. His modestly sized works are certainly not loud. Their appealing features are silence and emptiness. Those are the regions where he tries to find the ultimate lines that he needs in order to create

tussen die leegte en de lijn. Dan is het beeld er. Een beeld dat je niet aan een bepaald onderwerp relateert, behalve aan het tekenen zelf, de handeling dus. Die zal altijd nodig blijven om niet in de totale leegte te verdwijnen.^{AK}

¹⁶² **Erik Odijk** (*Deventer, 1959*) Erik Odijk is een van de meest pure tekenaars van het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw. Zijn bekendheid heeft hij vooral gekregen met onmetelijk grote werken, waarin fragmenten van de natuur altijd de belangrijkste beeldelementen vormen. Sinds enige tijd lukt het hem ook om op relatief klein formaat een zekere spanning en intensiteit te krijgen. Je ziet ook een verschil, omdat de kleinere werken die illusoire ruimtelijkheid van die grote tekeningen missen. Immers in de grote werken kun je dwalen met je blik en je verbazen over de effecten die Erik Odijk bereikt met dikwijls alleen zwart-wit tekenmateriaal. Op enkele plekken wordt een lichte kleuraanzet toegepast, maar het geheel is steeds van een overweldigende schoonheid, hoewel Erik Odijk lang niet altijd de

mooie kanten van het landschap tekent. Integendeel. Hij zoekt naar delen, waarin ook datzelfde landschap zijn vernietigende kanten en vooral ook het verval en het vergaan kan tonen. Hier gaat die merkwaardige paradox gelden dat iets dat aan afbraak, aan sterven en verval refereert door de manier waarop het is getekend weer naar de schoonheid en het sublieme reikt. En hoewel de filosoof Hegel beweerde dat het land-schap niet in de kunst thuishoort, omdat zij toch niet te evenaren is, bewijst Erik Odijk eens te meer dat die stelling onzin is, omdat hij door middel van het bestaande landschap zijn eigen wereld en landschap schept. Ze zijn zo auto-noom als beeld dat je vergeet om je af te vragen waar hij het oorspronkelijke beeld vandaan haalde. Visie, geduld en techniek worden in het grote werk van Erik Odijk naar grote beeldende hoogte getild.^{AK}

⁵⁴ **Zoltin Peeter** (*Amsterdam, 1942*) Het is een evident gegeven dat je als kunstenaar niet anders doet dan reizen in de geest. De blik naar binnen richten heeft het voordeel dat het lichaam niet

eerst een afstand moet afleggen om de geest te stimuleren om eventuele nieuwe belevenissen te vertalen naar een beeld. Kunstenaars die aan een dergelijke introspectie doen kunnen vermoedelijk nooit om hun gevoelens en gedachten heen, want daar moeten ze alles immers vandaan halen. Deze wijze van werken heeft iets heel puurs. Als je echter besluit om er “echt” op uit te gaan en hoopt dat de reiservaringen je impulsen geven voor je beeldende werk, is dat een heel andere belevenis. Uiteraard neem je ook hier gevoelens en gedachten mee, maar er kan elk moment iets gebeuren dat je niet verwacht. Je weet ook niet zeker of er iets gebeurt, maar je opent je ogen en oren voor de nieuwe ervaringen. Zoltin Peeter is al jaren gefocust op het Noorden en wel specifiek Noorwegen en IJsland. Sinds hij zijn eerste reis naar IJsland maakte weet hij dat hij daar wat kan vinden, waarvan hij wellicht niet eens wist dat hij het zocht. Het kan niet anders of het moet de stilte en de ruimte zijn. Ruimte laat zich misschien nog wel beeldend vertalen naar landschap en perspectief, maar stilte is veel moeilijker overtuigend te verbeelden. Toch heeft Zoltin Peeter die stiltes al jaren fraai

landscape by means of the existing landscape. They are so autonomous as images that you forget to ask yourself where he found the original image in the first place. In his large works, Erik Odijk raises insight, patience and technique to a great visual height.^{AK}

⁵⁴ **Zoltin Peeter** (*Amsterdam, 1942*) It is an evident fact that, as an artist, you do nothing but travel in your mind. Directing the focus inward has the advantage that the body does not need to travel a distance in order to stimulate the mind to translate any new experiences into an image. Artists who indulge in such introspection probably can never ignore their feelings and thoughts, because that is the source they always have to draw upon. This way of working has something very pure about it. However, if you decide to ‘really’ get out and about, and hope that the travel experiences will provide an impulse for your visual work, that is a completely different experience. Of course, you carry your feelings and thoughts with you, but something unexpected can occur

vertaald naar de tekeningen. Hij tekent die stilte in series werken door in het werk vormen niet met elkaar te laten botsen of overlappen, maar het wit van het papier de hoofdrol te laten spelen. Er heerst geen visueel kabaal. Er heerst sereniteit, maar geen kilte. De meeste over het papier zwervende vormen zijn gevoel- en liefdevol getekend. Die vormen refereren deels aan waargenomen rotsen en watervallen in het landschap. Ze lijken in het tekenproces hun definitieve vorm te krijgen. Zij zijn restituties van een waarneming, maar zijn tegelijkertijd ook weer nieuwe oorspronkelijke vormen in zichzelf. Alsof ze als sculpturen gemaakt zouden kunnen worden en in het landschap teruggeplaatst. Zoals de stilte kan bestaan bij de gratie van geluid, zo bestaat die stilte in de tekeningen dus bij de gratie van de getekende vormen en dus uiteraard bij het wit van het papier. Het is als een ontmoeten op enige afstand. Het houdt de stilte in bewaring. Zoltin Peeter moet hebben gevoeld dat iets hem zoekt en dat het op hem wacht en dat hij binnen de stilte voor een ontmoeting zou staan, die hij kan vertalen naar zijn eigen beeld.^{AK}

at any moment. You never know for sure if anything will happen, but you open your eyes and ears to new experiences. For years Zoltin Peeter has focused on the northern regions and specifically on Norway and Iceland. Since he made his first journey to Iceland, he has known that you can find something there, something he probably did not know he was seeking. It seems inescapable that this must be space and silence. Space can perhaps be visually translated into landscape and perspective, but silence is much more difficult to represent convincingly. Nevertheless, Zoltin Peeter has managed for years to translate those silences into drawings in an accomplished way. He draws that silence in series of works by allowing the white of the paper to play a leading role, rather than having forms clash or overlap. There is no visual cacophony. Serenity predominates, but there is no coldness. Most of the shapes floating over the paper have been drawn in a sensitive and affectionate way. Those forms partly refer to rocks and waterfalls perceived in the landscape. They seem to acquire their definitive shape during

¹⁴⁶ **Stijn Peeters** (*Valkenswaard, 1957*) De werkelijkheid afbeelden in al haar schoonheid en tragiiek is zo met ons bestaan verbonden dat we al bijna niet meer opkijken van de mooiste of de meest gruwelijke foto’s, die ons via de kranten en tv-journaals dagelijks worden voorgeschoteld. Het is een beetje de tragiiek van ons bestaan dat we aan zoveel ellende schouderophalend voorbijgaan. Hoewel veel kunst niet moraliserend wil zijn, wil zij toch nog aandacht voor de rauwe werkelijkheid vragen. De kunstenaar is soms een ziener voor het publiek. In een kunst-werk kan een speciale visie, ingebed in kritiek of vanuit een ideaal, worden duidelijk gemaakt. Tekeningen van Stijn Peeters bevinden zich inhoudelijk altijd op het scherpst van de snede, dat wil zeggen dat zij iets uit die soms harde en gruwelijke werkelijkheid aan de kaak stellen. In zijn series gaat het erom een dialoog tot stand te brengen tussen actualiteit en kunstgeschiedenis. Alles bij elkaar wordt sterk de indruk gewekt van een visueel pamflet. Stijn Peeters brengt in zijn reeksen tekeningen een gevoel van onbehagen over wat ons wordt getoond via media. Het wordt

the drawing process. They are residues of a perception but, at the same time, they are also new forms in themselves. It is as if they could have been created as sculptures and resituated in the landscape. In much the same way as silence exists by the grace of sound, the silence in the drawings exists by the grace of the drawn shapes and, of course, by the grace of the white of the paper. It is a remote meeting. It keeps the silence in storage. Zoltin Peeter must have felt that something was seeking him, waiting for him, and that he could expect an encounter within the silence that he could translate into his own picture.^{AK}

⁵⁴ **Stijn Peeters** (*Valkenswaard, 1957*) Depicting reality in all its beauty and tragedy is so interwoven with our existence that we are no longer startled by the most beautiful or shocking photos that the media present to us on a daily basis. It is actually the tragedy of our existence that we tend to shrug our shoulders at the sight of so much misery. Although much art has no intention of being moralizing, it still requests attention for the

afgewisseld met beelden van de eigen leefomgeving en wat Peeters maar opmerkt of waarneemt. Hij brengt de soms niet makkelijke inhoud in al zijn werk op niet mis te verstane wijze onder de aandacht. Je ziet dat zijn empathie en inlevingsvermogen met het onderwerp, niet alleen zichtbaar groot en sterk wordt verbeeld, maar het levert stof tot nadenken op. Altijd blijft het om boeiende, goede, mooie tekeningen gaan hoe geladen ze inhoudelijk ook zijn. Stijn Peeters kan daarbij precisie koppelen aan losheid. Als het leidt tot een persoonlijk moralistisch standpunt dan is het in dit geval zeer de moeite waard.^{AK}

²³² **Sarah van der Pols** (*Rotterdam, 1973*) Geen tekening van Sarah van der Pols is zonder de menselijke gestalte. Zij lijkt, binnen de contouren van het lichaam, alles wat zich in feite niet laat tekenen toch te willen vatten. Dat wil zeggen gedachtegangen, gevoelsperikelen wat niet al. Zij vindt in de toepassing van vaak lineaire handelingen onder andere, met pen, potlood en pigmentinkt een manier om dat te verbeelden. Door de

raw reality. The artist is sometimes a visionary for the general public. In an artwork, a special vision, entrenched in criticism or based on an ideal, can be made evident. The drawings of Stijn Peeters are always at the cutting edge in terms of content. In other words, they question the things that are happening in hard and cruel reality. Accordingly, his series are engaged in generating a dialogue between actuality and art history. Altogether, his work gives the impression of a visual pamphlet. In his series of drawings, Stijn Peeters conveys a feeling of discomfort about what the media are dishing up. This work alternates with images of his own living environment and of what Peeters observes or experiences. In a penetrating manner, he draws attention to the often-troublesome content of his work. You see that his empathy with the subject is not only portrayed in a strong and forceful way, but it also gives food for further thought. None the less, despite the emotional charge that he invests in a drawing, he is always concerned with producing fascinating and beautiful work. Stijn Peeters is capable of

Sarah van der Pols op 17-jarige leeftijd

Sarah van der Pols op 21-jarige leeftijd

toepassing van het ongrijpbaardere roet dat op het papier neerslaat wordt het geestelijke en metafysische karakter van het werk versterkt. Door de rijkdom aan toegepaste materialen, getekende structuren en arceringen, hebben de tekeningen ondanks dat inkapselen binnen de menselijke figuur een hoge mate van abstractie. Door de herhaling van bepaalde vormen, al dan niet heel expliciet, is de connotatie dat de mens nooit helemaal alleen in deze wereld kan overleven evident. De gestalten suggereren een beweging. Van opstaan, van dans, misschien zelfs van willen ontsnappen aan die binnenwereld die aanvankelijk alles onder controle lijkt te houden. De mens trekt zich terug in zichzelf en koestert zijn gevoelens en gedachten. De tekeningen zijn hun eigen territorium geworden. Het zijn metamorfosen, verwezenlijkingen van het ondenkbare gevat in een beeld. Zoekend maar ook gevonden. Werk dat zich tegelijkertijd thuis voelt in een eigen verlangen. Door de ideeën zo te tekenen schept Sarah van der Pols een ander bewustzijn. Het is tevens de visualisering van de kracht van de mens en het vermogen om een eigen

326

Sarah van der Pols op 26-jarige leeftijd

linking precision to looseness. If this leads to a personal, moralistic standpoint, then it is certainly all worthwhile. **AK**

278

Sarah van der Pols (Rotterdam, 1973) No drawing by Sarah van der Pols is without a human figure. She seems to wish to capture everything that actually does not allow itself to be drawn within the contours of the physique, such as the thought process, emotional experiences and suchlike. In the application of often-linear actions with pen, pencil, pigment ink etc., she finds a way to represent these. In applying the elusive soot that falls on to the paper, the mental and metaphysical character of the work is reinforced. Due to the wealth of applied materials, drawn structures and shading, the drawings display a high degree of abstraction despite their encapsulation within the human figure. As a consequence of the repetition of certain forms, whether explicit or not, the notion that an individual could never survive on his or her own in this world soon becomes obvious. The shapes suggest motion, of getting up, of dancing, perhaps even of

Jeroen Pomp op 17-jarige leeftijd

Jeroen Pomp op 21-jarige leeftijd

vorm en beeld te creëren, maar ook de manifestatie van het omzetten van het kwetsbare en het gevoelvolle in een substantieel beeld. Dat de angst, het verlangen, de schoonheid, de geestelijke rijkdom in de tekeningen van Sarah van der Pols generiek zijn verbeeld op een haast universeel niveau is duidelijk. Haar personages zijn in die zin symbool voor de mens in het algemeen. **AK**

278

Jeroen Pomp (Rotterdam, 1985) Het werk van elke kunstenaar moet bekeken worden op basis van kwaliteit. Een kwaliteit die zich bovenal uitdrukt in oorspronkelijkheid, in uitvoering, inhoud en in techniek. De tekeningen van Jeroen Pomp hebben tot nu toe nationale en internationale waardering gekregen, maar zijn altijd bekeken vanuit het perspectief van wat we outsiderkunst zijn gaan noemen. Het is moeilijk om deze catalogisering te negeren, maar zowel de inhoud als de uitvoering van de maniakale kleurpotloodtekeningen van Pomp zijn speciaal en uniek en overstijgen in hoge mate het simpele, soms primitieve gestalte geven, aan zijn zielenroerselen

326

Jeroen Pomp op 17-jarige leeftijd

wishing to escape from the inner world that initially appeared to have everything under control. The individual retreats into himself and cherishes his feelings and thoughts. The drawings have become their own territory. They are metamorphoses, substantiations of the unthinkable, captured in an image. They are searching but they have also been found. It is work that feels at home in its own yearning. By drawing her ideas in this way, Sarah van der Pols creates a different consciousness. As well as exemplifying the conversion of the vulnerable and the emotional into a substantial image, her work is the visualization of the power of humanity and of its capacity to generate an own form and image. It is clear that the anxiety, the yearning, the beauty, the spiritual wealth evident in the drawings of Sarah van der Pols are represented in a generic way at an almost universal level. In that sense, her characters are symbols of humanity in general. **AK**

326

Jeroen Pomp op 17-jarige leeftijd

Jeroen Pomp op 21-jarige leeftijd

en fantasieën. Hij visualiseert wat ergens in hem lijkt te liggen opgeslagen en te broeden. Realistische situaties worden gecombineerd met extreme situaties. Het gewone gecombineerd met het obsessieve. In bijna elke tekening van Jeroen Pomp zie je meerdere werelden door elkaar lopen. Zijn fascinatie voor dieren maakt dat deze nogal eens het beeld bevolken en zelfs lijken te sturen. Hij plaats ze in een verzonnen landschap of stedelijke omgeving die niet veel met onze werkelijke wereld te maken lijken te hebben, wat vooral komt door de merkwaardige perspectieven. Veelal worden de dingen van bovenaf beschouwd terwijl de dieren en mensen recht van voren worden weergegeven. Door het consequente gebruik van kleurpotlood als tekenmateriaal geeft hij alles vrolijkheid mee, hoewel de getekende situaties niet alleen maar vrolijk zijn. Er zit een grote liefde voor zijn onderwerpen in en een enkele maal illustreert hij situaties door er, als in een tekstballon, een woord of een regel tekst aan toe te voegen. Zijn tekeningen zijn met geen mogelijkheid snel te doorgronden en dat maakt ze mede zo bijzonder. Het zijn kleine werelden in

326

Jeroen Pomp op 17-jarige leeftijd

Jeroen Pomp (Rotterdam, 1985) The work of every artist must be viewed on the basis of quality, one that expresses itself above all in terms of originality, execution, content and technique. Until now, the drawings of Jeroen Pomp have gained national and international acclaim, but have always been viewed from the perspective of what we tend to refer to as ‘outsider art’. It is difficult to ignore this categorization, but both the content and the execution of Pomp’s maniacal coloured pencil drawings are special and unique, and easily transcend the simple, occasionally primitive design of his inner life and fantasies. He visualizes what seems to be latent and brooding within him. Realistic circumstances are combined with external situations. The normal is combined with the obsessive. In almost every drawing by Jeroen Pomp you see several worlds intermingling. His fascination for animals means that they sometimes populate a picture and even seem to control it. He places them in an imaginary landscape of urban surroundings that seem not to be related to our real world, a feeling that is mainly

326

Jeroen Pomp op 17-jarige leeftijd

Jeroen Pomp op 21-jarige leeftijd

iets grotere werelden, maar bovenal wordt een obsessie voor beeld, dieren, huizen, mensen en landschap op een volstrekt unieke en inderdaad vaak naïeve manier verbeeld. Jeroen Pomp is een fenomeen in de gefantaseerde taferelen. **AK**

156

Marcel Reijerman (Arnhem, 1958) Marcel Reijerman moet wel een bizarre kijk op de wereld om ons heen hebben. Maar wat maakt het uit. Sterker nog, het is maar goed ook, want nu wordt ons iets voorgetoverd wat we nooit hadden kunnen bedenken. Zijn tekeningen zijn verslagen van een innerlijke wereld, die met onze werkelijkheid verwant zijn, maar gefilterd wordt door bespiegelingen, hallucinaties en dromen en die iets volkomen oorspronkelijks schept. Veel tekenaars handelen vrij natuurlijk. Die natuurlijkheid van handelen, de beweging en de motoriek kunnen belangrijke aspecten van het uiteindelijke karakter van een tekening vormen. Soms is dat tekenen sensibel en een rusteloos zoeken naar het beeld. In Reijerman’s tekeningen wordt ons iets voorgeschoteld waar we, zelfs na

327

Marcel Reijerman op 17-jarige leeftijd

caused by the remarkable perspectives. The objects are often viewed from above, while the people and the animals are presented en face. Due to the consistent use of colour pencil as drawing material, he gives everything a certain jollity, although the drawn situations are not exclusively cheerful ones. His work exhibits a great affection for his themes and very occasionally he will illustrate situations by adding a word or line of text, as in a text balloon. It is impossible to come to a rapid understanding of his drawings, and that is part of what makes them so exceptional. They are small worlds in slightly larger worlds, but, above all, an obsession with image, animals, houses, people and landscape is presented in a completely unique and often naive manner. Jeroen Pomp is a phenomenon in imaginary scenes. **AK**

156

Marcel Reijerman (Arnhem, 1958) Marcel Reijerman must have a rather bizarre view of the world around us. But, what difference does it make? In fact, it is good that this is the case because now something

Jeroen Pomp op 17-jarige leeftijd

Jeroen Pomp op 21-jarige leeftijd

eindeloos kijken, nog niet helemaal de vinger op kunnen leggen. Het lijkt een droomwereld, maar de kunstenaar is ook weer te analytisch, om ons helemaal de “verkeerde” kant op te sturen qua interpretatie. Het is in veel van zijn on-Hollandse landschappen een levendige bedoening. Je weet niet of je in een onderwereld kijkt of dat het toch iets anders is. Auto’s, bomen en personen geven aan dat er een relatie met onze wereld moet zijn. En Marcel Reijerman gaat verder, tekent verder, schept en construeert. De kunstenaar ziet uiteindelijk zijn tekening niet als het toevallige vastleggen van een bepaald moment of een snelle gedachte. Het is meer. Het is ook een eigenzinnige visie die uit het werk spreekt met die vreemde perspectieven en dat spel met dimensies en maten. Hij blijft werken aan en zoeken naar dat persoonlijke, autonome en ultieme beeld. De directheid van Reijerman’s tekentechnieken is een evident gegeven voor de sensibilliteit van zijn werk. Mysterie, versluiering, verandering, verhulling, soms directheid, zijn allemaal begrippen die wel met een heimelijk verlangen te maken moeten hebben om dingen

327

Marcel Reijerman op 17-jarige leeftijd

is conjured up that we ourselves could never have imagined. His drawings are reports of an inner world, one that is related to ours, but is filtered by reflections, hallucinations and dreams; one which generates something completely original. Many draughtsmen act in a straighforward, natural way. This natural action, comprising movement and loco-motor co-ordination, may form an important aspect of the ultimate character of a drawing. Occasionally, that drawing is a sensory and restless quest for the proper image. In Reijerman’s drawings, we are presented with something that we cannot quite define, even after endless examination. It seems to be a dream world, but the artist is too analytical to guide us up the ‘wrong path’ in terms of interpretation. In many of his rather ‘un-Netherlands’ landscapes, it is a pretty lively affair. You do not know if you are looking into an underworld of if it is something completely different. And Marcel Reijerman goes further, draws further, creates and constructs. The artist ultimately views his drawing not as a coincidental record of a certain moment or

Jeroen Pomp op 17-jarige leeftijd

Jeroen Pomp op 21-jarige leeftijd

te vinden die er eerder niet waren. In dit getekende beeld ligt iets van wat vermoed wordt en waarnaar is gereikt. Op papier heeft het zijn contour en zijn betekenis gekregen. Die uiteindelijke samenhang van lijnen en vlekken is het autonome beeld geworden dat de kunstenaar aan de wereld laat zien. **AK**

72

Jacobien de Rooij (Rotterdam, 1947) In de tekenkunst heeft het pastel lang een beetje een dubieuze rol gespeeld. Dat heeft natuurlijk te maken met hoe het materiaal wordt gebruikt. Het “slechte” imago komt vermoedelijk, net als bij de aquarel, voort uit de liefdevolle toepassing van veel amateurs die het zien als een ideaal middel om een zogenaamde mooie tekening te maken. Nu is de discussie over wat mooi is, al zo oud als de kunst zelf, maar vastgesteld kan worden dat het niet uitmaakt met welke techniek je werkt, als je maar zorgt voor een zekere weerstand in de toepassing. Het moet niet te gelikt, te gemakkelijk gaan. Alleen al door de extreem grote formaten kan Jacobien de Rooij niet in die valkuil van te soft en te fraai trappen. Haar onderwerpen

327

Jacobien de Rooij op 17-jarige leeftijd

a fleeting thought. It is more than that. It is an idiosyncratic vision that issues from the work with those strange perspectives and that play of dimensions and measurements. He continues to work and search for that personal, autonomous, ultimate image. The directness of Reijerman’s drawing techniques is evidence of the sensibility of his work. Mystery, obfuscation, change, concealment, occasional directness, all are concepts that must be related to a secret longing to find things that were previously lacking. Something of what will become nostalgia and for which one yearns lies in this drawn image. On paper, it has acquired contour and significance. This ultimate coherence of lines and stains has become the autonomous image that the artist is showing to the world. **AK**

72

Jacobien de Rooij (Rotterdam, 1947) In the art of drawing, the pastel crayon has long played a somewhat ambiguous role. Of course, this is related to the way in which the material is used. Similar to the case with watercolour, the ‘bad’ image probably issues from its

werken maakt dat alleen de arceringen, het eventuele vegen en dus de toon van het houtskool alles moeten doen. De dynamiek in haar tekeningen is groot. Mede daardoor straalt er plezier en werkdrift af van haar werk. Zij scheidt haar eigen oorspronkelijke beeldenwereld en de gevonden beelden worden unieke verschijningen en zijn vol van autonome kwaliteit. ^{*AK*}

poseurs die aspecten van culturen laten zien. Het is bijna het oplossen van een puzzel om de aan de personen toegevoegde kleding of hoofddekfels te willen duiden. Alles wordt met flair en dynamiek op de meters hoge vellen papier gezet en deze eigen beeldenwereld van ons niet bekende personen torent hoog boven ons uit. Er is geen sprake van een idealisering van culturen. Zij maakt meer zichtbaar wat haar in die andere culturen raakt. Schleiffert doet dat op een zeer dynamische en brutale manier. Ze eigent zich dingen toe, qua beeld en idee en verwerkt dat in de meer dan menshoge gestalten. Flair, compassie, visie, ongegeneerdheid zijn begrippen die je op haar werk kunt loslaten. Er wordt een nieuwe mens gecreëerd. Geladen en beladen met delen van geschiedenis en andere culturen, maar in hun attitude worden het uiteindelijk weer allemaal Schleiffert's liefdes. Breyten Breytenbach schreef dat wat we van de uiterlijke wereld kunnen weten tot ons komt via de verbeelding (om het te bevatten) en de herinnering (om het te relateren en situeren) Breytenbach gelooft dat de herinnering en de verbeelding elkaar dusdanig schaduwen dat ze twee zijden

van eenzelfde spiegel zouden kunnen vormen. Schleiffert houdt in feite iedereen die spiegel voor. ^{*AK*}

252 Sebastian Schlicher (Roermond, 1975, woont en werkt in Berlijn, Duitsland)

De tekeningen van Sebastiaan Schlicher zien is iets heel bijzonders ontmoeten. Het is een ontmoeting met een kunstenaar die ons een wereld voortvert die we niet in enkele seconden kunnen bevatten, laat staan doorgronden. Zijn werk zien is werk verzetten. Het is een heftige ontmoeting. De wereld van Sebastiaan Schlicher binnengaan betekent stappen in zijn wirwar van beelden, kleuren en lijnen, en is het speuren naar een kern al spoedig als het oplossen van een rebus. Een boeiende rebus. Je raakt nooit uitgekeken. In de complexiteit en dynamiek zit ook schoonheid verborgen. Die schoonheid is geen feit maar een ervaring, een beleving. Je kunt niet zeggen dat Schlicher ons een vooropgezette schoonheid voortvert. Zijn werken zijn rauw, intens en met een enorme drive gemaakt. Hij ligt niet wakker van een niet helemaal kloppende hand of gezicht. Integendeel hij speelt

turn out to be Schleiffert’s great loves in their attitudes. Breyten Breytenbach wrote that what we can know of the objective world comes to us via the imagination (to comprehend it) and the memory (to relate and place it). Breytenbach believes that the memory and the imagination shade one another to such a degree that they could be two sides of the same mirror. In fact Schleiffert holds up that mirror to all of us. ^{*AK*}

252 Sebastian Schlicher (Roermond, 1975, lives and works in Berlin, Germany)

Viewing the drawings of Sebastiaan Schlicher means an exceptional encounter. It is the meeting with an artist who conjures up a world that we cannot divine within a few seconds, let alone comprehend. Seeing his work is labouring. It is a heavy encounter. Entering the world of Sebastiaan Schlicher means stepping into a snarl of images, colours and lines, and searching for a core is as difficult as solving a rebus. But it remains a fascinating rebus. You are never bored with it. Beauty also lurks in the complexity and dynamics of the work. This beauty is not a fact but an experience, a

met bijna alles en tart met zijn beelden het klassieke. Hoewel de figuratie steeds belangrijk is en er in de titels wel naar wordt verwezen, is er een hoge mate van abstractie te zien. Die zit hem in het obsessief vullen van het papier. Leegte is Schlicher vreemd. Rust krijg je nergens. De kracht van het beeld groeit met de voortgang in een tekening. De lijn lijkt lang het leidend element en draagt de tekening. Rond die basis van een lijntekening ontwikkelt het werk zich verder. Meestal is de lijn een terugkerende steun. Toevoegingen, verbeteringen, door vlekken, structuren, rasters en kleuren, bepalen de toon en de stijl van het werk. “Tekenen is altijd heel dichtbij het pure moment van perceptie.”, schreef de Ierse dichter Seamus Heaney. Sebastiaan Schlicher haalt eigenlijk alles overhoop wat enigszins refereert aan klassieke opvattingen. De composities zijn verwarrend, de techniek wordt ingezet om een zo heftig mogelijk beeld te scheppen. De titels zijn belangrijk, omdat zij een relativering inhouden. Hoe het ook zij: hier is iemand aan het werk die zijn obsessies tot een bijzonder oorspronkelijk niveau verheft. ^{*AK*}

300 Sebastian Schlicher (Roermond, 1975, lives and works in Berlin, Germany)

perception. You cannot claim that Schlicher conjures up pre-structured beauty for us. His works are raw, intense, and have been realized with an enormous drive. He does not worry about a hand or face that doesn’t look quite right. On the contrary, he plays with almost every element, and his images taunt the classical approach. Although figuration is always important and is referred to in the titles of the works, there is a high degree of abstraction on display. This is caused by his obsessive filling of the paper. Emptiness is no friend of Schlicher’s. Peace and tranquillity are nowhere to be found. The force of the image grows with the progress of the drawing. The line seems to be the leading element for a time, and carries the drawing. The work evolves on the basis of the line drawing, and, in general, the line is the recurring mainstay. Additions and improvements by means of stains, structures, grids and colours determine the tone and style of the work. ‘Drawing is always very close to the pure moment of perception,’ wrote the Irish poet Seamus Heaney. Sebastiaan Schlicher reverses everything

300 Sebastian Schlicher (Roermond, 1975, lives and works in Berlin, Germany)

Als medeoprichter van de Nul-beweging begin jaren zestig, samen met Armando, Henk Peeters en Jan Henderikse, trachtte Jan Schoonhoven zijn werk zo onpersoonlijk mogelijk te maken. De Nul-kunstenaars wilden, evenals hun internationale Zero-collega’s, tegenwicht bieden aan de populariteit van de expressieve CoBrA-kunst. Niettemin heeft het Nul-werk van Schoonhoven, dat vooral bestaat uit reliëfs, in al zijn rust en regelmaat iets poëtisch. Door het ontbreken van kleur krijgen schaduw, licht en de reflectie ervan een belangrijke rol in het kijkproces. Bovendien was hij geen minimalist in de strengste zin van het woord: zijn werk vertoont vooral in het begin afwijkingen, omdat alles met de hand geknipt en geplakt werd in plaats van machinaal vervaardigd. De kunstenaar gooide er zelfs stenen op om tot het gewenste resultaat te komen. Naast zijn reliëfs heeft Schoonhoven, opgeleid als tekenaar, ook altijd tekeningen gemaakt. Met pen of pen-seel bewerkte hij papier met punten, strepen en arceringen. De tekeningen ogen vluchtig en gehaast, bijna

300 Sebastian Schlicher (Roermond, 1975, lives and works in Berlin, Germany)

that refers to classical notions in any way. The compositions are confusing, technique is deployed to generate an image that is as intense as possible. The titles are important because they contain a means of putting things into perspective. Whatever the case, someone who can elevate his obsessions to an exceptionally original level is at work here. ^{*AK*}

300 Sebastian Schlicher (Roermond, 1975, lives and works in Berlin, Germany)

^{*30*} **Jan Schoonhoven** (*Delft, 1914-1994*) As co-founder of the Nul-beweging (NIL Movement) in the sixties, along with Armando, Henk Peeters and Jan Henderikse, Jan Schoonhoven attempted to make his work as impersonal as possible. The Nul artists, just like their international ZERO colleagues, wished to offer a counterweight to the popularity of the expressive CoBrA art. Nevertheless, the Nul work by Schoonhoven, which mainly consists of reliefs, has something poetic about it in all its tranquillity and regularity. Due to the absence of colour, an important role in the viewing process is allocated to shadow, light and its reflection. In addition, he was not a minimalist in the strictest sense of the word:

gedachteloos. Toch is er altijd sprake van beheersing: de tekeningen zijn duidelijk gebaseerd op een weliswaar verborgen, maar niettemin aanwezige onderliggende structuur van ritme en motief. Het resultaat ziet eruit als regels muzieknoten die met een enkele handbeweging zijn uitgeveegd, terwijl nog altijd zichtbaar is dat het ooit geordende regels waren. Schoonhoven liet zich echter nog altijd niet meevoeren in al te lyrische uitschieters met het penseel. Zoals hij zelf verklaarde: “Het moet wel een beetje principieel blijven.” Zijn gehele schilderscarrière lang bleef Schoonhoven een keurige baan als postbode behouden, wat zich niet altijd passend liet combineren met het kunstenaarschap. Schoonhovens werkgever, de PTT, was bijvoorbeeld not amused toen een naakte Schoonhoven zich in de kapel van Stedelijk Museum Schiedam liet beschilderen door Yayoi Kusama. Deze strijd tussen beheersing en expressie lijkt uiteindelijk ook van toepassing op zijn gehele oeuvre. ^{*VJ*}

300 Sebastian Schlicher (Roermond, 1975, lives and works in Berlin, Germany)

his work shows diversity, especially in the beginning, because everything was cut and manually instead of mechanically produced. Besides his reliefs, Schoonhoven, who was educated as a draughtsman, had always produced drawings. With pen or brush, he processed paper with points, stripes and shadowing. The drawings look hasty and casual, almost careless. Nevertheless there is always mention of control: his drawings are clearly based upon a hidden but nevertheless present structure of rhythm and motif. The result looks like lines of music notes that have been erased with a single hand movement, where it is still evident that these were once orderly lines. However, Schoonhoven never allowed himself to be transported in all-too lyrical exceptions with the brush. As he himself declared: ‘It remains a question of principle.’ During his whole career as a painter, Schoonhoven held on to his respectable day job as a postman, which did not always harmonize with his artistic calling. For example, Schoonhoven’s employer, the PTT (now TNT), was not amused when a naked

204 Charlotte Schleiffert (Tilburg, 1967, woont en werkt in Rotterdam en werkt in Xiamen (China))

In de meer dan menshoge gestalten die Charlotte Schleiffert op papier met verf, houtskool en andere materiaal tekent, speelt haar fascinatie voor andere culturen een grote rol. Hoewel door de lengte en de poses telkens wordt gesuggereerd dat alle personen ook catwalk modellen zouden kunnen zijn, is door de vaak bizarre uitdossingen ook snel duidelijk dat dit niet het doel is van het werk. De pose is erg letterlijk een pose om iets anders over het voetlicht te brengen. De personen worden veel meer gekarakteriseerd door hun uitdossingen dan door hun houding of gezichtsuitdrukking. Zij zijn neutrale

330 Charlotte Schleiffert (Tilburg, 1967, lives and works in Rotterdam and also works in Xiamen, China)

image grow. With this approach, the question remains as to the exact moment at which the artist decides that the work is finished. There are no definitive rules for this. Many artists seek a balance between their drawing and the white paper underground. As a matter of fact, Saaltink is harsh on herself by only applying the linear possibilities of drawing. Her choice to work without colour ensures that she has to make do with only the techniques of shading and fading: the charcoal has to do it all. The strong dynamism in her work radiates the pleasure and zest that Saaltink has experienced in making it. She creates her own, original world of images, and the images she finds in that world become unique artworks, brimming with autonomous quality. ^{*AK*}

204 Charlotte Schleiffert (Tilburg, 1967, lives and works in Rotterdam and also works in Xiamen, China)

In the larger than life-size figures that Charlotte Schleiffert draws on paper with paint, charcoal and other materials, her fascination for other cultures is a major factor. Although

⁷⁶ **Anne Semler** (*Wolfeze, 1947*)

De fascinatie die Anne Semler voor dieren en natuur in het algemeen heeft is zo sterk dat deze onderwerpen in feite al heel lang de inhoud van haar tekeningen “dicteren”. Zij kan met eindeloos geduld een situatie op verschillende manieren uittekenen die een persoonlijke visie en betrokkenheid verraden, maar die gedoceerd in het werk aan het licht komen. De “taferelen” lijken dikwijls sprookjesachtig en soms lieflijk, maar dat is vermoedelijk schijn. Het kunnen evengoed uitgekristalliseerde narratieve geschiedenissen zijn die een geheim bevatten waarover je kunt speculeren. Het zijn literaire werken die in hun helderheid ook delicaat en sensibel zijn. Die sprookjesachtige sfeer is in een aantal tekeningen niet ver weg, al liggen er ook hardere gegevens op de loer. Het is niet altijd vrijheid en feest in de bossen van de geest. Er wordt niet met een fors gebaar iets over de angsten, de veranderingen de hardheid van de natuur, het landschap en de dieren, duidelijk gemaakt. Veeleer wordt er op een subtiële en liefdevolle wijze een situatie getekend die helder is, soms

332

Schoonhoven allowed himself to be painted by Yayoi Kusama in the chapel of Stedelijk Museum Schiedam. This clash between control and expression ultimately appeared to apply to his entire oeuvre. **YJ**

⁷⁶ **Anne Semler** (*Wolfeze, 1947*)

Anne Semler’s fascination for animals and nature in general is so strong that these subjects have ‘dictated’ the content of her drawings for a long time. With infinite patience, she can draw a situation in different ways that betray a personal vision and involvement, but these are revealed in balanced quantities in her work. The ‘scenes’ seem frequently picturesque and sometimes charming, but appearances may be deceiving. They may equally well be crystallized narrative tales containing secrets that are suitable cases for speculation. They are literary works that are also delicate and sensitive in all their clarity. In a number of drawings, that fairytale atmosphere is never far away, even though less pleasant conditions may be waiting in ambush. In the forests of the mind, freedom

bijna illustratief, maar waarin alle overbodigheden lijken geëlimineerd. Oppervlakkig gezien is haar werk ook de illustratie van een idee, maar in de uitvoering en de techniek kun je zien dat het om meer gaat. Er moet iets worden veroverd en er moet een bepaalde weerstand in haar werk komen. Soms aangegeven in vlekken, in kleurtoevoegingen in iets weerbarstigs in elk geval. Tegelijk hebben de tekenin-gen een mooie en esthetische kant. De heldere lijnvoering, de uitgekiende compositie maken dat het erg aange-naam kijken is. De tekeningen lijken beelden te zijn die zich moeten thuis voelen in Anne Semler’s verlangen naar het andere en het hogere. En de “plaatsen” waar het beeld vandaan lijkt te komen zijn de magie, de mystiek, de geest, de herinnering en het hart. Zij scheppen een bewustzijn over diepere lagen in ons mens. *AK*

²⁶⁰ **Sandro Setola** (*Heerlen, 1976*)

De wereld die Sandro Setola schetst met zijn tekeningen, installaties, video’s en animaties is er een waar Piranesi en Revolutiearchitecten als Boullée en

260

and revelry do not always prevail. True, the anxieties, the changes, the harshness of nature with regard to landscape and animals, are not expressed with a flourish. Rather, a situation is drawn in a subtle and loving way that is perfectly clear and sometimes almost illustrative, but from which all unwanted extras seem to have been eliminated. Superficially, her work is also the illustration of an idea, but the execution and technique suggest that there is more to it than meets the eye. Something must be conquered and a certain resistance has to enter her work, sometimes in the form of smudges or added colours, but, at any rate, something recalcitrant. None the less, the drawings also have a beautiful and aesthetic side. The lucid manner of drawing and the sophisticated composition make the works extremely attractive. The drawings appear to be pictures that must feel at ease with Anne Semler’s longing for the other and the higher. And the ‘places’ from which this image seems to originate are the magic, the mysticism, the mind, the memory and the heart. They create a consciousness in deeper parts of our humanity. *AK*

Ledoux zich in thuis zouden voelen. De gebouwen of omgevingen die Setola tot onderwerp van zijn werk neemt, zijn even maatloos als die van voornoemde architecten; vaak lijken het gigantische gebouwen, maar uitgevoerd als installatie blijken ze minder dan levensgroot te zijn. En toch als je naar zo’n installatie kijkt, waan je je in een maquette. In je hoofd schaal je de installatie op tot een enorm gebouwen-complex. In tegenstelling tot Boullée en Ledoux zijn de gebouwen die Setola tekent niet functioneel en daar is het hem ook niet om te doen. Ze geven eerder expressie aan een bepaalde gemoedstoestand of leveren commen-taar op de urbane samenleving, zoals bij Piranesi. De Revolutiearchitecten ontwierpen vanuit een utopische gedachte. Hoe over the top hun ontwer-pen ook waren, hun wens was om ze gebouwd te krijgen. Aanvankelijk is Sandro Setola gefascineerd door de natuur en natuurlijke processen. Universele thema’s zoals isolatie, transformatie, groei en verval keren terug in zijn werk. Een voorbeeld van groei en verval is de tekening waarin in een koepelachtige ruimte een orga-

260

²⁶⁰ **Sandro Setola** (*Heerlen, 1976*)
The world that Sandro Setola represents with his drawings, installations, videos and animations is one in which Piranesi and Revolution architects such as Boullée and Ledoux would feel perfectly at home. The buildings or surroundings that Setola takes as a theme for his work are just as unbounded as those of the above-mentioned architects. They often resemble gigantic buildings but, when implemented as an installation, they turn out to be less than life-size. Nevertheless, when you look at this type of installation, you imagine that you are in a scale model. In your head, you scale the model up to an enormous building complex. In contrast to Boullée and Ledoux, the buildings that Setola draws are not functional, but that is not the aim of the exercise. Rather, they give expression to a certain mood or comment upon urban society, as Piranesi does. The Revolution architects created their plans on the basis of a utopian idea. Regardless of how exorbitant their designs actually were, it was their goal to have them built.

nische kluwen aan het plafond hangt die lijkt te groeien en langzamerhand de ruimte overneemt. In een andere tekening, Darkness (interior view#1) (2004), sta je voor een kamer waarvan alleen de wanden en ramen nog solide zijn. Een zwarte substantie druipt uit de raamkozijnen naar beneden en neemt in zijn gang de vloer mee. Sinds enkele jaren richt Setola zich vooral op archi-tectuur en utopische of dystopische voorstellen als drager voor zijn ideeën. De spanning tussen een ideale en de feitelijke situatie creëert voor hem vragen over de invloed van de omgeving op de mens en vice versa. Dit inspireert Setola tot het uitdiepen van zijn eigen ideeën over onder andere stadsont-wikkeling en architectuur. *DW*

¹⁵⁰ **Pieter Slagboom** (*Valkenisse, 1956*)

In zijn recente werk heeft Pieter Slagboom zich teruggetrokken uit de fysieke wereld in een denkbeeldige ruimte in zijn hoofd. In plaats van ruimtelijke objecten, maakt hij sinds vier jaar tekeningen: tekeningen die verslag doen van wat zich in die binnenwereld afspeelt. Een groter contrast tussen zijn

333

Originally, Sandro Setola was fascinated by nature and natural processes. Universal themes such as isolation, transformation, growth and decay regularly recur in his work. An example of growth and decay is the drawing in which an organic tangle is suspended from the ceiling in a dome-like space; it appears to be growing and slowly taking over the place. In another drawing, entitled Darkness (interior view#1), 2004, you are set in front of a room of which only the walls and windows are solid. A black substance oozes from the window frames and takes the floor with it as it goes. For a few years now, Setola has been oriented toward architecture and utopian or dystopian representations as bearers of his ideas. To him, the tension between an ideal and the actual situation throws up questions about the influence of the environment upon humans, and vice versa. That inspires Setola to explore his own ideas on urban development and architecture. *DW*

eerdere architectonische sculpturen en dit recente werk is nauwelijks denkbaar. Terwijl de vroegere ruimtelijke werken koel, gereserveerd en formalistisch zijn, spatten de emoties, de irrationaliteit en het stront van Slagbooms tekeningen. In zijn tekeningen verbeeldt Slagboom zijn binnenwereld letterlijk als een ruimte. Soms expliciet: als een kamer, met het formaat van een woonkamer. Andere tekeningen zijn minder duidelijk, maar kijkers voelen intuïtief aan dat het voorgestelde zich afspeelt in een ruimte als een woonkamer. Telkens weer is het eenzelfde soort ruimte - wellicht omdat Slagboom zich (zoals zo velen) de plek in zijn hoofd waar zijn gedachten zich ontvouwen, voorstelt als een kamer. Maar misschien is er nog een andere, meer voor de hand liggende, verklaring. Slagboom lijkt zijn eigen huiselijk leven als vertrekpunt te nemen voor zijn werk: een huiselijk leven als een mini-universum, zo groot als een woonkamer, waar grote universele thema’s zich in het klein uitspelen. Onderwerp hierbij is steeds de strijd tussen man en vrouw, waarbij de man de zwakkere partij lijkt. Slagboom legt deze strijd vast in een

¹⁵⁰ **Pieter Slagboom** (*Valkenisse, 1956*)

In his recent work Pieter Slagboom has withdrawn from the physical world into an imaginary space in his mind. Over the past five years, he has abandoned his installations and environmental works in favour of drawings: drawings depicting his experiences in this inner world. Slagboom’s earlier architectural sculptures and his recent drawings could hardly be more different. Whilst the environmental works are cool, distant and formalistic, the drawings drip with emotion, irrationality and excrement. In his drawings, Slagboom literally presents his inner world as a space. Sometimes explicitly: as a room, with the proportions of a lounge. Other drawings are less specific, but viewers intuitively sense that the work is set in a space resembling a living room. It is the same kind of space, over and over again – possibly because Slagboom, as so many of us do, pictures the part of his mind where his thoughts unfold as a room. But perhaps there is another, more obvious, explanation. Slagboom’s domestic life appears to be the starting point for his work: a home

herkenbare, krasserige en weifelende stijl die niet wil behagen, maar onaan-genaam wrikken en jeuken. Slagboom geeft zijn innerlijk universum nergens direct prijs. Hij verbeeldt zijn huiselijk leven door middel van een reeks uiterst persoonlijke symbolen. Zo worden ruimtes bevolkt door vrouwen die een eindeloze stroom stront produceren, waarvan mannen weer huizen bouwen. Elders staan mannen, net als in de schilderijen van Goya, terecht voor een vrouwentribu-naal. Mannen als kinderen, vrouwen als moeders, bijbelse fruitbomen, citroen-persen, apen, vogels, slangen, olietankers en wc’s: het zijn allemaal terugkerende motieven in Slagbooms werk. Deze symboliek doet niets af aan de openhartigheid van Slagbooms werk. Hoewel hoogst persoonlijk, vormen de motieven geen mist waarachter de kunstenaar zich kan verschuilen. Integendeel: wie langer kijkt, ontdekt dat Slagbooms symbolen eerder onthullen dan verhullen - en wel een compulsief eerlijke kijk op de soms beklemmende onderlinge strijd tussen mannen en vrouwen. De symbolen zijn de weerslag van de frustraties en angsten die

setting as a mini-universe, the size of a sitting room, where great universal themes are played out. Time and again, the matter at hand is the battle between the sexes – in which the male seems to be the weaker party. Slagboom captures this contest in a distinct scratchy style that is not aimed to please, but to irritate, to sting and to needle. Slagboom’s drawings do not disclose his private universe directly. He portrays his domestic life through a series of highly personal symbols. His spaces are occupied by women producing an endless flow of excrement, which men then use to build houses. Elsewhere, reminiscent of Goya, men are brought before women’s tribunals. Men as children, women as mothers, biblical fruit trees, lemon squeezers, monkeys, birds, snakes, inland vessels and lavatories: these are all recurrent motifs in Slagboom’s work. This symbolism takes nothing away from Slagboom’s candour. Although his motifs are most personal, they do not form a smokescreen for the artist to hide behind. On the contrary: those who study the drawings soon discover that the symbolism reveals rather than

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

Slagboom in die strijd ervaart: een persoonlijke schermutseling verbonden met universele thema's, waardoor de inzet van het conflict opeens epische proporties krijgt. Dit geeft Slagbooms werk een even bijzondere als onverwachte kwaliteit: het is moedig. Zo strak en formeel als zijn eerdere werk is, zo eerlijk, openhartig en gedurfd zijn Slagbooms recente tekeningen. Daarmee is Pieter Slagbooms stap van ruimtelijk werk naar tekeningen veel minder groot dan die in eerste instantie misschien lijkt. ^{*RW*}

^{*274*} **Rik Smits** (Den Haag, 1982) Rik Smits maakt tekeningen die doen duizelen. Met grafietpotlood of balpen schept hij bijzonder gedetailleerde werelden. Vaak zijn het architectonische stadsgezichten, vormgegeven als ouderwetse affiches op dikwijls grote formaten. Soms ook bestaan grotere werken uit bij elkaar gehangen vellen op A2-formaat, waardoor het totaalbeeld doet denken aan een voor het eerst sinds lange tijd ontvouwen (schat)kaart. Fritz Langs Metropolis, M.C. Escher, de Toren van Babel, middeleeuwse

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

conceals – namely, a compulsively honest perspective on the occasionally oppressive war between the sexes. Slagboom’s symbols stem from the frustrations in this battle: a personal conflict connected to universal themes, through which its cause is suddenly raised to epic proportions. This is where Slagboom’s work derives its equally extraordinary as unexpected quality: its courage. His drawings are as sincere, as candid and as bold as his earlier works were austere and formal. And so Slagboom’s move from environmental works to drawings turns out to be less drastic than it would initially seem. ^{*RW*}

^{*274*} **Rik Smits** (The Hague, 1982) Rik Smits makes drawings that make you feel dizzy. With a black lead or biro he creates exceptionally detailed worlds, often architectonic townscapes, designed like old-fashioned posters, usually in large format. Sometimes the larger works consist of A2-size sheets hanging adjacently, forming an overall picture reminiscent of a treasure map that is unfolded for the first time in many years. Fritz

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

cartografie - de associaties buitelen over elkaar heen. De titels van de gebouwen die Smits afbeeldt, neem je in eerste instantie voor waar aan. Romegon Plaza, East Scorpodian Skyline, The Mammoth Building... in elke benaming lijkt op een of andere manier een verwijzing naar vervlogen tijdperken of juist futuristische fantasieplaatsen te schuilen. Zijn het utopieën of angstvisioenen die Smits verbeeldt? Of wellicht een combinatie van beide? Volgens Smits vindt er in onze snelle maatschappij een botsing plaats tussen kapitalisme en religie. Hij vraagt zich zelfs af of de een de ander niet langzaam aan het vervangen is: kapitalisme als nieuwe religie. Deze problematiek verbeeldt Smits in twee soorten beelden. Enerzijds zijn er de bijna industriële stadsgezichten, vaak vanuit de lucht gezien; anderzijds zijn er meer ingetogen tekeningen die desolate, landelijke plekken tonen. Hun overeenkomst is te vinden in de aanwezigheid van een kerk. Soms te midden van machtige wolkenkrabbers, verloren tussen zoveel materiële welvaart. Elders is de kerk gevlucht in een boom dan wel elektriciteitskabel.

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

Lang’s Metropolis, M.C. Escher, the Tower of Babel, medieval cartography – associations abound. At first, the names of the buildings depicted by Smits seem genuine. Romegon Plaza, East Scorpodian Skyline, The Mammoth Building... somehow, each name seems to hold a reference to eras long gone or perhaps futuristic places of fantasy. Is Smits visualizing utopian dreams or nightmares? Or perhaps a combination of the two? According to Smits, a conflict is taking place between capitalism and religion in our breakneck society. He even wonders if one is not gradually taking the place of the other: capitalism as the new religion. He visualizes this issue in two kinds of images: on the one hand, there are almost industrial townscapes, often bird’s-eye views, and, on the other, there are the more restrained drawings showing desolate, rural places. What they have in common is the presence of a church, sometimes amidst towering skyscrapers, lost among so much material affluence, and at others the church has fled into a tree or power line. In yet other works the building is floating over the city, forlorn, trying to find a place of

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

Op andere werken zweeft het gebouw eenzaam boven de stad, op zoek naar een plekje. Als een partijdige poppenspeler grijpt Smits af en toe in, en gebruikt hij perspectiefwerking om de kerk te doen zegevieren, als machtige tempel afstekend tegen een bewolkte lucht. ^{*YJ*}

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

^{*86*} **Roland Sohier** (Amsterdam, 1950) Het werk van Roland Sohier vertelt ons een verhaal dat je niet alleen maar literair of anekdotisch kunt noemen. In de eerste plaats is het fenomenaal en met veel liefde getekend. Zijn werken zijn altijd opgebouwd met duizenden potloodlijnen, die juist niet alleen maar de bedoeling hebben om de kijker te behagen in hun precisie. Het is, als je dichterbij kijkt niet zo precies, al wekt het werk in zijn geheel wel die indruk. Hoewel de voorstelling sterk bepalend is voor wat het verhaal inhoudelijk vertelt, is er meer. Het genoegen van het tekenen zelf is voelbaar en afleesbaar. Die duizenden lijnen moeten de maker na een roes van het tekenen plezieren, omdat ze uiteindelijk door die maker zo worden gemanipuleerd dat ze tot

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

its own. Occasionally Smits intervenes, like a biased puppeteer, using perspective to ensure the church’s triumph as it is outlined against an overcast sky like a huge temple. ^{*YJ*}

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

^{*86*} **Roland Sohier** (Amsterdam, 1950) The work of Roland Sohier tells us a story that cannot just be called ‘literary’ or ‘anecdotal’. In the first place, the drawings are phenomenally and lovingly made. His works are always built up of thousands of pencil lines that do not merely aim to please the beholder with their precision. And even though the work as a whole makes that impression, it is not really so very precise when scrutinized more closely. Although the content of the story is predominantly determined by the representation, there is more. The joy of drawing itself is perceptible and legible. Those thousands of lines must surely please the maker after the intoxication of drawing, because eventually they are manipulated in such a way that they lead to this substantial image. The fact that drawing so many lines can result in such a striking image is adequate

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

dit substantiële beeld leiden. Dat je met het zetten van zoveel krassen tot een zo markant beeld kunt komen, laat de visie en kwaliteit van Sohier in optima forma zien. Hij is natuurlijk ook die anekdoten verteller. De man van de nieuwe sprookjes. Mede door het gebruik van al dan niet komische titels, die weer sterk kunnen relativeren, geeft hij de kijker een hint, maar je moet zelf speuren naar allerlei beeldende geheimen in de tekening. Hij tekent dikwijls mensen die “iets met elkaar hebben” al lijken ze vaak op afstand te blijven. Hun omgeving, met deels een landschap, geeft de maker weer de gelegenheid zijn tekenkwaliteiten uit te buiten. In feite is er geen onderwerp dat Sohier niet zou kunnen gebruiken. Mits in vreemde, soms sprookjesachtige context geplaatst. Soms kunnen er referenties en herinneringen opkomen aan bekende sprookjes. Maar los van een bekend verhaal wordt een demonstratie gegeven van wat een goede tekenaar beeldend te vertellen heeft. Het is uniek en in zijn genre zeer uitgesproken persoonlijk. De werkelijkheid is op een Sohier-achtige manier verbouwd en vervormd. Of zoals de Argentijnse schrijver

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

proof of Sohier’s vision and quality. He is, of course, the teller of stories. The man of the new fairytales. Also by using titles – funny or otherwise – that put things in perspective, he gives hints to the beholder, who has to find all sorts of visual secrets in the drawing under his own steam. Sohier often draws people who ‘have something going on between them’ even though they seem to keep their distance. Their surroundings, partly with a landscape, offer the artist the opportunity to fully exploit his drawing talents. There is no subject, really, that would be of no use to Sohier, provided it is applied in a strange, fairytale context. Sometimes references and memories of familiar fairytales come to mind. But not only does a good artist tell a familiar story, he also demonstrates great visual skill, unique and undeniably personal in its genre. Reality has been rebuilt and transformed in a Sohier-like fashion. As the Argentinian writer Borges said: ‘The number of observations, emotions, thoughts and vicissitudes of man are limited, and we will exhaust them before death.’ ^{*AK*}

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

Borges zei: “Het aantal waarnemingen, gemoedsaandoeningen, gedachten en wederwaardigheden van de mens zijn beperkt, en we zullen het voor de dood uitputten.” ^{*AK*}

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

^{*234*} **Dieuwke Spaans** (Rheden, 1973) Een mengeling van onbehagen en fascinatie overheerst bij het kijken naar de grote werken van Dieuwke Spaans. Onbehagen omdat je instinctief voelt dat er iets onheilspellends gaande is, fascinatie omdat je desondanks wilt weten wat dat precies is. Spaans maakt vervreemdende, grillige collages. Ze bekrast of betekent foto’s of integreert knipsels uit bladen in haar tekeningen. De werken worden bewoond door honden, paarden, vogels, konijnen, skeletten, mannen en vooral vrouwen - gecompleteerd met terugkerende onderdelen als wijnglazen, borsten, naakte huid, zwarte dierenvacht en knipsels uit bladen. Deze bouwstenen vormen situaties die zwanger zijn van onheil, alsof een catastrofe onafwendbaar is. In sommige werken is die ramp al gaande en spat een grauwe wereld uiteen in kleurrijke vlinders en vogels,

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

^{*234*} **Dieuwke Spaans** (Rheden, 1973) A mixture of discomfort and fascination reigns when looking at the large-scale works of Dieuwke Spaans. There is discomfort because you instinctively feel that something sinister is going on, fascination because you want to find out what it is. Spaans creates alienating, unconventional collages. She scratches or draws on photos or integrates cuttings from newspapers and magazines in her drawings. Her works are populated by dogs, horses, birds, rabbits, skeletons, men and especially women – complemented by recurring elements such as wineglasses, sausages, naked skin, black animal fur and cuttings from magazines. These building blocks form situations that are pregnant with iniquity, as if a catastrophe is inevitable. In some of the works, the disaster has already occurred and a dull world explodes into colourful butterflies and birds, and white horses that are galloping into the wide world. Spaans’s women are often positioned in sexually tinted poses, but at the same time they look daunting. Spaans distorts their anatomy, equips them with animal fur or whiskers,

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

en witte paarden die de wijde wereld tegemoet galopperen. Spaans’ vrouwen zijn vaak gepositio-neerd in seksueel getinte poses, maar ogen tegelijkertijd afschrikwekkend. Spaans vervormt hun anatomie, rust ze uit met dierenvacht of snorharen, verwijdert pupillen uit ogen, doet huid verkolen. Het resulteert in lugubere, surrealistische beelden. Zo loopt op straat een groepje schoolmeisjes met aapachtige zwarte slingerarmen en clowneske schoenen, terwijl zich in de lucht een idyllische regenboog aftekent tussen de grauwe hoogbouw. Een rij bomen in een sneeuwlandschap draagt identieke vrouwenhoofden aan de uiteindes van hun kale takken. Ze doen denken aan de levende Barbiehoofdjes in Terry Gilliams hallucinerende film Tideland. Op verschillende manieren komen dood, lust, macht en onschuld steeds weer naar voren. De mensfiguren in de werken zijn vaak uitgeknipte (tijdschrift)foto’s - letterlijk uit hun vertrouwde omgeving geknipt en botweg in een nieuwe geplakt, wat een ontheemde sfeer teweegbrengt. Spaans’ vrouwenportretten lijken eerder allegorieën dan autonome

De eerste drie werken van Rik Smits, 1982. (Van links naar rechts: Rijk, Rijk, Rijk)

removes the pupils from their eyes, chars their skin. The result is a series of lugubrious, surrealistic images. For instance, a group of schoolgirls walk along the street with ape-like, black, low-slung arms and clownish shoes, while there is an idyllic rainbow in the sky between the grey high-rise buildings. A row of trees in a snowy landscape bear identical women’s heads at the extremities of their bare branches. They call to mind the living Barbie heads in Terry Gilliam’s hallucinatory film Tideland. Death, lust, power and innocence continually manifest themselves at the forefront, in various ways. The human figures in the works are often cut-out (magazine) photos – literally removed from their familiar environment and harshly inserted into a new one, generating a sense of displacement. Spaans’s portraits of women appear to be allegories rather than autonomous personalities, with terms such as warrior, widow or incognito in their titles. The word annihilation also occurs regularly in the titles: originally a chemical term for the destruction or dissolution of an object. It summarizes what

persoonlijkheden, met in de titels termen als warrior, widow of incognito. Ook het woord annihilation komt regelmatig voor in de titels: een van oorsprong scheikundige term voor het vernietigen of doen oplossen van een object. Het vat samen wat Spaans doet met haar onderwerpen. Ze bewerkt ze tot hun oorspronkelijke uiterlijk is verdwenen. ^{YJ}

240 Renie Spoelstra (Drachten,1974)

De tekeningen van Renie Spoelstra hebben zich de laatste jaren zo sterk ontwikkeld dat er sprake is van een uitgesproken persoonlijke aanpak en beeldtaal. Dat in haar duisternis niet direct een verklaring ligt van wat er gebeurd zou kunnen zijn, dat er een geheimzinnig, mystiek drama kan hebben plaatsgehad in die diepten van het werk, is evident. De kwaliteit ligt voor een deel in de suggestie dat die donkerte misschien wel de beeldende vertaling is van een ervaring die grenst aan het sublieme. Betreden we echt een metafysisch gebied van de verbeelding? Of wordt er een spel met ons gespeeld als kijker alsof er meer lijkt te zijn gebeurd, of te gaan gebeuren, dan we

336

Spaans does with her themes. She processes them until their original expression has disappeared. YJ

240 Renie Spoelstra (Drachten,1974)

Renie Spoelstra's drawings have greatly developed in recent years, demonstrating an undeniably personal approach and imagery. It is evident that her darkness holds no explanation of what may have happened, and that a mysterious, mystical tragedy may have taken place in those depths of her work. Its quality can partly be explained by the suggestion that this obscurity may be the visual translation of an experience that verges on the sublime. Do we actually enter the metaphysical domain of the imagination? Or are we, the beholders, given the run-around by suggesting that more has happened, or will happen, than we will ever experience? Clearly, if we yield to the experience, a mysterious spirit of interpretations presents itself. Not only do we want to see, but we also want to experience something that moves, surprises or even confuses us, all due to Renie Spoelstra's

ooit zullen ervaren? We moeten ons natuurlijk overgeven aan de ervaring en dan dient zich een mysterieuze geest van interpretaties aan. We willen niet alleen iets zien, we willen iets ervaren, dat ons, door die subjectieve werkelijkheid van Renie Spoelstra, ontroerd, verrast of verward desnoods. Het effect van een goede tekening is onder andere een gevoelde verwarring over de schoonheid. Schoonheid die niet hetzelfde is als die tekening zelf, schoonheid is geen feit maar een ervaring op een metafysisch niveau. Wij hebben kunstenaars nodig die ons op een bepaalde manier tegen de ons omringende werkelijkheid laten aankijken. Waardoor wij die werkelijkheid op een abstracter niveau kunnen ervaren en we ons kunnen overgeven aan de beleving. Door het grote formaat van de tekeningen wordt de beleving van de schoonheid van iets vrij gewoons intenser. Het werk zuigt je naar het donker en daar ligt het gewilde, het vermoedde. De bijna fluwelen huid van de tekeningen van Renie Spoelstra voegt in z’n intensiteit een curieuze abstractie toe aan dat reële uitgangspunt. Zij onttovert het gewone

336

subjective reality. One of the effects of a good drawing is the confusion experienced by the beholder with respect to beauty – but beauty that is not the same as the drawing itself. Beauty is not a fact, but an experience on a metaphysical level. We need artists who teach us to view the reality around us in a certain way, so that we can experience that reality on a more abstract level and we can surrender to that perception. The large size of the drawings intensifies the perception of the beauty of something fairly ordinary in itself. The work sucks you into the dark and there we find what we surmised, what we longed for. The near-velvet skin of Renie Spoelstra's drawings, in all its intensity, adds a curious abstraction to that realistic starting point. It abducts the ordinary, lifting it to an experience, an apparition that makes a lasting impression. At the same time that simple reality is changed magically into something original: the drawing. What is seen, is past – re-experienced and reinterpreted. **AK**

tot een beleving, een geestverschijning die beklijft. Tegelijk wordt die eenvoudige werkelijkheid omgetoverd tot iets oorspronkelijks: de tekening. Wat gezien is, is geweest, weer beleefd en geïnterpreteerd. ^{AK}

114 Lily van der Stokker (Den Bosch,1954)

Lily van der Stokker stelt er een eer in de internationale kunstwereld op te vrolijken. Haar naam staat al bijna twintig jaar gelijk aan opzettelijk vrolijke, vriendelijke en veelkleurige tekeningen en wandschilderingen. Haar voorstellingen bevatten eenvoudige vormen en woorden. Schapenwolken doemen er meestal in op; schematisch, strak gestileerd en vlak getekend. Ze staan bol van de bloemen, ballonnen en guirlandes,waarmee de kunstenaar ze heeft versierd en ingekleurd. In de loop der tijd heeft Van der Stokker zeker de hele kleurenwaaier beproefd, maar Barbieroze en babyblauw blijven favoriet. “Ik ben een schoonheidsspecialiste”, heeft Van der Stokker eens verklaard. ‘Ik heb mezelf de opdracht gegeven geluk en vriendelijkheid te onderzoeken

337

114 Lily van der Stokker (Den Bosch,1954)

Lily van der Stokker sees it as her duty to cheer up the international art world. For almost twenty years her name has been synonymous with deliberately light-hearted, friendly and multi-coloured drawings and murals. Her pictures contain simple forms and words. In general, woolly clouds tend to loom up somewhere – schematic, austerely stylized and evenly drawn. They are bursting with the flowers, balloons and garlands with which the artist has adorned them. In the course of time, Van der Stokker has certainly tried out the entire colour spectrum, but Barbie pink and baby blue remains her favourites.

‘I am a beauty specialist,’ Van der Stokker once declared. ‘I have given myself the assignment of exploring happiness and friendliness in my works of art. In that way, I offer resistance to irony and cynicism.’ Nevertheless, the innocence is not as perfect as it appears to be. With the cultivated simplicity of her work, Van der Stokker criticizes the excess of pretention in the world in general and in the art world in particular. It is also art about art: a

in mijn kunstwerken. Op die manier verzet ik me tegen ironie en cynisme.’ Toch is de onschuld niet zo volmaakt als het lijkt. Met de gecultiveerde eenvoud van haar werk hekelt Van der Stokker de overdaad aan pretenties in de wereld en de kunstwereld in het bijzonder. Het is ook kunst over kunst: een kritiek op de kunst die zich te buiten zou gaan aan ingewikkelde concepten en theorieën. Daarmee is het werk van Van der Stokker zelf ook niet zo simpel als het zich voordoet. De overdreven eenvoud ervan, die er zo heerlijk ontspannen uit kan zien maar juist vanwege dat simplisme ook wenkbrauwen doet fronsen (‘Is dit nou kunst?’) is tegelijk een stellingname binnen een professioneel debat. Eenvoud niet als eenvoud, maar als concept. Een verborgen vraag naar de voorwaarden waar kunst aan moet voldoen. En een vermomd protest. Van der Stokker verwerpt het gewichtige en wereldomvattende, zij eert het intieme en het alledaagse. Namen van vrienden en collega’s schildert ze op de muur. Of de woorden: ‘Gezellig thuis’. Er is immers al genoeg ernstige en gecompliceerde kunst. Onder de titel De Zeurclub stelde Van der Stokker daar

337

criticism of the art that revels in complicated concepts and theories. As such, the work of Van der Stokker herself is not as straightforward as it seems. Its exaggerated simplicity, which may look so marvellously relaxed, can also unsettle (‘Do you call this art?’). It simultaneously states a position within a professional debate, advocating simplicity, not as simplicity itself but as a concept. It is a hidden question about the criteria art must meet. And a disguised protest. Van der Stokker rejects the momentous and the all-encompassing, she champions the intimate and the everyday. She paints the names of friends and colleagues on the wall. Or the words: ‘Gezellig thuis’ (Nice to be at home). After all, there is sufficient serious and complicated art. Under the title De Zeurclub (The Complainers Club) Van der Stokker recently placed a group of murals in opposition to the trivial gossip and arguments about money in the art world. And between the lines, she addresses her public with the question, as teasing as it is troubling: is this major art with a lower-case ‘a’ or small art with a capital ‘A’? Opinions please. **WS**

onlangs een groep wandschilderingen tegenover waarin zij triviale roddels in de kunstwereld en ruzies over geld uitspeelt. En tussen de regels door adresseert zij haar publiek met de even plagerige als lastige vraag: is dit nou grote kunst met een kleine k of kleine kunst met een grote K? Wie het weet mag het zeggen. ^{WS}

190 Elly Strik (Den Haag,1961, woont en werkt in

Brussel (België))

Elly Strik stelt naast de zoektocht naar de ontstaansgeschiedenis van de mens als inhoudelijke thematiek in haar werk ook aan de orde wat tekenen precies is. Zij zoekt de dialoog met de kijker en dus is het bekijken van haar tekeningen een ervaring, zegt zij zelf, zoals men een ruimte kan beleven bij binnenkomst. In haar werken met olieverf, lak en grafiet op papier, op zowel extreem grote als kleinere formaten, krijgt zij op een unieke en persoonlijke manier het materiaal onder controle. Zij laat daarin schilderen en tekenen voortdurend op een vloeiende manier in elkaar overgaan. De handelingen van het schilderen en tekenen zijn sturende krachten, waarbij de rauwheid van het potlood en de

336

190 Elly Strik (The Hague,1961, lives and works in

Brussels, Belgium)

In her work, Elly Strik consistently questions what drawing actually is. She works on enormous format with oils and enamel paint, and manages to get the material under control in a unique and personal manner. She demonstrates that the boundary between painting and drawing can be very fragile. Nevertheless, these works on paper can still be classified as drawings, due to their execution and the technique applied. On a smaller format, she often works on series in which other techniques are applied. The pencil is a dominant technical resource. Self-portraits frequently form the starting point of large drawings, but she tends to relinquish this theme when working on series of drawings. And this allows her the opportunity to deal with the content-related aspects of a theme. In the works entitled Gorillas, Girls and Brides she gives explicit commentary on the view of female beauty. She conceals the body or parts of the body in order to encourage us to look closer at the whole or at particular details.

zachtheid van het gebruik van olieverf en lak de mentale en lichamelijke beleving tastbaar maken.

Er is altijd een wisselwerking tussen monumentaliteit en intimiteit aanwezig in zowel de kleine als grote formaten. Daarin staat het zoeken naar de essentie van de menselijke conditie centraal; naar dat wat ons mens maakt.

Zij probeert de blik naar buiten als ook de blik naar binnen samen te laten vallen in dat ene beeld, de tekening. Op deze manier valt haar onderzoek naar het beeld en het creëren zelf samen en wordt het kunstwerk een vorm van fysiek bewustzijn. Op kleiner formaat wordt de handeling van het tekenen geïntensivered. Het potlood is een lineair overheersend technisch middel, maar Elly Strik gebruikt het potlood ook op een schilderachtige manier. Vaak brengt zij de kleinere werken samen in reeksen, in lineair vormige installaties die als een film voor ons verschijnen. Dit biedt haar de mogelijkheid om meerdere lagen in de inhoud aan de orde te stellen. In de tentoonstelling zal het monumentale werk ‘Your Look Will Give the Angels Strength’, te zien zijn. Een werk waaraan zij meerdere jaren heeft gewerkt.

336

The fact that she reaches a high degree of sensitivity and perfection in her technique is important to the allure of the drawing. She links subtlety to vision and thus the ugly and, occasionally, the coarse become components of the beautiful. The subtle elaboration of lace or hair, which she draws delicately, makes the works a joy to behold. She creates a completely personal world of images. An inconceivable amount is happening in the more-than-man-high faces. This may be because no character has been drawn in that face, but the skull is visible, for example. Sometimes, the hair or a cap almost forms the main subject. But in everything, a sensitivity that determines the magic of the drawing remains evident. **AK**

60 Gerda Teljeur (De Hoef,1943, lives and

works in Ballymurn, Ireland)

Light plays an important role in the abstract work of Gerda Teljeur. This does not mean to say that it is all about the concrete use of light from one unequivocal source. The drawings rather represent her ‘experiences’ with light. By means of thousands of small

Gerda Teljeur, 1935

Gerda Teljeur, 1936

Zij koppelt fijnzinnigheid aan visie en zo wordt het lelijke en soms zelfs het ruwe, deel van het schone. Maar in alles blijft een fijngevoeligheid zichtbaar die de magie van de tekeningen bepaalt. [[]^{AK}

Gerda Teljeur, 1937

60 Gerda Teljeur (De Hoef 1943, woont en werkt in Ballymurn (Ierland))

In het abstracte werk van Gerda Teljeur speelt het licht een belangrijke rol. Waarmee niet bedoeld wordt dat het gaat om concrete lichtval vanuit een eenduidige lichtbron. De tekeningen verbeelden veeleer haar “ervaringen” met licht. Zij transformeert die ervaring via duizenden kleine lijntjes naar een substantieel beeld dat in zijn uiteindelijke vorm een abstractie is geworden. En hoewel je licht niet per se als een abstract fenomeen kunt betitelen is het een feitelijk gegeven in de pentekeningen. De delicaat en sensibel gezette inktlijnen verraden een gevoelige geest die in de handelingen die moeten plaatshebben, om dat effect van enig licht te krijgen, een sensitieve en zeer geduldige kunstenaar laten zien. De transformatie van de

Gerda Teljeur, 1940

Gerda Teljeur, 1942

waarneming van een bepaalde lichtval naar het niveau van de abstractie is een wonderlijke stap, maar als je de tekeningen ziet een begrijpelijke. Er wordt nooit materialiteit getoond, dat wil zeggen dat er expressie moet worden bereikt door de toepassing van kleur of een gebaar of substantie, integendeel, haar penteken lijnen zijn bijna neutraal materiaal om tot een beeld te komen. Er zijn geen letterlijke schaduwen, geen mensen en geen voorwerpen. De leegte is tegelijkertijd de volle, want duizenden lijnen bepalen de sfeer en doen je begrijpen dat dit meditatieve proces van maken zich op de grens van het mogelijke bevindt. Het is een herinnering die wordt omgezet in beeld als een verloochening van de tijd. Omdat Gerda Teljeur's tekeningen bestaan, vertegenwoordigen zij een feit en hebben daardoor een artistieke autoriteit verworven. Het is niet alleen de discipline en de schijnbare strengheid die haar werk overtuigend maakt, het is vooral zo dat haar werk zich in die abstractie onderscheidt. Montaigne schreef dat de kunstenaar niet het zijn tekent maar het gaan. Je ervaart dat in elk detail in het werk

Gerda Teljeur, 1944

possible. It is a memory that is visualized as a disavowal of time. Gerda Teljeur’s drawings exist, and ergo they represent a fact and have consequently acquired artistic authority. It is not just the discipline and the apparent austerity that make her work convincing, but more particularly the fact that her work stands out in that abstraction. Montaigne wrote that the artist does not draw the being but the going. This is what you experience in every detail of Gerda Teljeur’s entire oeuvre, which betrays a constant process that takes shape in those thousands of lines. Beyond our comprehension, possibly, but authentically recorded in the image. [[]^{AK}

[[]¹⁹⁴ **Aline Thomassen** (Maastricht, 1964) Ever since she travelled to Morocco for the first time, in 1994, Aline Thomassen has been intrigued by Arab women. She speaks the language now, and lives alternately in Morocco and the Netherlands. She makes organic drawings and watercolours, sometimes several metres high. Usually one single woman is the central subject, done in simple lines against a

Gerda Teljeur, 1947

Gerda Teljeur, 1948

van Gerda Teljeur. Het is, haar oeuvre overziend, een voortdurend proces dat gestalte krijgt in die duizenden lijnen. Wellicht voorbij het begrip maar geoormerkt in het beeld. [[]^{AK}

Gerda Teljeur, 1949

[[]¹⁹⁴ **Aline Thomassen** (Maastricht, 1964) Sinds ze in 1994 voor het eerst naar Marokko afreisde, is Aline Thomassen geïntrigeerd door de Arabische vrouw. Inmiddels spreekt ze de taal en woont ze afwisselend in Marokko en Nederland. Ze maakt organische, soms metersgrote tekeningen en aquarellen. Meestal staat hierin een enkele vrouw centraal, opgezet uit simpele lijnen tegen een witte achtergrond, die niettemin een hele wereld oproept. Haar lichaam speelt een belangrijke rol: niet alleen als teken van vrouwelijkheid, maar vooral als instrument voor expressie en drager van een mentale realiteit. De mythische vrouwen die Thomassen afbeeldt zijn moeders, minnaressen, strijdsters - maar bovenal autonome persoonlijkheden. Ze ogen sterk en zelfbewust, echter mede door de techniek tegelijkertijd kwetsbaar, geheimzinnig en sensueel. Dit element van tegenstrijdigheid is

Gerda Teljeur, 1950

white background, but nevertheless evoking a whole world of emotions. Her body plays an important role: not just as a sign of femininity, but more particularly as an instrument of expression and as a carrier of a mental reality. The mythical women Thomassen depicts are mothers, lovers, warriors – but, above all, autonomous personalities. They look strong and self-assured, but at the same time vulnerable, mysterious and sensuous, due to the technique used. This element of paradox is omnipresent in Thomassen’s work. A tall woman, clasping a small figure in her arms like a mother gorilla, while clutching hands appear from behind her back. Is the child being protected or oppressed? Good and evil exist side by side. Sometimes Thomassen adds taboo-breaking texts to her drawings, but also exposes secrets in her pictures: an unborn baby in a womb, brains that are elegantly squirming out of an open skull or babies that are connected with the inside of a woman by means of lines that look like umbilical cords. Some women almost collapse under the load of many children, others present a

Gerda Teljeur, 1951

Gerda Teljeur, 1952

Gerda Teljeur, 1953

Gerda Teljeur, 1954

Gerda Teljeur, 1955

Gerda Teljeur, 1956

Gerda Teljeur, 1957

alomtegenwoordig in Thomassens werk. Een grote vrouw, als een moedergorilla een klein figuurtje tussen de armen klemmend, terwijl achter haar rug grijpgrage handen tevoorschijn komen. Wordt het kind beschermd of juist onderdrukt? Goed en kwaad bestaan naast elkaar. Thomassen breidt haar tekeningen soms uit met taboedoorbrekende teksten, maar legt ook in beeld geheimen bloot: een ongeboren kind in een buik, hersenen die sierlijk uit een open schedel naar buiten krioelen of baby’s die met navelstrengachtige lijnen verbonden zijn aan het binnenste van een vrouw. Sommige vrouwen bezwijken bijna onder het gewicht van vele kinderen, anderen schenken hun ingewanden met onaangedaan maar strijdvaardig gezicht aan een man. Hier en daar worden de hoofdpersonen geflankeerd door zwevende ogen die alles in de gaten houden. Om een onzichtbare, achterliggende dimensie letterlijk te laten doorschemeren maakt Thomassen soms inkepingen in het vrouwenlichaam op papier. Uit Thomassens werk spreken oprechte fascinatie en grenzeloze bewondering

Gerda Teljeur, 1958

man with their intestines, looking unmoved but pugnacious. Here and there the central figures are flanked by floating eyes that keep a close watch on everything. In order to let an invisible dimension show through, literally, from behind the background, Thomassen sometimes makes holes in the female body on the paper. Her work betrays a sincere fascination and admiration of Arab women. True, there is friction under the surface, but that surface is enchanting because of its light, colour and warmth. In conclusion, the portraits may be called crude and elegant at the same time, just like the women themselves and possibly the entire Arab culture. [[]^{YJ}

[[]⁶² **Terry Thompson** (Texas, USA, 1944, works and lives in Amsterdam)

The American artist Terry Thompson has lived in the Netherlands for a long time now. Although he also makes paintings and sculpture, his main focus is on drawing. Permeated with an emotional atmosphere, his drawings evoke long-cherished memories. By showing the universal aspect of everyday

Gerda Teljeur, 1959

Gerda Teljeur, 1960

voor de Arabische vrouwen. Weliswaar wringt het onder de oppervlakte, maar die oppervlakte is van een betoverende hoeveelheid licht, kleur en warmte. Uiteindelijk zijn de portretten rauw en sierlijk tegelijk, net als de vrouwen zelf en wellicht de hele Arabische cultuur. [[]^{YJ}

Gerda Teljeur, 1961

62 Terry Thompson (Texas, USA, 1944, woont en werkt in Amsterdam)

Terry Thompson is een Amerikaanse kunstenaar die al heel lang in Nederland is gevestigd. Hoewel hij ook schilderen en beelden maakt ligt zijn focus vooral op het tekenen. Zijn tekeningen zijn dragers van een emotionele sfeer en vormen de stimulator van geborgen herinneringen. Een goede tekening dwingt ons bijna om te reflecteren op de ‘grote’ levensvragen als liefde, dood, de zin van het leven, heden en verleden. Dit door het universele te laten zien in het alledaagse of zelfs in het banale. In de beeldende kunst worden bepaalde werken wel geduid als poëtisch. Terry Thompson’s werk valt zeker ook onder deze noemer. Zijn tekeningen zijn in staat beelden uit ons universeel geheugen op te roepen om zo te raken

Gerda Teljeur, 1962

or even banal situations, a good drawing almost forces the viewer to reflect on the ‘big’ questions of life, such as love, death, the meaning of life, past and present. In visual art, certain works are qualified as poetic and, without doubt, Terry Thompson’s work also belongs to this category. His drawings have the power to evoke images from our universal memory and thus touch our deepest emotions. The drawings can be described as the visual language of the subconscious. Many of Thompson’s works show a figurative initial approach but then the picture fans out across the paper when the artist creates imaginary contacts between figurative suggestion by means of lines and dots. The onset of faces is constantly affected by other images, or by stains and smudges. The application of illusory frames reminds the viewer of mirrors, which creates an effect of duplication and repetition. The sensitivity of the work is largely due to the occasionally flower-like shapes drawn over the picture. Terry Thompson’s work is not only delicate and fragile: the rough streaks and smudges in the background also convey speed

Gerda Teljeur, 1963

Gerda Teljeur, 1964

Gerda Teljeur, 1965

Gerda Teljeur, 1966

Gerda Teljeur, 1967

Gerda Teljeur, 1968

aan de diepste emoties. De tekeningen kan men omschrijven als beeldtaal van het onderbewuste. In veel werk van Thompson zie je aanzetten tot figuratie, maar al snel waaiert het beeld over het papier uit en construeert hij imaginaire contacten tussen de gesuggereerde vormen doormiddel van lijnen en stippen. Aanzetten tot gezichten worden steeds door andere beelden of vlekken aangetast. Door het toepassen van illusoire kaders denk je aan spiegels en dan zie je de verdubbelingen en herhalingen. De sensibiliteit zit vooral in die toegevoegde overtekeningen van soms bloemachtige vormen. Het werk van Terry Thompson is niet alleen maar delicaat en kwetsbaar, in de ruwe vege in de ondergrond zit vaart en brutaliteit. Hij vindt zeer dikwijls een fraaie balans tussen het poëtische en het meer ruwe dat voortkomt uit een impulsieve handeling. Lieflijkheid en gevoeligheid ten opzichte van zachte kracht. [[]^{AK}

Gerda Teljeur, 1969

Gerda Teljeur, 1970

[[]¹¹⁸ **Emo Verkerk** (Amsterdam, 1955) Emo Verkerk begon in de jaren zeventig met portretteren. Hij vereeuwigt familie, maar vooral veel beroemdheden:

Gerda Teljeur, 1971

and audacity. On the whole, Thompson’s work shows a splendid balance between poetic traits and rough, unpolished elements, the latter emerging from an impulsive action. Charm and sensitivity are combined with mild force. [[]^{AK}

Gerda Teljeur, 1972

[[]¹¹⁸ **Emo Verkerk** (Amsterdam, 1955) Emo Verkerk began to produce portraits in the seventies. He immortalized his family but also, primarily, celebrities: writers, artists, musicians, television personalities and suchlike. In making portraits, which he generally bases upon photos, projection plays a major role: the portrait is Verkerk’s interpretation of the person portrayed, instead of being a pure visual likeness. Not only can his feelings toward that person alter, but also the feelings that Verkerk ascribes to him or her. As a result, the portraits are always of a very personal nature. Although Verkerk has always drawn, he did not always bring his work out into the open. The GEM (Gemeentemuseum in The Hague) changed that in 2009 by exhibiting no fewer

[[]338

desolaat liggen hier de resten van een mens.

Aji tekent vaak landschappen waarbij het niet te duiden is of ze zich op aarde bevinden. DE steppe- of bergachtige omgevingen met struiken en planten kunnen zich overal en nergens bevinden. Het zijn niet zo maar alleen landschappen. Wanneer je goed kijkt, ontdek je steeds meer schedels en botten van mensen en dieren in de tekening. ‘Uit stof zijd gij gemaakt en tot stof zult gij wederkeren’, lijkt het landschap te zeggen. Tijdloos geeft het de cyclus van het bestaan weer.

In de tien jaar dat Aji in Rotterdam woont komen langzaamaan elementen uit de Nederlandse natuur in het werk, zoals populieren in een vlak land en een wilde zee met schuimende koppen op de golven. Toch lees je als toeschouwer deze werken niet als puur Nederlandse landschappen. Aji vermengt alles wat hij kent met elkaar en creëert daarmee zijn eigen wereld, waarin de horizon hoog ligt of geheel ontbreekt.

De mystieke sfeer die in de landschap-pen aanwezig is, wordt ook uitgestraald door de werken waarop groepen mensen, enkelingen of groepjes van drie

mannen of vrouwen staan afgebeeld. Tussen deze personen van allerlei leeftijden, is een onbeschrijflijke saamhorigheid en onderlinge activiteit gaande. Je kunt zien dat ze druk bezig zijn, maar waarmee is onduidelijk. Dit komt doordat er geen context is; geen omgeving en geen attributen. De enkele figuren en de kleine groepen zijn naakten ten voeten uit. Lichamen in uiteenlopende omvang zijn sereen zonder achtergrond afgebeeld. Hun haartoeien zijn gigantisch, hoog opge-tast en vallend langs het lichaam in strengen en schuimachtige klonten. De vrouwen zijn als godinnen zo mooi en bij de mannen ontkom je niet aan associaties met yogi’s, asceten of sadhvi’s. ^{DW}

³⁴ Co Westerik ^(Den Haag, 1924) Toen reproducties van Co Westeriks beroemde schilderij *Snijden aan gras (1)* (1966) in treinen werden geplaatst, regende het klachten bij de NS: passagiers voelden zich onprettig bij de afgebeelde grote vinger, zich snijdend aan een venijnige grasspriet. Een eenduidig en surrealistisch

beeld tegelijk. Op dit doek wordt een vervreemdende of zelfs verontrustende dimensie toegebracht aan een in feite alledaags tafereel, wat zeer typisch is voor Westeriks werk. Bovendien illustreert dit Westeriks grote aandacht voor de weergave van stoffelijkheid, die van menselijk vlees in het bijzonder. Zelden wordt een verhaal verteld - elk werk is vooral de vereeuwiging van een enkel moment. Inhoudelijk draait Co Westeriks omvangrijke oeuvre vooral om de mens. Dit thema valt vervolgens uiteen in sub onderwerpen als geboorte, opgroeien, vruchtbaarheid, ouderdom en sterven. Deze bijna existentiële thema’s worden meestal uitgebeeld in relatie tot de natuur. De mens in Westeriks werken is vaak overgeleverd aan de natuur, waarbij elementen als lucht, water en aarde symbool kunnen staan voor zowel bevruchting als vernietiging. De dood is dan ook een regelmatig voorkomend thema in het oeuvre. Deze wordt meestal uitgebeeld als een berustend verzinken in de aarde of in kalm water; een geruststellende terugkeer naar de natuurlijke kringloop des levens. Bij het verbeelden van de dood zijn dikwijls meisjes te zien, of

De afgebeelde vinger van het schilderij 'Snijden aan gras (1)'

and earth may be symbols for both fertilization and destruction. Death is also a recurring theme in his oeuvre. It is mainly portrayed as a resigned absorption into the earth or into calm water. It is a comforting return to the natural cycle of life and death. Girls, or children, sometimes ‘neutralized’ by an X, often appear in his depiction of death. Westerik himself regards a drawing as ‘chamber music’, with more scope for intimacy than a painting can provide. Accordingly, the drawings frequently contain erotic themes, whereas that is only occasionally the case with his paintings. In addition, the briskness of drawing forms an enormous contrast with the slow, enduring way in which the artist realizes his paintings. Westerik has never been particularly concerned with current topics in art, has never felt the need to rebel against prevailing conventions as some of his contemporaries did. This has led to an admirable kind of individuality. Drawing, painting or etching: Westerik always shows us reality with a barb. ^{YJ}

kinderen, al dan niet ‘afgekruiست’ met een X. Een tekening beschouwt Westerik zelf als ‘kamermuziek’, met meer ruimte voor intimiteit dan een schilderij kan bieden. Zo bevatten de tekeningen dikwijls erotische onderwerpen, waar dat in de schilderijen sporadisch het geval is. Bovendien vormt de snelheid van het tekenen een enorm contrast met de trage, duurzame manier waarop de kunstenaar zijn schilderwerk tot stand brengt. Westerik heeft zich nooit veel beziggehouden met actuele kwesties in de kunst, voelde niet de behoefte te schoppen tegen heersende conventies zoals sommige generatiegenoten dat deden. Dit heeft geleid tot een bewonderenswaardig soort eigenheid. Tekening, schilderij of ets; Westerik toont ons altijd de werkelijkheid met een angel. ^{YJ}

¹⁰⁴ Hans de Wit ^(Eindhoven, 1953) Als het waar is wat de filosoof Hans-Georg Gadamer schreef, dat “ het kunstwerk voor de toeschouwer een waarheid ontsluit over de wereld en over zichzelf“, dan geeft het werk van Hans de Wit ons wel erg veel om over na te denken. Gadamer vervolgt met: “het doet

De afgebeelde vinger van het schilderij 'Snijden aan gras (1)'

¹⁰⁴ **Hans de Wit** ^(Eindhoven, 1953) If it is true what the philosopher Hans-Georg Gadamer wrote, that ‘the work of art reveals a secret to the beholder about the world and about himself’, Hans de Wit’s work definitely gives us a lot to think about. Gadamer goes on to say: ‘It works differently, however, from the philosophical discourse with identical pretensions. The work of art appeals to us and expects dissent and scrutiny, because its beauty lets us wander in meanings and emotions. Not only should we inquire after the essence of the work of art, but also after the essence of beauty.’ The reality in the drawings of Hans de Wit is that of their maker, it has become an image that is presented to the world and which may be expected to have an impact on the beholder. His fabulous technique is unprecedented, if only because of the way he manages to render a three-dimensional force and illusion to his objects. It is illusory and fantastic at the same time, and hard to interpret. But there can be no two ways about the meaning in terms of artistic quality. When we take our leave of the idea that the notion

dat echter (dat ontsluiten) op een andere manier dan het filosofische discours dat doet met dezelfde aanspraken.

Het kunstwerk spreekt ons aan en verwacht tegenspraak en bevraging, omdat zijn schoonheid ons laat dwalen in betekenissen en gevoelens. We moeten niet alleen vragen naar het wezen van het kunstwerk, maar ook naar het wezen van schoonheid.“ De werkelijkheid in de tekeningen van Hans de Wit is die van de maker, het is een beeld geworden dat aan de wereld is gegeven en waarvan mag worden aangenomen dat het iets bij kijkers te weeg brengt. Alleen al zijn fabuleuze techniek om objecten een driedimensionale kracht en illusie te geven is ongekend. Het is illusionistisch en fantasievol tegelijk. Wat precies is moeilijk te duiden. Maar de betekenis in de zin van een artistieke kwaliteit staat als een paal boven water.

Als we ervan uitgaan dat het begrip mooi een hanteerbaar fenomeen is dan komen we wel een eind op weg. “Mooi is datgene waarvan niet gevraagd hoeft te worden waarom het er is.“, zegt dezelfde Gadamer. De echte werkelijkheid komt ons toch geregeld voor als een chaos,

De afgebeelde vinger van het schilderij 'Snijden aan gras (1)'

of beauty is a manageable phenomenon, we have already gone a long way. ‘Something is beautiful when its right to exist need not be questioned,’ Gadamer also says. More often than not, the real truth strikes us as chaotic, refusing access to our intellect. The beauty that will shine in the world and that is evident in much of De Wit’s work seems to hold up to us the prospect of the ideal, the sublime. After all, beauty ensures order amidst the worldly disorder that we suffer from at times. Suffering from a drawing by Hans de Wit is about the last description you would use in this context. He creates a surrealistic world and a world of fantasy that is perfectly autonomous and lets you wander around in it endlessly – and never will you get a grip on it. Paradoxically, that is the very quality of his work. ^{AK}

— Acknowledgements

We wish to express our gratitude for and appreciation of everyone who has contributed to the preparation and realization of the book and the exhibition entitled All About Drawing. 100 Dutch Artists. First of all, we thank all participating artists and the galleries that represent them. We have been received with great hospitality everywhere, and a well-considered selection from their splendid oeuvre has been jointly made. Without exception, artists and gallery owners have provided, with the utmost attention and dedication, the necessary information and photos, and have commented upon the texts that we have written about them. All About Drawing. 100 Dutch Artists could not have been realized without the generosity of museums and private lenders, all of whom were prepared to relinquish work dear to them for the exhibition. In the book and in the exhibition, the lenders have been mentioned next to the appropriate work.

We offer our gratitude to the Schiedam Vlaardingen Fund and others, the Mondriaan Foundation, the SNS Reaal Fund (weten we nog niet zeker) and the Municipality of Schiedam because they have shown faith in our project and have supported it financially. Special thanks go to PK Media and the Centre for Management Schiedam Foundation, which publicize the exhibition in the form of outdoor advertising.

We thank d’Jonge Hond/Waanders Publishers for their immediate enthusiasm regarding he publication of the book. In particular, we appreciate the assistance of Merijn de Leur-van Duyn in the genesis of this book, of Harald Slaterus for the design of the book, and of the authors for their contributions. In particular we thank Yasmijn Jarram who has helped in the conceptual process right from the outset, and who has displayed enormous commitment to the realization of the book and the exhibition. A word of thanks must also be directed to Ellen Witsen Elias for her stimulating ideas regarding the exhibition. Gerard Hadderszijn must be mentioned for his excellent graphic design of the marketing statements.

Special thanks go to Rineke Marsman who articulated the librating word in our quest for the right title.

Arno Kramer/Diana Wind

— Preface

Arno Kramer

Diana Wind

For some years we have been toying independently with the idea of compiling a large introspective of contemporary drawing in the Netherlands. The Municipal Museum Schiedam regularly organizes solo and group exhibitions of drawing, as does the Drawing Centre Diepenheim to which Arno Kramer is attached. As an artist and an independent curator, Arno Kramer closely follows developments and he has realized a number of exhibitions about drawing in this country and abroad in recent years.

Studying the developments in visual art, one must reach the conclusion that something unusual is going on with contemporary drawing in the Netherlands. In the past twenty-five years, academies, galleries, museums and other exhibition centres alike have displayed work by a remarkable number of artists who regard drawing as their main medium. In our view it is high time to organize an extensive exhibition, and publish an exhaustive book, about the Dutch situation. After all, the Netherlands is a trendsetter and leader in these developments.

Since the early nineties, this same trend has been visible in North America and in Europe. On both continents, biennales and fairs are being organized, particularly for drawings. In Paris, Drawing Now. Le salon du dessin contemporain will be held for the fifth time in 2011, with eighty galleries from all over the world participating. In 2010, the seventh International Biennale of Drawing was organized in Pilzen, in the Czech Republic. In 2005, Phaidon Publishers issued the book entitled Vitamin D. New Perspectives in Drawing, in which the work of one hundred and nine artists was discussed by various writers and curators. With Compass in Hand, in the Museum of Modern Art in New York (2009), an exhibition of almost five hundred works with two monumental companion publications, contemporary drawing made a highly significant contribution to art history. In fact, it was the most comprehensive exhibition of drawing ever. The Drawing Book by Tania Kovats, published in 2005 and The Primacy of Drawing by Deanna Petherbridge, 2009, were elaborate studies that contextualized contemporary drawing historically. They are all publications and initiatives that are clear indications of the international interest in drawing.

All About Drawing. 100 Dutch Artists aims to offer an overview of drawing in the Netherlands over the last fifty years, from a broad perspective. Although the great boom

in drawing did not start until the mid-eighties, we also show artists who are models, sources of inspiration and/or teachers to the younger generations. One hundred is a nice round number. It represents a great deal. It does not mean, however, that there are exactly one hundred Dutch or Holland-based artists who meet the stated criteria. This country has many more gifted artists and this is a mere selection from a very large number of talents in the Netherlands.

From the older generations, we chose artists who usually find drawing the most important discipline, are of major interest to their contemporaries and younger artists, and – obviously – are outstanding and original draughtsmen. Building on the great example of these giants, a tremendous diversity of gifted artists has emerged who apply the art of working on paper entirely autonomously, and on the basis of their own signature style.

In our eclectic time, when a variety of styles and genres can be observed, this exhibition shows this multiformity to a large extent: figuration, where nature, man, animal and architecture in all their qualities are the themes, as in the work of René Daniëls, Marlene Dumas, Frank Van den Broeck, Henk Visch, Juul Kraijer, etc.; abstraction, serial and fundamental as expressed by people like Jan Schoonhoven, Cor de Nobel, Gerda Teljeur, Ronald Noorman and Arjan Janssen; text and form as in the case of Marc Nagtzaam, Paul van der Eerden and Henri Jacobs. The much ‘wilder’ drawings by David Bade, Erik van Lieshout, Charlotte Schleiffert and Sebastiaan Schlicher betray a dynamic side of drawing. Obviously, because of the material, drawing lends itself to a poetic and sensitive approach, as is observed in the work of Marlies Appel, Tjibbe Hooghiemstra, Arie de Groot, Nour-Eddine Jarram, Caren van Herwaarden and Janpeter Muilwijk. It took a long time for ‘official’ art circles to realize that naïve or outsider art can also be of a high quality in a visual form. It is true that it is far from easy to interpret the uniqueness of this kind of work, but the aspect of an unconstrained and totally deviating view of reality is an extremely important one.

The obsession with a subject and the monomaniac execution of what must be created are major aspects, as is seen with Willem van Genk and Jeroen Pomp, amongst others.

The exhibition displays almost exclusively work on paper, with occasional excursions to other materials, such as glass in the case of Claire Harvey and collages by Dieuwke Spaans, or, in some cases, extreme combinations of drawing and collage as in the case of Helen Frik and Gijs Assmann. The majority of the

selected artists, however, work with traditional materials such as charcoal, pencil, ink, crayon and watercolour. Possibly important for and characteristic of the development of the contemporary drawing is the opportunity to use a large format, as is done by Jacobien de Rooij, Erik Odijk, Renie Spoelstra, Hans de Wit, Ronald Sohier, Elly Strik and Robbie Cornelissen, for example.

We have not sought to push back frontiers or open up new horizons. We have simply focused attention on drawing. This book addresses the subject in a broader manner. Pietje Tegenbosch and Hans den Hartog Jager sketch an international context and encourage us to discover the frontiers of drawing. In her essay, Maria Barnas demonstrates how close penmanship, writing, is to drawing. And Renée Steenbergen writes about the perception of drawings in both private and public collections. Brief companion texts have been added about all participating artists by Yasmijn Jarram, Nicole Theeuwes, Wilma Sütö, Rudger Wolfson and the undersigned.

All About Drawing. 100 Dutch Artists seeks to be a tribute to contemporary drawing in the Netherlands, a medium that had all but passed into oblivion in the second half of the twentieth century but had never been declared dead, like painting. The drawing has made its comeback and is more than ever an autonomous art form.

— Position and status of drawing in visual art

345

Nulla dies sine linea (not a day without a line) – ascribed to Appel
Diana Wind

In terms of idea and execution, drawing has remained unchanged for thousands of years. Drawing connects us in a direct link with the first man who drew a line in the sand. The manner of drawing has never changed – the position and status, on the other hand, have been revised a number of times over the years. This essay seeks to give an overview of and an insight into the changing view of drawing as a discipline in the domain of art, from Classical Antiquity down to the present day.

The history of drawing is accompanied by legends, treatises and pamphlets. As early as Classical Antiquity, artists and philosophers questioned the position of drawing in the order of the arts. Sometimes, drawing is the heart, the starting point and therefore the all-important basis of the arts, on other occasions it plays a subordinate part and involves sketches in preparation for paintings, sculptures or buildings. Yet again, drawing is important in order to master anatomy,

composition and perspective, as well as to be able to apply it in other art disciplines. Drawing was also attributed a mythical or divine status. Accordingly, a distinction was made in the Renaissance between *disegno interno*, inspired by God, and *disegno esterno*, the representation of the visual reality. *Disegno interno* was the core, the point of departure and hence the most crucial thing in the arts.

In Romanticism, the time when emotions and moods had free rein, drawing was considered the medium *par excellence* to express feelings. The strict rules that were standard in painting no longer applied to drawing, and the artist could allow himself all sorts of liberties.

Until the post-surrealist period, when modernism gained the upper hand, the drawing retained the position it had held during the Romantic Movement. After World War II, however, various avant-gardes emerged in rapid succession. Increasingly, the art of painting and later sculpture became the focus of attention. Minimal art, conceptual art, performances and photography pushed the art of drawing into the background.

But painting, too, lost its position. Since the sixties, painting has been ostracized more than once – unlike drawing, but that discipline had become so unimportant in the meantime that it was no longer a topic of conversation. In fact, it had reverted to its old position of being a mere sketch.

In the mid-eighties, the attitude of Dutch artists changed with respect to drawing. Other countries in Europe and North America followed suit a decade later. Ever since the revolts in the art academies during the seventies, it had been impossible to graduate in drawing in this country. It seemed as if this very fact inspired young artists to seek freedom in drawing, a medium that enabled them to cast off the yoke of modernism. Today, drawing has much in common with the principles of Romanticism. Artists are again free to take liberties in drawing, with the application of graceful figuration, surrealistic imagination and landscapes that are reminiscent of romantic work, for example, contravening modernist convictions. In this way, neo-romanticism has made its entry into present-day visual art.

Myths and legends

The classical literature of art relates the origin of drawing in an anecdotal fashion. What legends have in common is that they mention how the first drawing was made in sand, or on a wall, by shepherds, a young lady in love or by cave-dwellers who made rock-drawings of the animals they hunted. The point of these

stories is the need to record something out of anxiety or sorrow that it may disappear, or amazement at the presence of one’s own shadow. At that point of time, the drawing is a mere contour in the sand or on a wall, it is not yet a work on paper. The legend most frequently quoted must be that of the Roman scholar Pliny the Elder. In the 35th book of his *Naturalis Historia* he wrote that, according to some sources, an Egyptian shepherd invented the art of drawing when he outlined his own shadow on the ground. Another legend is that of the daughter of a Corinthian potter, Dibutade, who traced the shadow of her lover on the wall, because she could not take leave of him.

In the Renaissance, Classical Antiquity was proclaimed the standard and the reference for the arts. In imitation of Vitruvius and Pliny the Elder, Italian art theoreticians and artists such as Leon Battista Alberti and Giorgio Vasari wrote books that were often combinations of rules for the arts and descriptions of the lives of artists, factual or otherwise. Later similar texts followed in the Northern Netherlands. The first of these was *Het Schilderboeck* (The Book of Painting), 1604, by Carel van Mander. In these books, legends from Classical Antiquity were made topical and applied to contemporary artists. Vasari, for example, writes about Giotto’s mastery in his *Vitae*. He describes how the Sienese artist Duccio discovered him on one of his travels, when he saw a young shepherd draw animals and figures in the sand. Duccio was so impressed that he asked Giotto’s father’s permission to take the boy with him for further instruction in his studio. According to Vasari, this is how the career of Giotto, one of the major artists of the early Renaissance, began. In order to mythicize Giotto, Vasari adds the story of the courier of Pope Benedict IX: ‘Giotto, an extremely polite man, took a sheet of paper and a pen that he dipped in red ink, held his arm against his side by way of compasses, and with a turn of his right hand made such a perfect circle that it was a wonder to behold. Then, with a smile, he said to the courier: Here is your drawing. Not sure if he was being made a fool of, the courier answered: Is this the only drawing I will receive? It is more than enough, Giotto replied. Take it with you, together with the others, and you will find out if it is understood or not.’ Centuries later, stories were told about artists such as Poussin and Francesco Goya, how they were discovered because they made drawings on anything they could lay hands on.

Imitation or divine inspiration

The Greek philosopher Plato did not hold the arts in great esteem. He argued that art is but a shadow of reality. He felt that the legend of

Dibutade proved his point exactly. Throughout the centuries, Plato has remained a major standard. In our time, Lex ter Braak has added an interesting view in the catalogue for the exhibition entitled *Op papier gezet* (Set Down on Paper): 'But it is more likely that the origin and hence the essence of the drawing is the love of visible reality and its other side, the shadow, as well as the desire to record what is fleeting and apt to vanish. One might conclude from the Dibutade version that, in the days of Pliny, a clear distinction was made between the various forms of visual art in terms of their imitative value: in sculpture it is a question of concrete-imitative images and in painting of illusionistic-imitative images, but in drawing it is a matter of mere abstractions, which are on a different level from the material world.'

In the Middle Ages, the drawing was regarded as a study, an illustration or illumination. It served as the signature of the painting or miniature in a breviary. The rehabilitation of the drawing came with the Renaissance. Not only did the status of the drawing as inspired by God increase, but that of the artists rose to a great height as well, because they were seen as the messengers and interpreters of the inner eye. Only artists could reproduce the perfection of the Creation by approximation, *imitatio*, and imbue it with a soul, which causes the work of art to rise far above reality, *emanatio*. Leonardo da Vinci thought drawing was a manifestation of the divine, a manifestation of God's creations, and a science.

The further emancipation of the drawing took place in the academic circles of the mannerists, where the personal hand of the artist was felt to be worthy of recognition, and where the line was more appreciated than colour. A prominent advocate of the art of drawing was Federico Zuccari, who eulogized it extensively in his tract *L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti* (1607). In Rome he founded the academy of St Luke, where drawing occupied centre stage. Drawing retained this position until the mid-twentieth century. In Romanticism, its status was even further affirmed. The divine status that had been attributed to the art of drawing in earlier days was borne out once again by John Ruskin in *The Elements of Drawing* (1857) with his proposition: 'Drawing may be taught by tutors: but Design only by Heaven.' In accordance with his time, he saw the artist as a visionary and wizard, who could create a world that is better and more beautiful than in real life. Not only by exposing the inner self, but also by his craftsmanship and technical skill. The artist was granted more liberties because of his status. In drawing in particular,

the strict academic reins were slackened and it came to be regarded as the allowable medium to convey emotions and feelings. Drawing was considered so important in the eighteenth century that practising this art was no longer exclusively reserved for artists, but came to be part of the education of well-to-do young men in particular. In art schools, artists protested that their place was being taken by private individuals who were taught to draw 'for pleasure'.

The importance of art education for 'laymen' continued to manifest itself until the early twentieth century. In his *Über das Zeichnen* (1910), Heinrich Wölfflin wrote that drawing ought to be instructed in the same way as writing and complained about the fact that adults did not use the pencil to make drawings as much as they used the pen to write. Drawing teaches one to see rather than to look. It teaches you that there are more truths and realities. In that sense, the drawing as a *Ding an sich* has received the appreciation it did not previously enjoy. In formal terms, it is the expression of a personal position, the contour of a subjective view; in spirit, it is the watermark of an individual soul. In an unpublished fragment of 1917, Walter Benjamin elaborated upon the distinction between the painting and the graphic arts, among which he also included the art of drawing, in accordance with the views of his time. Benjamin stated that the difference was not in the materiality, but also in the way of presentation. A painting is just as vertical as the beholder; Benjamin claimed that a drawing was meant to be studied in the hand. Drawings symbolize handwriting, which is also horizontal. The drawing is made while bent forward. The sheet of paper on the table and the sketchbook on the artist's lap are horizontal surfaces, between him and the world. Today artists make huge drawings that are sometimes made vertically, like paintings – and hang on the wall, like paintings. Although drawings can still be taken in the hand, generally, the present-day art of drawing has left the axiom of the traditional handy size behind. Benjamin also defined the difference between painting and drawing by making a distinction between line and background. In his essay *Painting, or Signs and Marks* (1917) he wrote: 'The graphic line marks out the area and so defines it by attaching itself to it as its background. Conversely, the graphic line can exist only against this background, so that a drawing that completely covered its background would cease to be a drawing.' Paul Klee, Benjamin's favourite artist by far, described this complex relation between line, background, space and time in his

Pädagogisches Skizzenbuch (1925). This textbook was the second in a series published by the Bauhaus, where Klee was a teacher. The theories about drawing from the first half of the twentieth century have gradually resulted in a situation where artists have come to see drawing as a process. In the case of *land art*, for example, artists like Christo use drawing to register their concepts and when the work in the landscape is completed, the project is sometimes documented with drawings. More often than not an idea exists in sketches that must persuade a client to realize it on location. The tangible remnants are drawings or collages that betray the hand of the master. In a way, you might say that conceptual art has contributed to the renewed emancipation of the art of drawing. This development coincided with the emergence of the avant-gardes in North America and Europe, first of abstract-expressionism and later of minimalism and conceptualism. Painting was ostracized several times, as was the case in the seventies for example. Performances, land art, conceptual art, photography and video art made their entry. Drawing, on the other hand, has never been ostracized – on the contrary, it was embraced by artists because they used it to document their actions. The sculptors who belonged to the minimalist movement appreciated the directness of the drawing, an aspect they failed to achieve in their sculptures. Sol LeWitt counted his working drawings among his most successful works. But in the case of exhibitions as well as acquisitions, the drawing disappeared into the background with collectors and museums alike.

In 1966 the independent curator Mel Bochner organized the exhibition *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* at the School for Visual Arts in New York. Bochner compiled an exhibition of drawings and was one of the contributing artists. There were drawings by Sol LeWitt, but also an invoice from a supplier of Donald Judd, a John Cage composition, mathematical calculations and a page from the *Scientific American*. The photocopier, which had just been put on the market, enabled Bochner to copy the pieces of paper and have them bound in spiral bindings, which were exhibited on plinths, like sculptures. The visitors had to connect to original drawings and ready-made drawings, created by a photocopier. This way, by the introduction of technology, the drawing could be unrelated to its authenticity as a work of art. In the late sixties, drawing in the Netherlands experienced a resurgence, probably in the wake of American developments. In an article in the magazine *Studio International* (1970),

Carel Blotkamp recorded the renewed interest in drawing by artists in this country and abroad. Eventually, the publication led to an invitation by Jean Leerling, the then-director of the Van Abbe Museum in Eindhoven, to generate an exhibition, confining himself to a limited number of representative artists who proclaimed the autonomy of the drawing. It was the first time that he used the expression 'autonomy of the drawing'. Blotkamp accounted for the renewed interest in drawing by referring to the fact that it more or less coincided with the 'tremendous resurgence of sculpture that manifested itself in America and Europe in the sixties. (...) In the post-war years sculpture had become the poor relation of visual art.' Carel Blotkamp selected artists who not only applied themselves to drawing, but made drawings that were meant to be autonomous. He had a preference for abstract drawings by Ad Dekkers, Jaap van den Ende, Rob van Koningsbruggen, Jan Schoonhoven, Thomas Rajlich and Carel Visser, amongst others.

In the catalogue, Blotkamp addressed the art of drawing in a strict fashion. The basic elements of drawing he named as the point, line and (drawn) background, and the basic media were the pencil, sometimes felt-tip, pen, ink and paper. When Blotkamp wrote his article, the historical idea that drawing was largely an abstract art form was at a premium. In addition, the idea of the drawing as a fundamental expression of the artistic concept was still universally accepted. To the artists of the sixties and seventies, the spontaneity of drawing was of particular importance. They avoided all display of virtuosity and attempted to achieve an intensification of the seemingly entirely arbitrary traces of the drawing material, in other words an exploration of their singular expressiveness. To other artists, following Paul Klee and Walter Benjamin, it was of primary importance that the drawing should register the act of drawing that takes place in time and space, and makes it legible to the beholder. What the artists selected by Blotkamp had in common was autonomy, abstraction and conceptual significance – a significance that was more than ever characteristic of drawing in those days.

The eighties witnessed a number of important exhibitions where drawing occupied central stage. Museum Boijmans-van Beuningen organized *tekenen 87* (drawing 87), in conjunction with CBK (Centre of Visual Art) Rotterdam and the Rotterdamse Kunststichting (Art Foundation Rotterdam). Elbrig de Groot, the then-curator of drawing of Boijmans, stated that the basic principle in selecting works

for the exhibition was that they had to be autonomous forms of expression. The catalogue calls drawing the most constant form of expression in art history. Even in the days of minimal and conceptual art, drawing was the basis for recording ideas, resulting in forms of expression that were products of their age, such as performances and happenings, whether or not recorded in the form of text, photograph, film or video. Hans Walgebach, former director of the CBK Rotterdam, observes in the catalogue that 'the developments in visual art over the past two decades have led to a situation where drawing as an autonomous form of expression has acquired great significance. A trend that is also reflected in the drawings by sculptors.' The comeback of the drawing as an autonomous work of art had started.

During the eighties, and prior to appreciation on the part of experts and votaries, a contrary movement was developing among Dutch artists, which was due to the changes in art education as a result of the revolts in the art academies. The craft was no longer being taught. Drawing from a model or from nature no longer existed in this country, nor was it a matter of course for art students to graduate in drawing. When Juul Kraijer, for example, started her study of illustration and painting at the Willem de Kooning Art Academy in Rotterdam, she found that there was no such thing as a drawing course. When painting, she encountered inhibitions that she did not experience when drawing with charcoal. Eventually she managed to graduate on the basis of her drawings, in joint consultation with the Academy. By and large, however, academism was renounced and if students were interested at all, they were strongly advised against following that avenue. And then, as happens so often, a contrary movement emerged. Standing on the shoulders of giants such as Co Westerik, Lucebert, Jan Schoonhoven, Armando, Arie de Groot, Marlene Dumas, Emo Verkerk, Henk Visch and many others, part of the generation of young artists wanted to do nothing but draw. And ever since the late eighties, their efforts have known no bounds in terms of style, genre and use of materials. The Netherlands was the first country where this phenomenon took place – this country was forerunner and trendsetter. In the early nineties, other countries in Europe and Asia followed, as well as the United States. All this caused a real boost, and many artists came to regard drawing as their only discipline. The choice of works for the exhibition *All About Drawing. 100 Dutch Artists* betrays the scale and diversity of present-day drawing. On occasion, drawings have freed themselves

from the seclusion of the sketchbook due to their huge sizes. The intimacy is gone, the monumentality is overwhelming, the idea that a drawing should be read in the hand has vanished. Nevertheless, artists still draw in the same subtle way as in times long gone. A single line, or an infinite intricacy of lines, divides the paper up in sections and spaces. Apart from conceptual drawings, virtuosity and craftsmanship are reflected in the way nature, utopian cities, animals and humans are depicted. Artists have acquired a freedom that has never before been observed in this medium, nor to this extent. In other disciplines in visual art, artists have been opening up new horizons for some time now by allowing themselves certain liberties. Installations in the desert by Walter de Maria, where lightning acts as the artist, and paintings that step out of their frame to become architectonic installations, e.g., by David Bade, are examples of this. Drawing has had a lot of catching up to do but, in doing so, it has managed to acquire an autonomous position once and for all.

Bibliography:

Baar, Veronique; Kraijer, Juul, *De juiste dosering* (The Correct Dose), Freem, Rotterdam, 2009. Benjamin, Walter, *Selected Writings*, Volume 1, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

Blotkamp, Carel, *Lof der Tekenkunst*, (In Praise of Drawing), Van Abbe Museum, 1973. Dexter, Emma, *Vitamin D. New Perspectives in Drawing*, Phaidon Press Ltd, 2005. Hoptman, Laura, *drawing now: eight propositions*, The Museum of Modern Art, New York, 2002. Kramer, Arno, *Into Drawing. Hedendaagse Nederlandse Tekeningen* (Present-Day Dutch Drawings), PS Items Harderwijk, 2005. Maynard, Patrick, *drawing distinctions. the varieties of graphic expression*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2005.

Op papier gezet. Van Daniëls tot Dumas, van Schleiffert tot Schoonhoven. De provincie Utrecht verzamelt 25 jaar hedendaagse tekeningen!, (Set Down on Paper. From Daniëls to Dumas, from Schleiffert to Schoonhoven. The Province of Utrecht collects 25 years of contemporary drawings).

Ter Braak, Lex, *De waarheid in een zwarte cirkel* (The Truth in a Black Circle), Centraal Museum, Utrecht, 2010.

Plinius de Oudere (Pliny the Elder), *Naturalis Historia*, boek 35 (book 35), Atheneum-Polak & Van Gennepe, 2004.

Ruskin, John, *The Elements of Drawing*, 1857, reprint, Dover Press, New York, 1971. *tekenen 87* (drawing 87), Museum Boijmans-Van Beuningen, Centrum Beeldende Kunst Rotterdam, Rotterdamse Kunststichting, 1987.

Vasari, Giorgio, *Lives of the Artists*, translated by George Bull, London, Penguin Books, 1965, 1: 64-65. Wölfflin, Heinrich, 'Über das Zeichnen', in: *Der Zeitgeist*, no. 41, supplement to *Berliner Tageblatt*, 10-10-1910.

— As intimate as a letter

About collecting drawings in the NetherlandsRenée Steenbergen

Drawing belongs to all ages, but it has undergone a tempestuous development, especially in the last few decades. Parallel to the turbulent trends in modern art, it has emerged from the relative invisibility of the sketchbook. Analogous to modern painting, which is no longer hung on the wall in a frame nowadays, modern drawing is also pinned up, unprotected by glass. It is literally freed from its frame. The drawing is no longer a preliminary study or a sketch for a painting that was considered for a long time to be the true work of art. The art of drawing has developed into an autonomous genre, and the drawing has blossomed into a full medium with unique forms of expression.

It may even have the size of a painting and is no longer exclusively done in pencil or charcoal. Today, all sorts of materials may be used for a drawing: crayon, paint, stylus, textile, metal, straw. As part of an installation, it can also be a three-dimensional art form. Compared to many other genres, a drawing has one major advantage: it need not necessarily be finished. It often derives its characteristic qualities from the open form, the *non finito*, the attempt, the experiment. The exhibition entitled *All About Drawing. 100 Dutch Artists* in the Municipal Museum Schiedam, which itself owns an important collection of modern works on paper, shows the development and versatility of the art of drawing in the past fifty years.

What does the fact that the drawing is so successful as an independent, autonomous art form with artists and collectors alike, tell us about our times? And what aspects of drawing in particular appeal to them? A circuit of private and public collections will provide answers to these questions.

Rich tradition

Collecting drawings has always been a rich tradition among private collectors in the Netherlands, also in the twentieth century. The reasons are hardly surprising: a drawing is usually more affordable than a painting and even a large number of them do not occupy a lot of space in the house. But much more important than such practical considerations is the nature of the drawing, its character. The best way to have a close look at a traditional drawing is by taking it in your hand, like a letter. This is what conveys that special sense of intimacy, certainly with a smaller-sized one. The weight of the feathery paper is hardly felt on the flat of the hand, there is time to take

in the picture in peace and quiet. To read the signature of its maker, his ‘signature’. One of this country’s best-known collectors of work on paper is Frits Lugt (1884-1970). He amassed a substantial cluster of drawings and prints by Rembrandt in particular, which can now be studied in his Fondation Custodia in Paris. Whereas the price of a painting by Rembrandt was absolutely prohibitive as early as one hundred years ago – and it was a lot more unusual and therefore scarce into the bargain – there were still plenty of paper works by the master for sale. In addition, he accumulated an extensive subcollection of artists’ letters and manuscripts, from Rembrandt to Delacroix.

The German collector Franz Koenigs (1881-1941), who lived in the Netherlands during the interbellum period, built up a fantastic collection of thousands of drawings by Old Masters, assisted by Dutch art dealers such as Jacques Goudstikker. He owned clusters of Italian Renaissance artists, for example, as well as many French drawings and high-quality pieces by German masters such as Cranach and Dürer. When Koenigs ran into difficulties due to the financial crisis of the thirties, his entire collection was purchased by the collector George van Beuningen from Rotterdam. He donated hundreds of works to the private Museum Boijmans Foundation, of which he was one of the founders. To this day, many beautiful specimens can still be found in this museum in Rotterdam, on loan from the Foundation. In 1998, the Koenigs collection of the Museum Boijmans Foundation was supplemented with the Schimmelpenninck van de Oije collection and the Knoef collection. Four thousand Dutch drawings, sketchbooks and albums from the period 1780 to 1860 were donated by the Cornelis Ploos van Amstel Knoef Society.

Why is it that private collectors in particular often focus all their efforts and attention on drawings? A collector of drawings, an entrepreneur in the IT business, tells all about it. He owns about 200 drawings and 35 paintings and calls collecting ‘an irrational passion’, which started twenty years ago. His first acquisition was a drawing by Ans Wortel, which he happened to see when he drove past a gallery. He fell for ‘the drawishness, the line, the groping aspect’. The drawing turned out to be quite affordable and was a handy size, which made it easy to fit into the house. That last aspect is still a major consideration: ‘You can hang more drawings, so that you have and see more art around you.’ For him the exhibition *‘Het getekende gelaat’* (‘The lined face’), which was held in Amersfoort in 1994, was of great significance. It was here that he saw works of Rosemin Hendriks, Otto Egberts,

Johan Claassen, Vittorio Roerade and Philip Akkerman for the first time – this exhibition occasioned him to buy works of all these artists. He feels that a painting often has too much presence because of the colours and the texture of the paint. In his view the painter’s expression, as conjured up by the paint, is too absolute, too strong-minded. ‘In comparison to a drawing, a painting is noisy.’ He loves the unassuming presence of works on paper, which he refers to as an ‘introverted’ art form. ‘A drawing will never be overriding, it has a physical presence that I love, that suits me.’ He prefers the implicitness, the poetry. Nevertheless his collection includes work on paper by a ‘wild’ painter like Erik van Lieshout: three large pieces with a lot of paint, but modest in terms of colour. There are many genres in his collection: a fair number of portraits, by Charlotte Schleiffert, Ricardo Vajtekunas, Thomas Rentmeister and Matthew Monahan, for example, for he also buys abroad. Hans Ebeling Koning represents the landscape or nature genre, and then there are what he calls ‘poetic drawings’ by artists like Helen Frik and Bjarne Melgaard. And sculptor’s drawings by David van de Kop, for example. He seeks to realize artist clusters, but sometimes price rises prevent him from keeping abreast of an oeuvre over the years.

The collector characterizes the genre of the drawing as ‘something that stands midway between a book and a painting’. The vulnerability and light-sensitivity of the medium impel collectors of drawings to preserve their pieces very carefully. Pointing at the special print cabinets in his home and the rows of framed drawings in various rooms, he draws a comparison with a library: ‘Every now and then you take out a drawing, in the same way that you leaf through a book. It is a concrete object that you handle physically, intimately.’ A drawing is something you look at consciously. It requires concentration, like a book. He literally owns a drawing book, by Jonathan Meese, with original drawings and here and there hand-written texts added by the artist. It is hard to say whether it is in spite of, or thanks to the personal character of the drawing, but the collector remarks that he has no urge to meet the artists personally. Like many artists, he finds that talking about art is difficult. He paraphrases a poem by Judith Herzberg: ‘Art begins where language stops.’

The role of private collectors

More often than not, museological collections of drawings have been created or brought to a higher standard by donations from private collectors. A study by the Instituut Collectie Nederland, ICN (Netherlands Institute for

Cultural Heritage) among 38 museums of modern or contemporary art has shown that they acquired approximately 13,500 modern works on paper from 1999 to 2009, which accounts for over fifty per cent of all acquisitions. More than half of the drawings originate from private ownership: over seven thousand pieces were donated or bequeathed, whereas no more than 2,800 works were purchased.

Private gifts, in the form of art or money, are becoming increasingly important to museums. The Municipal Museum Schiedam saw a considerable increase in importance of its collection of drawings, when it received the Cees van der Geer donation, predominantly consisting of works on paper. During the mid-sixties, the gallery owner and art critic Van der Geer began to purchase drawings from artists in his environment, such as Arie de Groot and Jaap van den Ende for example. The publication *L’Homme Sucré* shows that collecting became especially intensive during the eighties, when drawings by Lucassen, Jan Roeland, Nour-Eddine Jarram and the German Thomas Huber, amongst others, were acquired. In the nineties, he continued to buy work of young artists such as Marc Nagtzaam and Mirjam Kuitenbrouwer. The donation demonstrates a strong affinity with the collection of drawings of the Schiedam Museum, not in the last place because Van der Geer was a member of its acquisition advice committee for many years. This way, the private collection forms a beautiful supplement to the public collection.

The most extensive transfer of recent art from private to public ownership so far is the Visser collection. Since the late eighties, more than four hundred pieces have been transferred to the Kröller-Müller Museum, either donated or sold. In this case, the private collector functions as an inexpensive acquisition channel for the museum. Martin Visser and his brother Geertjan invariably bought their art cheaply at an early stage, which is why they were in a position to sell off works of internationally renowned artists to museums at prices far below the current market value. This way, a cluster of 25 drawings by Joseph Beuys, together with 32 works of Anselm Kiefer, found their way to the museum. Especially Martin Visser (1922-2009) paid much attention to the creative process, from which a keen interest in drawing follows almost automatically. He himself estimated that at least half of his purchases were made up of works on paper. He accounted for this preference as follows: ‘Drawings reveal much more than any other art form.’ That intimacy may seem out of place in a ‘cool’ collection,

the core of which is conceptual and minimal art. In practice, the drawing as *conchetto* often turns out to be the archetype of a work of art – both its basic shape and its purest, most compact expression is the conceptual work of art *par excellence*. Therefore, as a concept, the drawing is certainly not out of place in a conceptual collection.

Martin Visser loved the romance and the intimacy of the studio, and it was here that he, as a sixteen-year-old, bought his first work of art, directly from the artist. He loved to look around and watch the artist at work. ‘Drawing is a form of thinking aloud,’ Visser once remarked. And in order to come as close to this process as possible, he usually did not buy single drawings but entire series at a time. He owned a series of monumental drawings of floral designs from the sixties by Elsworth Kelly, for example.

The ‘savage’ painter A.R. Penck was another artist whose characteristic paintings, with the paint laid on thick, were entirely ignored by Visser. Of his drawings, however, Visser bought entire series, in ink and charcoal, stacks at a time. They put Penck’s oeuvre in a different light and, as a collector, Visser had the freedom not to buy icons at all costs, but rather the experiment. Or, as the collector himself remarked: ‘I am always on the look-out for something that changes my view of art.’

The genre of the ‘working drawing’ is well represented in the Visser collection. It is a natural result of those movements in particular to which the collection owes its fame: minimal and conceptual art. It includes sketches and technical details of spatial projects by Carl Andre, Bruce Nauman, Sol LeWitt, Richard Morris and Dan Flavin. Some of Ponamarenko’s ‘technical’ drawings of all kinds of flying contraptions are among the acquisitions. This is the classic *disegno* genre, the drawing as a design. It was in keeping with Visser’s own practice as a furniture designer – he could read and appreciate such ‘dry’ designs better than anyone else. However, according to Martin Visser, the main motivation is: ‘I want to keep after artists as much as I can.’ Christo, Buren, Flavin – they all stayed in his Rietveld house in Bergeyk for a longer or shorter length of time, when they were making designs for ‘t Spectrum, the manufacturer of fabrics that was Visser’s employer. When they were there, they often made an object for Visser’s private collection, such as the concrete stairs in the garden by Sol LeWitt, for example. The cool, Apollonian abstraction of the spatial conceptual art in the Visser collection contrasts sharply with the warm and expressive Dionysian drawings. Visser typifies their individual character as follows: ‘Drawings are actually a kind of artists’ letters.’

Therefore, an inextricable part of the transfer of a substantial share of the Visser collection is the personal archive of the Vissers, containing the correspondence with ‘their’ artists: notes with drawings, sketches, small designs. The Kröller-Müller Museum also owns an extensive collection of these, which was started as early as the fifties.

Donations

The collection of the Stedelijk Museum of Amsterdam has also been increased with donations from private ownership. Today it owns approximately ten thousand drawings, with a substantial CoBrA cluster. A large part of the six hundred drawings by Lucebert comes from the Groenendijk collection, a dentist who collected only Lucebert and sold his collection to the Stedelijk Museum for next to nothing. The development of a group of contemporary Dutch artists is followed more or less closely by this Museum – among them are Marlene Dumas and Rob Birza. Internationally known names are De Kooning, Kelly, Clemente and Förg, who made a substantial donation to the Museum, as did Arnulf Rainer. The acquisitions are examples of the modern art purchasing policy; there are no attempts to start a separate collection of drawings.

For the bulk of its drawings, the Central Museum in Utrecht is indebted to a collection-minded Provincial Council. Under the authority of the Province of Utrecht, the Museum has been amassing a collection of drawings of contemporary Dutch artists since 1985. By now, the collection contains over 400 drawings by more than 125 artists. It has been on permanent loan to the Central Museum since 1990 and offers an excellent overview of the developments in the art of drawing over the last 25 years. It includes beautiful pieces by established artists such as Constant and Schoonhoven, collages by Carel Visser and Marc Mulders, portraits by Emo Verkerk, Elly Strik and Ronald Ophuis, surrealistic work by Henri Jacobs, Paul Klemann and the sculptor Sigurdur Gudmundsson, skeletons by Erik Andriesse and bodies by Karin Arink and Paul van Dongen, but also drawings by younger talents such as Hadassah Emmerich and Marcel van Eeden.

Until recently, the national government had been amassing its own collection of contemporary Dutch art through the former State Department for Visual Art. It is now the Instituut Collectie Nederland (ICN) that manages this collection, which includes 2,600 modern drawings that are now on permanent loan to the Print Room of the Rijksmuseum. Donations by private persons to the State of the Netherlands are likewise managed by the ICN, such as the Lucebert donation by his widow.

The corpus consists of 200 paintings and as many as 2,200 works on paper, including many drawings in a large variety of materials, including pencil, ink, crayon and felt-tip pen.

In terms of ‘hunting grounds’, the New Rijksmuseum also includes recent art history, with a limit of twenty years. Accordingly, it acquires works made up to 1990.

This was also why the collection of drawings of the ICN could be transferred to the Print Room of the Rijksmuseum. In addition, the Print Room has a large collection of artists’ autographs, by 17th-century masters such as Hendrick Goltzius, but also of modern artists like Theo van Doesburg, which are embellished with sketches and working drawings. Landscapes and townscapes turn up in travel accounts, too. In 2009, the descendants of Prof. I.Q. van Regteren Altena, a former director of the Print Room, donated 45 drawings of Old Masters such as Roelant Saverey and Maarten van Heemskerck, through the inheritance tax in kind arrangement. Teylers Museum is another institution that is supported by a private collector of drawings. This museum in Haarlem owns an extensive collection of drawings that goes back to the Renaissance and runs to 1930. It includes sheets by Michelangelo and by Rembrandt. The collector Matthijs de Clerq purchases works in conjunction with the Museum, and supplements gaps in their collection, as was the case with several 16th-century drawings that he donated to the Museum. In 2004 he established a nominative fund, the interest on which enabled the Museum to acquire more drawings.

For a short length of time, the Netherlands even boasted a private museum for the art of drawing, the Museum Overholland, which was housed in a villa on the Museumplein in Amsterdam from 1987 to 1990. Taking the view that in regular museums drawings were stashed away, out of sight, Christiaan Braun even referred to them as ‘art manqué’. His own collection at that time, of eight hundred pieces, did not fall under that category, although this did threaten to happen initially. Why drawings? In an interview, the entrepreneur stated that he thinks it is a ‘very spiritual and direct medium’. Beside the intimacy he also mentions ‘greater daring and strength than in paintings’ as the major characteristics of the art of drawing. Apart from that, drawings were supposed to have ‘practically no speculative value’, which is why collecting them was said to be ‘purer’ than collecting paintings. This view is now considered outmoded, as drawings too are extremely valuable nowadays.

We definitely recognized the individual taste of the collector-cum-museum director in

memorable exhibitions of artists from the Braun collection: solos of Gerhard Richter – the opening exhibition – Marlene Dumas, Thomas Schütte, Louise Bourgeois and Elsworth Kelly. Other private collections of drawings were also on the programme, but these exhibitions never materialized. After three years the museum closed down, after a great deal of dissension had arisen with the district council.

Subsequently Overholland became ‘a museum without walls’, which manifested itself a few more times, in Teylers Museum in 1996 for example, with the **Views** exhibition. From 1999 to 2003 Braun was enabled to accommodate the Overholland Cabinet in the Stedelijk Museum, where, in his capacity as guest curator, he displayed pieces from his own collection that were in keeping with the museum’s programming. On display were works on paper by Willem de Kooning, Richard Oldenburg, Richard Serra and Jannis Kounellis, but also by local artists of consequence such as René Daniëls and Roger Raveel. Since that time, nothing has been heard of this once- prominent collection of drawings.

Corporate collections frequently include work on paper, especially prints and editions, because they are cheaper and easy to fit into office spaces. An exception is the NOG collection of the former insurance company, now part of the SNS Reaal Fund, which is consciously oriented towards drawings. The collecting policy was set up and realized – it can hardly be called a coincidence – by a private collector, Frits Becht (1930–2006). NOG primarily owns work by Dutch artists, including Piet Tuytel, Pascale Ticheler, Arno Kramer, Frank van Hemert, Kees de Goede and David Bade.

A collection, finally, that was amassed especially for artists is that of the Rijksakademie voor Beeldende Kunst (Royal Academy of Visual Arts) in Amsterdam. In the course of its history, this training institute has succeeded in building an extensive and important collection of drawings, intended as study material for students. Part of the Academy collection is now in the Print Room of the Rijksmuseum, on permanent loan.

Proximity

Looking back on this circuit of public and private collections of drawings, a picture emerges of the collecting landscape surrounding the contemporary drawing. A case in point of the ‘natural’, autonomous presence of the drawing as an art form with generations of young people is the story of a collectors’ couple of around forty years old. David Versteeg is a financial consultant and

his partner, Maria-Pia Schotte, is a facility manager. They found that within their growing collection of approximately one hundred works, a specific cluster of about 25 drawings emerged – although it was never a preconceived plan to compile a subcollection of drawings. Drawings are rather an organic part of their purchases. Versteeg’s first acquisitions were works on paper: a litho by Herman Brood (‘a youthful lapse’, he now says), a gouache by Jef Diederer and a **Landschaft** by Armando from 1971. In the meantime more works – often large-sized ones – have been added, by Sebastiaan Bremer, Navid Nuur, Ger Lataster and Raquel Maulwurf. Versteeg particularly wishes to emphasize the personal aspect of the drawings: ‘What appeals to us is the signature, the fact that they are so direct. You are so close to the creative process. Beautiful to see how a whole landscape is created in a few lines.’ It is interesting that the paintings they own are usually in black and white – like large charcoal drawings. So here too the individuality, the signature of the artist is emphasized. This is obviously what they prefer. Large drawings are pinned on the wall with *push pins*: ‘Glass is a barrier between me and the drawing’, these collectors say. But they often have their drawings framed all the same, for reasons of preservation.

What appeals to present-day collectors can be summed up in four motives. The first one mentioned by private collectors is the personal character of the drawing. However abstract the work may seem, no more than a few lines sometimes, it nevertheless has an intimate effect due to the visible ‘hand’ of the artist. Then there is the open nature of many drawings, the attractiveness of its being ‘unfinished’, and the groping, expressive and impulsive aspects. The presence of drawings in the domestic environment is thus experienced as unobtrusive, as a breath of fresh air. In continuation of this, there is the attractiveness of the versatility and the multiformity of the art of drawing, which renders the medium an enormous wealth. A drawing is no longer merely the clear line in pencil or the simplicity of the sketch. It is mixed with any conceivable art form: with painting (paint!), with photography, with three dimensions via the collage, and it is even incorporated in spatial installations.

The drawing is the mixture *par excellence*, and it is here that the experiment and the freedom of expression that art offers comes into its own in the best and clearest possible way. It can handle any material, so that it is never the same. Sometimes it looks as if the only common denominator is the fact that, in all cases, paper is the carrier. Finally, private collectors enjoy the privilege

of the intimacy and the physical relationship with drawings. Contrary to what is the case in a museum or gallery, at home they can let whole series of works on paper pass through their hands, have a close look at them and thus absorb them. They are much more suited to this than large paintings – they have a handy size, as a rule, and are easier to handle. A drawing allows you to approach it.

In conclusion we can say that the drawing is constantly innovative, also in terms of art history – during the last few decades it has proved to an amazing extent that it is not in the least an outmoded and obsolete genre. It is far too nimble, too changeable. Its wide range of manifestations makes the drawing the irresistible free spirit among the art genres. In terms of size and expressiveness, it can hold its own against the largest painting. The drawing can cry out, but it can still whisper, too. It can act, sing and versify. It has a voice that is all its own.

There is no other art form, it seems, that has evolved with modern art to such a high degree as the art of drawing. It is a lively and attractive reservoir for present-day collectors, who can do nothing else but love it – it is close to their hearts, in the most literal sense.

It is largely thanks to collectors that the art of drawing is increasingly represented in museums, which are thus inspired by generous private donors to raise their collections of drawings to the level this rich art form thoroughly deserves.

Bibliography:

Becht, Frits, *Collectie NOG Verzekeringen (NOG Verzekeringen Collection)*, 1996.
Heijbroek, Freek, *Kunst per brief. Een overzicht van de collectie kunstenaarsautografen in het Rijksprentenkabinet (Art by Letter. An overview of the collection of autographs in the Print Room of the Rijksmuseum)*. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, volume 49, Amsterdam, 2002, nos. 2-3.
Het lichaam blootgegeven. Tekeningen uit de collectie van de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten 1776-1900 (The Body Exposed. Drawings from the National Academy for Visual Arts 1776-1900), Amsterdam, 2005.
Netel, Lies, *Schenking Lucebert. Schilderijen en werken op papier uit de collectie van het Instituut Collectie Nederland (Lucebert Donation. Paintings and works on paper from the collection of the Institute Collection The Netherlands)*, 2007.

Plomp, Michiel, and others, *From New York with Love. The Drawings Collection of Matthijs de Clercq*. Teylers Museum, Haarlem, 2010.

Steenbergen, Renée, *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland (Something So Expensive Is Worth A Lot. Collectors of modern art in the Netherlands)*. Amsterdam, 2002.

Ter Molen, Dr Joh. ter, *Arti & Urbi. De Stichting Museum Boymans-van Beuningen als steunpilaar onder een Rotterdams museum (Arti & Urbi. The Museum Boijmans-van Beuningen Foundation, cornerstone of a Rotterdam museum)*, Rotterdam, 1993.

Van Dam, Marius, *Miscellanea delineata. Nederlandse tekeningen 1780-1860 uit de collectie Ploos van*

Amstel Knoef (Miscellanea Delineata. Dutch drawings 1780-1860 from the Ploos van Amstel Knoef Collection), Rotterdam, 2007.

Van den Bosch, Paula, *The Collection Visser at the Kröller-Müller Museum*. Stichting Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2000. *Met Supplement*, 2001.

Van Halem, Ludo, *L’Homme sucré. Tekeningen uit de collectie van Cees van der Geer (L’Homme Sucré. Drawings from the collection of Cees van der Geer)*. Stedelijk Museum Schiedam (Municipal Museum Schiedam), 1997.

Catalogues of retrospectives of contemporary drawing, in chronological order: *Lof der Tekenkunst (In Praise of the Art of Drawing)*, Van Abbe Museum, Eindhoven, 1973. *Tekenen 87 (Drawing 87)*. Rotterdamse Kunststichting, CBK, Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam, 1987.

Voor de Ruimte gedacht. Tekeningen van beeldhouwers (Thought for Space. Drawings by sculptors). Kröller-Müller Museum, Otterlo, 1991.

Het getekende gelaat (The Lined Face). Herman Molendijk Stichting, Amersfoort, 1994.

Lijn=vorm=inhoud (Line=Shape=Content), StadsgaleriJ Heerlen, 2002.

Verloren Paradijs. Monumentaal tekenen (Paradise Lost. Monumental drawings), Stedelijk Museum Schiedam, 2008.

Op papier gezet. De provincie Utrecht verzamelt 25 jaar hedendaagse tekeningen! (Put on Paper. A collection of the Province of Utrecht of 25 years of contemporary drawings), Centraal Museum, Utrecht, 2010.

— B.B. and limitless drawing

Pietje Tegegenbosch

A young Brigitte Bardot: seductively pursed full lips, slightly frowning emphatic eyebrows and long blond tresses loose around her head, in her hands a creased cloth vaguely showing the picture of a man - the actress and sex symbol Bardot looks like a contemporary Veronica with her vernicle. The picture of the man is supposed to represent the German poet and playwright Bertold Brecht. Bardot, drawn against a background of recurring short vertical lines, half disappears behind the cloth. This double portrait of Bardot and Brecht is one of the pencil drawings made by the German artist Rosemarie Trockel in 1993. The series of drawings made with a soft pencil is based on photographs and is Trockel's translation of a double graphic identity - B.B./ B.B. – in accordance with pictures referring to the theme of ‘the idol’, and the whole range of meanings evoked by the abbreviation, the figures and the theme alike. And what is usually done to pictures of idols, sooner or later? Almost everyone sketches in a small moustache and adds a goatee, perhaps, and razor-sharp Dracula teeth sticking out from a contorted mouth; the eyes are given a squint and the whole face may even disappear under a newly created one.

Trockel plays with her pictures in exactly the same way: starting with virgin white, tracing a line, drawing empty planes, full planes, flowing lines, short scratches, hatching, light and shaded areas, contrasts, a touch of colour, using erased lines and planes or placing her

pictures one on top of the other. Trockel works magic with her hand and her imagination.

Rosemarie Trockel's works on paper rank among the best of contemporary drawing, together with those of Louise Bourgeois, Sandra Vásquez de la Horra, Raymond Pettibon, Elizabeth Peyton, Yoshimoto Nara, Elke Krystufek and Rinus van der Velde, but also by artists like Charlotte Schleiffert, Aji V.N., Marijn van Kreij, Claire Harvey or other artists represented in the exhibition *All About Drawing*. The exhibition is based on the work of one hundred Dutch artists, but it could equally well have been a selection of artists from abroad. For the point primarily made by the works of all these artists is that contemporary drawing is limitless, not only geographically, but also in terms of form and content. The credo of contemporary art is that anything is possible and anything is allowed and the walls hemming about the traditional drawing in pencil or pen and ink on paper have been pulled down once and for all. A wide variety of materials can be used for drawings. Thanks to the technical progress and the development of digital media, a drawing can blossom into a video animation. Sometimes the drawing manifests itself as a *site-specific* three-dimensional installation. Photography, film, painting, sculpture, architecture, illustration, comics, literature and even the glamour world of the glossies and fashion have their impact on the art of drawing. Nowadays drawing is an echo of the language spoken in our world: whether it concerns transferring information, telling stories, conceiving scenarios, designing whole new imaginary worlds on paper or, conversely, literally integrating elements from everyday reality.

This autonomous position was not always a matter of course. History teaches us that the drawing was first and foremost of service for the masterwork proper, which was invariably a painting or sculpture. From the Renaissance onward, the autonomous status of the drawing as an independent carrier of an artistic idea has gradually come to stay, a process that was brought to a conclusion by the sketch, in the nineteenth century. In the course of time, artists have developed a diversity of forms of drawing. One of the main functions of drawing is that of making notes. By means of these notes, the artist develops his own plan (‘*dessin*’, plan, is the French word for drawing). Noting down thoughts visually is a way of remembering elements from the visual world or retaining ideas that are taking shape in momentary contemplations and fantasies. Here drawing is the moment when the artist analyses his artistic vision rationally, as it were. Drawing as a vehicle for rational analysis has a counterpart in drawing actuated by

inner streams of consciousness. A cadence that is transferred directly to the hand, which reacts and registers. Drawing in this context (in Germany referred to as *Handzeichnung*), where the expression of the gesture comes to the fore – with surrealism and automatic writing as the high points – tells us, more than any other form of drawing, about the creative process underlying it and about the dynamic relationship between the personality of its maker and the eventual work of art. And then there is the sketch: this is the seat of the central nervous system of drawing, and it is here that the notes, the rational analysis, are brought together with the unarticulated gesture. The try-out, the preliminary work that a sketch can be, receives a counterpart in the recognition of autonomy, and eventually in the insight into the specific beauty of the initial impetus. The autonomous status of the sketch, coming into its own in the nineteenth century, has resulted in a wealth of new visual possibilities, varying from the sketch as a visual experiment to the sketch as a pure concept that does not necessarily require a practical development, let alone completion. This also changed the view of history radically. From the nineteenth century onwards, the art of drawing by the Old Masters was re-examined and revalued from the perspective of the newly acquired views. However, within the context of our contemporary fragmented reality, there seems to be a need to redefine the essence of the drawing, taking the newly acquired autonomy together with the current popularity of the drawing as points of departure. The fact that a drawing can take different shapes, dependent on the use of divergent media, does not suffice to come to grips with the essence of the drawing. In recent years, several attempts have been made to classify drawing under a number of headings. An example of this was the exhibition *Drawing Now. Eight Propositions*, which was held in the MoMa in New York in 2002. In the companion catalogue, the authors distance themselves from the concept of the drawing as a physical report of a process – as its visualized creation in time, a view particularly attributed to post-war modernists from the sixties and seventies. What mattered to these artists was not the production of a drawing, but drawing itself – a creative process that was not limited to a sheet of paper. This becomes clear from the fact that the actions which are so typical of drawing – such as scratching, the virtual scattering of signs or the continuation of a line – became visible in all kinds of other media. Drawing was present in performances, in land art or in *site-specific* installations, often as a concrete report of actions that could not

be caught in permanent, material form. This notion of drawing as an analogous activity was further developed within conceptual art. According to the American compilers of *Drawing Now*, contemporary drawing is not so much oriented towards the creative process, the action, but rather towards a final product incorporating elements that originate from more technical forms of drawing such as scientific and architectural drawings, decorative drawings of ornaments, illustrations, comics, animations and drawings by fashion designers. In the course of history, all these forms of drawing have played an inconspicuous and subservient role. In more recent times in particular, they have made a contribution to modern, autonomous drawing, which is not so much focused on the creative process, but rather on the final product itself, the art of drawing that actually describes a specific object or a certain *state of mind*, which reports an experience or tells a story. The eight ‘propositions’ or positions within drawing concern: ‘science and art, nature and artifice’, ‘ornament and crime: toward decoration’, ‘drafting an architecture’, ‘drawing happiness’, ‘mental maps and metaphysics’, ‘popular culture and national culture’, ‘comics and other subcultures’, and ‘fashion, likeness and allegory’, respectively. A number of artists are discussed in each of the eight fields, which profess to be a taxonomy of contemporary drawing, an arrangement claiming that contemporary drawing refers to the world surrounding art as much as to art itself.

A more recent attempt to define the essence of contemporary drawing was the *Drawing Typologies* exhibition, compiled by Roel Arkesteijn, in the Stedelijk Museum CS, in 2007. This exhibition and the companion text made a subdivision of five ways in which artists apply drawing as an artistic strategy within their work. For the majority of these artists, drawing is one of the media they use in their work. The classification used by the museum in Amsterdam focused on the relation with the world and with history to a slightly lesser extent than that in New York, but at the same time they were similar in their attempt to demarcate areas in which specific subjects and principles may be categorized. According to Arkesteijn, this is how ‘the drawing as a laboratory’ (study) can be distinguished from ‘the drawing as a time capsule’ (time and memory) or from ‘the drawing as a story’, ‘the drawing as identity and representation’ or ‘the drawing as a process’ (formal aspects). Both analyses seem to have something arbitrary inasmuch as many of the above-mentioned artists and their drawings could well be classified under different areas and spheres

at the same time. It is certainly interesting to see how both attempts at definition are primarily thinking in terms of the vitality of contemporary drawing, which will not be restrained from experiments by anything or anyone, neither in terms of form nor of content.

But what happens when we go back to the B.B. drawings of Rosemarie Trockel, to the magic of transformation? What happens when we think of the starting point of every drawing: the blank sheet of paper, the white wall, the empty screen – what is the essence of current drawing? What happens there that distinguishes drawing from all other forms of art? What unique forces are being unleashed there? Looking at today’s drawings, one might well wonder if it is not that very traditional point of departure – the blank sheet, whether it is paper, concrete or digital – that determines its essence. In fact, the historic liberation of paper has breathed new life into the blank sheet. Traditional drawing has changed once and for all, because drawing has got under the skin of all other media, manifesting itself in the most surprising shapes. Experiments with new forms, techniques and strategies have put contemporary drawing on edge, in the same way that artists are increasingly falling back on the traditional function of the drawing as a sketch for the final product. But what has not changed is that the most direct connection between head and hand is realized when the first line is traced on the blank sheet. That direct line between the subjective and the objective world is the qualifying force of the art of drawing and the drawing itself. In that first line, all that is passive and concealed can come to the fore, visibly and actively, in order to leave its permanent marks in the objective world. The limitlessness, as the essence of drawing, what distinguishes it from all other forms of visual art, is embedded in the first line (with the autonomy, with the intimacy, with all conceptuality of that first line).

— Possible Time

And catch the heart off guard and blow it open. [Seamus Heaney]
Arno Kramer

Being a visual artist, the need for me to put my thoughts and feelings about drawing on paper has to do with the view of what poetry and drawing arouse in me. I would not be able to write a sound theoretical treatise on either art form, but what I would like to do is to use language in such a way that I could come as close as possible to an interpretation. It means that I want to – and have to – try to describe the process of drawing by means of linguistic flanking movements, to put into

words what I experience as a beholder, to make language the vehicle of my feelings and ideas, in order to approach a drawing’s character in terms of sensitivity and wealth. In my text, I want to convey the unlimited opportunity to experience, which is something poetry offers in the form of language and which a drawing can similarly have in the way it betrays an artist’s hand. And who can better articulate it than the poet? Drawing is always very close to the pure moment of perception, as the Irish poet Seamus Heany wrote. The artist is almost invariably a sensitive and changeable person, but the drawing is a frozen and immobile image. Making a drawing is filling a void, and at the same time an initiation that changes ideas about the *self* and the *other*. It also often changes oneself, instigating a metamorphosis. However dynamic or lively a drawing may look, and may seem an inspired entity, it remains an immobile product of the mind. The artist chooses what he wants to draw, but allows moments and feelings to play a role in the creative process, and the drawing, obviously, has no say in it. One may wonder about the extent to which the maker is present in such a process. How significant is the percentage of the ‘self’, his soul, his consciousness, his subconscious, the ‘inner man’ in the work of art that is being created? The obvious answer is that there must be a great deal of the artist’s mind and intelligence in that developing process and final work of art. It results in an autobiographical pattern of the artist concerned, in what might be called ‘a view from the inside’.

Each time we become acquainted with a new aspect of the process of creating a work of art, it may lead to a mind-expanding activity, if only because it awakens us to what we cannot or fail to put into words. Explaining, characterizing and assessing a drawing remains a tricky business because, like philosophy, it cannot prove anything – the least it requires is perception and courage. Science and knowledge can be just so much dead weight when it comes to looking at a drawing with more perception and giving free rein to one’s feelings. All too readily we allow ourselves to be guided by science and knowledge, and we usually try to make an analysis according to acquired methods. It is self-evident that theory can elucidate many things, but a parallel experience, an attempt to follow the artist on his way towards the creation of a drawing and share his feelings, will result in a different interpretation than a purely theoretical approach. The maker, the artist, is constantly delving into his or her mind and lends an ear to ‘dark voices’ if need be. And takes risks to find out if something works.

We must create in order to know. We must communicate in order to verify and to develop ourselves. A drawing does not exist until we have knowledge of it. If we fail to develop ourselves, we cannot be, think, and live. This presupposes that we succeed in further developing ourselves spiritually or in elucidating things by writing about them, so as to be able to enter a new, unknown, mental space, on the basis of metaphors and analyses. Erwin Mortier wrote that in effect the artist claims space beside time. It is inherent in this admirable premise that we would be well advised not to contextualize analyses and propositions. Much occurs on the periphery, in the same way that sound can be on the verge of my hearing. Or that an image can be on the verge of my perspective. Or that language seeks to define the choir of images. The artist makes the drawing that never existed before, developing the work out of a desire to create. An inner ambition, as Kandinsky called it, that all but forced him to do it the way it eventually turned out. In that drawing, he also creates a place, a domain, a work of art that he initially focuses on completely, and possibly enjoys, or gets worked up about because he feels he could and should do better. Ultimately, the drawing is finished and goes out into the world. Taking its own space.

In this treatise, the drawing occupies centre stage. It is not only a standpoint or position, nor is it the joining together – by trial and error, sometimes – of lines and surfaces to form an image. It is the realization of that very metamorphosis. Making a drawing is a mystery and a revelation at the same time. It is acting on impulse and trying to analyse it. It is thinking on the way to the unthinkable and it always happens as part of a process where the artist establishes a dialogue, already wordless, between hand and head. And with that dialogue we usually end up between fact and fiction, in the sphere of uncertainties, mysteries, assumptions and feelings. Breyten Breytenbach wrote with respect to writing (and for ‘writing’ I write ‘visual art’, for convenience’s sake): ‘Visual art is a conscious attempt by man to take fate, that ‘story’ written out from birth to death, into his own hands, by bewitching, imploring, whistling in the dark, inventing the textures and structures of consciousness, keeping open a back door to memory, finding out who and what we are and reflecting what exists, as well as giving shape to what is still to come. The memory is mere dead time, but death seeds the soil: new forms originate from oblivion...

For visual art is a means to transformation. It uses images and the interaction between their combinations – the meanings, how they feel, how they sound (‘visually’ – A.K.), the shadows

– to extend the scope of our understanding of ourselves and of others, and creating new spaces and references along the way, while occasionally looking into the depth of hell.’ There is a difference between, on the one hand, interpreting and analysing a drawing by the roundabout way of the imagination and fiction that may lead us to the revelation of reality, and, on the other, trying to reach a conclusion on the basis of lots of thoughts and factual information. Literature and visual art enable us to get closer to reality than history and sociology do, because they allow language and image to access ‘inaccessible’ creative spheres. Dreams, or representations of what might have happened, embody or articulate reality. This is also what images do on the level of the mind and the imagination, however subjective they may be. The creative process awakens me to the presence of the work of art, by which I mean the physical quality of a product. It is a thing that has been awarded an individual language, with a certain logic and internal references to meaning and reality. The drawing designs its own history, which rubs shoulders with art history and tradition, and will be metaphorical as an image. That work extracts meaning from of a dialectical play of true-to-life components such as knowledge, feeling, references and empathy. What does it do to my sense of process, rhythm, harmony, structure and sensitivity?

Augustine put it as follows: ‘The fields and magnificent buildings of the memory, where the treasure-houses are with the innumerable images of all sorts of things observed that have been brought together there. There everything is stored what we have thought with augmentation or diminution or regardless which reference of the things touched by our observation, as well as everything else that has been entrusted or deposited there, insofar as it has not been soaked up and swamped by oblivion.’

Note: this text contains many – sometimes embarrassingly literal – references to ‘Intimate Stranger’ by Breyten Breytenbach. Podium Publishers 2006.

— Flight Forward

Hans den Hartog Jager

If you want to form a picture of the world the present-day draughtsman is entering, you should take a look at the site of the prestigious Drawing Center in New York. Not the section with ‘exhibitions’ (where Gerhard Richter almost casually alternates with Leon Golub, Yona Friedman, Matt Mullican and Rirkrit Tiravanija), but the section called ‘Viewing Program’. Artists from all over the world who

have not made their name yet send their work to The Drawing Center, where it is assessed by a curator. Subsequently, the best entrants are invited for an interview in New York, but more importantly: an overview of their work is published on the site so that it can come to the notice of curators, critics and votaries of drawing. The state of affairs in early 2011 was that 1,668 artists had been accepted. 1,668!

And, just to leave no doubt, we are not referring to internationally renowned big names such as Raymond Pettibon, William Kentridge or Marcel van Eeden, neither to the struggling doodlers of all ages to whom, according to the Drawing Center, even the term ‘up-and-coming’ does not apply – and surely there must be many thousands more of those. The Drawing Center artists who have managed to secure a place for themselves in this limbo of the art of drawing are the true talents: they are usually artists who already work in conjunction with a gallery and have participated in various group and solo exhibitions. When you acquire an overview of their work, the reason why becomes simultaneously apparent: they are artists of great ambition. And without exception, whether they are called Francesca Gagliardi, Shino Soma or Nancy Manter, they demonstrate an awareness that they can do wonders in spite of the simple media they work with (pencil and paper, usually) – they can create compelling, forceful worlds, and the pencil is their magic wand. What strikes you most at the same time, however, is that this ambition goes hand in hand with another typical feature: abundance. Any work you study, it contains an abundance of something: lines, for example. Or colours. Or technique. Or image. Or stories – as if these ambitious artists leave no stone unturned to make the beholder forget the insignificance of their material. And it cannot be denied: it certainly works. Their urge, their ambition is so patently obvious that you are inadvertently carried away by it.

Still. However pleasant it may be to dwell in this world of ambition and persuasion, something begins to gnaw after a time. For didn’t drawing distinguish itself from other art forms (painting, video, installations) in that it was so much more vulnerable? Because artists had the courage to break with the illusion of artistic infallibility and working for eternity? Because artists dared to show the very genesis of their work, including all the mistakes, hesitations and scratches? Was this not the very genre that made the maker implicitly promise to the beholder to face him unmasked and show his art in the sincerest, plainest and most vulnerable manner?

When you study drawings from this perspective, you will suddenly notice

something forced in the perfection of the Drawing Center artists. Something that makes you suspect that this new generation is all too conscious of that typical artists’ fear (not foreign to writers, for that matter) that their skill is perhaps not so unique after all. Everyone puts pencil to paper occasionally – everyone draws. What makes ‘professional artists’ different? Why of all people are they artists? It is these questions that the new generation of artists seems to be perfectly aware of – and they feel compelled to prove their worth. This is understandable, but seen in the cold light of reason this ‘new ambition’ is first and foremost a flight forward, which results in forceful work, it is true, but allows drawing qualities such as vulnerability and unfinishedness to go down the drain at the same time. As if drawing has lost its vulnerability, its purity, its innocence. When you gain an overall view of All About Drawing, you will find out soon enough that the very same development is taking place in the Netherlands. To put things into perspective: it helps to have a good look at the works of Jan Schoonhoven (1914-1994), Armando (1928), Carel Visser (1928) or Zoltin Peter (1942): their austerity and self-assurance is such as is seldom found among artists under forty years of age. When you study these older artists, you are struck by an amazing boldness: that they could afford such self-assurance! That their status was so self-evident that they themselves as much as their admirers were deeply satisfied with a single perfectly placed line! Those were the days: every line was seen as a sublime touch, betraying the artist’s way of thinking as much as his vision. And it was accepted by everyone.

One thing that is clearly demonstrated by All About Drawing is that, for the time being, the main development in drawing is advancing in exactly the opposite way. Although we must take care not to interpret art by means of arithmetic, it is no doubt possible to make an interesting diagram by setting off the number of lines used in a drawing against the age of the artist – which will slowly but surely show an upward trend (when going from old to young, and from few to many). Incidentally, this is not only true for drawing: clearly, that flight forward, the enthusiastic attempts to justify their existence, are in line with the current development of present-day art in general, where artists are so often driven into a corner by politics and unhelpful market processes that they are desperate to prove what they can do. And they are as eager to prove to the outside world that their work is genuine and relevant and has a right to exist. Away with everything that is lazy and noncommittal.

The only thing is that, in this respect, artists find themselves in a peculiar position,

for their drive to prove their point can easily discord with the vulnerability that makes the medium so attractive to many. Yet that very clash may well be the driving force of this new development: the best artists in All About Drawing are following new avenues in order to combine their ambition with qualities that are typical of drawing. At the same time, this offers another advantage: suddenly the view of the medium is broadened and, through this ambition, attention is called to typical features such as signature, the narration of personal stories and obsession, which feel perfectly at home in the domain of drawing.

Take Marcel van Eeden – it is with good reason that the best-known Dutch draughtsman is doing so well abroad. His oeuvre is not merely so forceful because of the underlying solid concept (Van Eeden always draws from photographs made before his year of birth, 1965), but first and foremost because his concept is perfectly in line with the drawing technique. Because of the very use of the negro pencil, which is easily associated with simplicity and daily use, the beholder realizes all the more how enthusiastic Van Eeden’s attempts are to appropriate the world before he was born – causing his oeuvre to become a clash between artist and time that becomes more exciting with each drawing and each new story that he adds. This is made all the more forceful by the fact that Van Eeden is unquestionably ambitious: his search is becoming strongly, almost existentially, charged.

Similar aspects are found in Renie Spoelstra’s work. Her part romantic, part mundane drawings of recreation parks and other ‘reconstructed’ landscapes have little to do with vulnerability. By using thick layers of charcoal, Spoelstra rather reminds us of a miner – an artist who immerses herself in darkness. This association is intensified by the fact that she digs deep as regards content: more than anyone else, Spoelstra manages to confront you with your escapism (being absorbed in nature) and how difficult that is (in fact, nature has always become culture in this country), a feeling that, in turn, is intensified by the many faces assumed by her black: sometimes almost vulnerable and transparent, sometimes so complex and layered that the beholder tends to get lost – which makes you realize that her pictures would be far less penetrating in paint or as photographs. Such associations and connotations can be found in a remarkable number of the (younger) All About Drawing participants. Whether it is Aji V.N. or B.C. Epker, Marijn van Kreij, Sandro Setola or Sebastiaan Schlicher – the tone and signature of their work may be totally different, but they all show their own world,

their own handwriting, their own obsession. This also applies to Rik Smits – perhaps more than anybody else – who is the youngest participant in All About Drawing, along with Jeroen Pomp, and in that sense his work is possibly illustrative of the phase drawing is in at present. Smits is an obsessive artist who builds up entire cities with a lot of precise lines, or rather a completely individual environment.

It is the very wealth and multitude of lines that make Smits’s work exciting, but there is also an oppressively obsessive side to it – his work reminds us in a way of that of Willem van Genk, an artist whose outsider status was substantiated for a long time because his drawings were so full, rich and complex. Voilà the irony of the passage of time: with the current development of art in general and drawing in particular in mind, Van Genk would hardly be regarded as an outsider nowadays. That is the strange, but also the exciting aspect of All About Drawing: the realization that drawing, and also art as a whole, has found itself in a paradoxical world. Thirty years ago, no one could possibly have imagined that artists would feel the urge to justify their existence to such a high extent, and that ‘multitude’ would become an artistic quality – but this is exactly what gives All About Drawing a sense of topicality and urgency. And for those on whom this makes a deep impression, or are seized by the throat: there will be a moment, no doubt, perhaps in the near future, that we will leaf through this catalogue with a touch of melancholy and say to each other that this was ‘typically 2011’. And this moment might arrive much sooner than we realize. There is a small indication already: when you try to find young talent from the Netherlands on the site of the Drawing Center, you will find exactly twenty individuals – eight of whom are included in All About Drawing. It only goes to show that art will not be pigeonholed and framed, that talent flows to the most unexpected corners just like water, even if you think you have got them all. You are bound to miss one. One hundred is next to nothing.

– The letter and the loop

Maria Barnas

Writing and drawing were once the same thing. I formed letters and drawings and made no distinction between the two. When I had not yet learned the alphabet, I drew my name. I did not recognize the shapes I drew as letters but as forms – forms that represented me.

When I learned to hold a pencil, I tried out lines and loops on a sheet of paper. With large loops and strokes, I tried to encircle my own hand. I recall the frustration with the fact that my hand vanished from the place where it was to be encircled as soon as I cast my pencil lasso. *Catch it! Catch it!* My hand raced ahead of the sharp point like a fox running from a hunter. From that moment onward, I knew that drawing consisted not only of making something. It also consisted of lingering.

My pencil is still too slow to catch my hand. The drawing lags behind what I want to record. But when I look at the loitering circles, I see a passionate yearning.

Before I went to primary school, I drew loops that were meant to represent letters. I was the only one who could read them. I pretended I could write. The best part was that the loops could be endlessly extended.

While I was busy making loops, I thought up a story. I was convinced that I would – if I thought hard enough – automatically arrive in the realm of letters. As hard as I could, I thought about a world in which everyone could go his or her own way. Nobody needed to go to school. Children could walk up the sides of buildings, just like flies effortlessly scurry up walls. They could jump off buildings, dive down and make a soft landing. They could fly. They could travel to Africa as a butterfly.They could encircle their hands with a pencil, pick up these hands from the paper and congratulate themselves with a handshake.

It was only when I was in the first class at primary school and had to practise in a handwriting jotter that writing began to irritate me. The loops of the letters were not permitted to slide off the page, they were not allowed to explode in a flock of rising birds. Only one dot was allowed on the *i*, whereas it was much more appealing to have a fountain of dots issue from the symbol. The letters were forbidden to stand too close to one another, to embrace one another. They certainly could not flow into one another.

Just like my classmates and myself – seated equidistantly from one another in the school benches – the letters had to stay at a respectable distance from another. Just like us, the letters had to sit in the same position with their backs straight.

No one was allowed just to jump up if he

or she had a good idea. No one could lie down and take a nap under the table if they had had enough. We had to be silent.

I could eventually choose a strong, small, hesitant or bold signature. Which one suited me best? I was going to receive my own passport. Until that time, I only existed formally as a supplement to my parents’ passport. My father said I ought to think about a signature that I could place in that document. I studied the signature of my parents. My mother wrote her name in full, with large, generous, round letters. At the end of the long row of letters that spelled out her name, she made a sweep that gathered up all the previous letters like a lasso. My father signed his name with an elegant hand. He placed a dot under his name, a small circle that seemed to make his name sparkle like a bubble escaping from a glass of lemonade. How could I ever equal these supple, purposeful signatures? I tried to write my name with the greatest possible speed, with the idea that the rapidity would give my signature an adult allure. It had to look as if you just dashed it off, without thinking. I had to choose letters that were fluent.

The customs man who would check my passport should receive the impression that I had been signing documents for years. As soon as I began to falter he would become suspicious and would think that I was not the real *M. Barnas*. He could arrest me for pretending to be someone else. How could I prove that I was who I said I was? Who was I, actually?

The pencil in my hand still didn’t do what I wanted. The point went awry at the moment I concentrated on producing a straight line. The pencil seemed to have its own will, it wanted to write letters that did not have a place in my name. I kept on practising. I wrote *M. Barnas* until the letters danced before my eyes. At the end of my name, I threw a lasso of ink that held all the previous letters together. Under my name, I allowed a small, sparkling bubble to escape.

I filled a sketchbook with my signatures, which, to my great dismay, refused to resemble one another. I practised setting down a name, and I felt how I was writing myself away from my family. With this name I could enter the world, as myself. I was no longer a name in the document of my parents. I became an individual whilst practising how to write my name.

Marcel Broodthaers placed his – and my – initials on paper, time after time. These works can be called ‘drawings’. It is good to see that he, too, was unsuccessful in trying to realize identical signatures. They refuse to stand up straight on the page. The hand declines to do what the head wants, and that is exactly where the drawing begins to become interesting.



Marcel Broodthaers

In 1969, Marcel Broodthaers made a film that lasts one second. The film consists of the projection of a loop on which his initials are written. On this topic, Broodthaers said in an interview: ‘It is a very short film, one second, the title is *Une seconde d’éternité*, a second of eternity, by means of which I want to present something from artistic reality. It is not about my signature or that of someone else, but rather about the fact of the signature. (...) The graphism that lasts only one second simultaneously gives rise to a fiction. The signature of the author – painter, poet, cinematographer – appears to me to be the point at which the system of lies begins; the system that each poet, each artist tries to construct in order to protect himself ... against what exactly, I do not know.’ Fiction begins at the moment that you place a signature, because this action assumes a performance. You have to implement an action in a role, in your own name. You have to play this role with conviction, that is expected of you. You can fill in this role freely. You can make a personal choice about the way you give yourself shape. You could use other letters, and pretend that you are someone else. It is this freedom of choice that you need in order to be convinced that you are an individual. You are somebody, for as long as it takes to set down a signature. Then you can think: I exist.

Not much has changed since I pretended I could write. When I sit down to work, I only manage to get letters on paper when I write as I once drew. Then I forget that I have to get letters on paper.

When things are going well, the pictures in my head race ahead and I am left chasing them. But I don’t care that the images are too quick for me. I now know that that is the case. They function as enticements, they throw down a challenge. They goad me further and further into an uncharted area. At a certain moment I become breathless. Without noticing it, I have ended up at a spot that I would never have found if I hadn’t gone chasing those pictures.

I look around me. I am in the middle of a forest. And I see that I am that forest. I look at the trees, their roots that clutch all round them and seek a hold in a hesitant reality. ‘Why a forest? Can’t you think of anything better?’ ask the trees that constitute my temporary existence. I can view my thoughts – from an open clearing in myself – all around and from behind every tree.

I travel on and with words, through my thoughts. These words are never a goal in themselves. But they ultimately stand there, as silent, awkward witnesses of a process that has taken place without them. The words that I write are – in the best possible case – like the loops that arise when I try to encircle my own hand using a pencil. They describe a history but also, above all, an action. This is an honest exercise, doomed to failure, but one that, in failure, produces a registration that engenders more than a successful encirclement could ever do.

I write a loop.
I draw a letter.
There is a name.
Is that me?

– Overview of important drawing exhibitions in the last 50 years

Arno Kramer

If, in the history of art over the last 50 years, we look at the drawings-only exhibitions that have been of major importance, the exhibition entitled *Lof der Tekenkunst* (In Praise of Drawing) by Carel Blotkamp, compiled for the Van Abbe Museum Eindhoven in 1973, was a landmark. In the catalogue, Blotkamp wrote explicitly about *autonomous drawing*. Although his choice was limited to abstract drawing at that moment, he observed in his essay that, in view of general developments in the art of that time, drawing could never again be ignored. He regarded drawing as no isolated phenomenon, and declared that it coincided with the upsurge of sculpture in America and Europe. Drawing has supplementary significance to many sculptors. ‘Historical notions of drawing as being largely an abstract art form, of the drawing as a primary expression of the artistic concept, are still valid even if the notion of the divine origins of the “disegno interno” have vanished.’(1) In 1985 the exhibition entitled *Aspecten van de Nederlandse Tekenkunst* (Aspects of Dutch Drawing) was presented in De Lakenhal in Leiden, and in 1986 *The Meaning of Drawing: drawing by ten Dutch artists* even made a world tour. For the first time, younger artists

such as Marlene Dumas, René Daniëls, Henk Visch and Frank Van den Broeck appeared in the footlights. In the introduction to the catalogue, Alied Ottenvanger wrote that ‘the drawing can be experienced as a letter or as a diary. Life and art mingle in a very intimate way and form direct reflections of ideas, anxieties, obsessions, dreams, feelings and visions. In their [the artists – ed.] work, the drawing also has the significance of a significance’.(2) In 1987 Museum Boijmans-Van Beuningen presented *tekenen 87* (drawing 87) which displayed a more international picture of drawing. In addition, it also covered the way in which the drawing relates to architecture and sculpture, and arguments were advanced to support the idea that drawing can be a form of visual thinking. In 1991 the Stedelijk Museum in Amsterdam presented *Op ware grootte: tekeningen* (Life-size: drawings) which was an important attempt to summarize the state of the art of drawing at the time. It was more or less the first time that drawings of twelve Dutch artists, for whom drawing formed the most important discipline in their work, were displayed in such an outspoken and extensive way. The selection made by head curator Jurrie Poot and the layout of the exhibition, ranging from pure abstract to figurative, showed the diversity and autonomous quality of Dutch drawing in a logical manner. In his introduction, Jurrie Poot wrote that ‘besides the figurative and other art derived from that, the Netherlands in the sixties and seventies also witnessed interest among a number of artists for reducing the use of visual resources to a minimum.

The spontaneity of drawing and the nature of the drawing material lent themselves ideally for this development. This was the source of what Blotkamp called “drawing for drawing’s sake’’. At the end of his introduction, Poot says: ‘By drawing, an artist is capable of (rapidly) visualizing the most essential and audacious ideas and illusions, and has the opportunity to perform research into further possibilities, free of all rules to which other media are bound. As a consequence, drawing was always the most elementary expression of thinking in images, and that has remained so now that the drawing has become more independent and often gives an intimate picture of what engages artists.’(3) The Rijksakademie in Amsterdam, which then had a separate department of drawing and the Prix de Rome for drawing merit, recognized the importance of drawing and made a clear statement with the exhibition entitled *De betekenis van het tekenen* (The Significance of Drawing) in 1995. In the accompanying catalogue, Pietje Tegenbosch wrote in her essay: ‘The drawing becoming autonomous

has emancipated it for new functions and has made the drawing more “sensitive’. The heart beats a special rhythm that is conveyed directly to the hand, which registers and moves like a blind person, as an independent and simultaneously unpredictable fact.’(4) The former Van Reekum Museum, now CODA Museum Apeldoorn, has elevated the collection of work on paper to a spearhead of its policy, and now regularly devotes much attention to drawing. In 1994 *tekenend, tekeningen van Nederlandse kunstenaars* (illustrative, drawings by Dutch artists) from the Becht Collection was practically an overview of what was happening in this field in the Netherlands, due to the great diversity of work presented. In *De Bruiloftsreportage* (The Wedding Coverage), the collection of the Province of Utrecht was displayed in the Centraal Museum in Utrecht in 1997. This collection had first been presented to the general public in Linea Recta in 1991. With *Uit de Collectie Nederlandse Tekeningen van 1900-1994* (From the Collection. Dutch drawings from 1900-1994) the Stedelijk Museum Amsterdam gave an account of its acquisitions in the field of drawing. In 2000, *Nieuwe Oogst, 15 jaar aanwinsten eigentijdse tekenkunst* (New Crop, 15 years of acquisitions of present-day drawing) was shown in Teylers Museum Haarlem, and *Comfort/Discomfort* was presented in het Stedelijk Museum in Den Bosch in 2001. In the summer of 2010 the Centraal Museum again displayed a selection of drawings from the collection of the Province of Utrecht, under the title *Op papier gezet* (Set Down on Paper). The Stedelijk Museum Schiedam applies a broad vision in its presentation of drawing exhibitions. The donation of drawings by Cees van de Geer led to the exhibition entitled *l’Homme sucré* in 1997. Most participants in the group exhibition *Verloren Paradijs Monumentale Tekeningen* (Paradise Lost. Monumental Drawings) produced work of extremely large format, which again underlined the fact that working on paper metres wide and high was one of the important developments of present-day art. On this theme, Diana Wind wrote in the catalogue: ‘The drawings are not only monumental in their format, because everyone represents in his own penetrating way the relationship of the individual to his environment, in which good and evil, construction and destruction, utopia and dystopia give substantiation to Paradise Lost.’(5) The museum also presented solo exhibitions of work by Otto Egberts, Iris van Dongen, Karin Arink and Raquel Maulwurf, while Carin van Herwaarden and Erzsébet Baerveldt also displayed work on paper in the Stedelijk Museum Schiedam. With Armando

verzamelt en teken (Armando Collects and Draws) and a second donation from the collection of Cees van der Geer, that broad vision of the museum received extra attention. Of course, works on paper are often presented in galleries and other exhibition spaces, but until the end of the eighties and in the early nineties more substantial and adventurous exhibitions probably appeared in artists’ initiatives such as *A Priori* in Makkom in Amsterdam in 1987 and in *101 tekeningen* (101 drawings) in the Begane Grond in Utrecht in 1997. In 2003, the state of the art with regard to figurative art was exhibited in *TEKENEN DES TIJDS* (Signs of the Times) in Den Bosch. *Signatura* by the Stichting Archipel in Apeldoorn in 1990 was the first personal choice of drawings by Arno Kramer. This presentation formed the beginning of a series that were compiled at various places and in various situations down through the years. In 1995, the exhibition *XL Tekeningen van formaat* (XL Drawings of Format) was held in Artis in Den Bosch, followed by *Sense of Drawing* in 1999 and *Inside Drawing* at *Nouvelles Images* in The Hague in 2002. A second version of *Sense of Drawing* was displayed at *Galerie Gist* in Brummen in 2002. All these exhibitions were realized on request. With *Different Drawing*, the NBKS in Breda drew specific attention to drawing. In an attempt to place drawing in a wider perspective, artist Arno Kramer organized *Into Drawing Hedendaagse Nederlandse Tekeningen* (Into Drawing. Present-day Dutch drawings). The exhibition was first presented in the Limerick City Gallery of Art in Limerick, Ireland, in July 2005. This *Into Drawing* exhibition, showing work by 22 artists living and working in the Netherlands, was also on display in the CODA Museum Apeldoorn, from where it travelled on to the Institut Néerlandais in Paris and to the Istituto Universitario Olandese di Storia Dell’Arte in Florence. The cycle was concluded with a presentation, including much new work, in Museum Schloss Moyland in Bedburg-Hau, Germany, in 2008. *All About Drawing 100 Nederlandse Kunstenaars* is the most comprehensive overview of drawing in the Netherlands up to the present day.

- 1 Carel Blotkamp, *Lof der Tekenkunst* Van Abbe Museum Eindhoven 1973
- 2 Alied Ottenvanger, *The Meaning of Drawing*, The Netherlands Office for Fine Art 1986
- 3 Jurrie Poot, *Op ware grootte: tekeningen*, Stedelijk Museum Amsterdam 1991
- 4 Pietje Tegenbosch, *De betekenis van het tekenen*, Uitgeverij THOTH Bussum/Rijksakademie van beeldende kunsten 1995
- 5 Diana Wind, *Verloren paradijs Monumentale tekeningen*, BnM uitgevers/Stedelijk Museum Schiedam

Colofon

Samenstelling/redactie

Arno Kramer, Diana Wind, Yasmijn Jarram

Teksten

Maria Barnas, Hans den Hartog Jager, Renée Steenbergen, Wilma Sütö,
Nicole Theeuwes, Pietje Tegenbosch en Rutger Wolfson.

Eindredactie

?

Productie

Merijn de Leur-van Duijn, Roelie Zijlstra, Dies Besems

Grafische vormgeving

Harald Slaterus

Vertaling

George Hall

Uitgever

Uitgeverij d'Jonge Hond

Lithografie en druk

EposPress Zwolle

Bindwerk

?

Fotografie catalogus

Marjolijn van den Assem, Henni van Beek, Clemens Boon, Stephan van den Burg,
Adriaan van Dam, Merina Beekman, Bart Benschop, Jan Buwalda, Peter Cox, Adriaan
van Dam, Helga van Dalen, Joy Dekok, Iris van Dongen, A. Nuys, Marcel van Eeden,
Paul van der Eerden, Bob Goedewaagen, Anita Groener, Ton Hartjens, Tom Haartsen,
Serge Hasenbuehler, Caren van Herwaarden, Erik /Petra Hesmerg, Paul de Jong,
Henri Jacobs, Clemens Jongma, Paul Kerkhoffs, Paul Klemann, Michel Klemann,
Kinke Kooi, Juul Kraijer, Hilbert Krane, Edo Kuipers, Hans Lemmen, Mariëtte Linders,
Heidi Linck, Ido Menco, Gilles van Niel, Rinke Nijburg, Thijs Quispel, Louis Radstaak,
Peter Rosemann, Sebastiaan Schlicher, Marien Schouten, Stuart Smyth, Rik Smits,
Lotte Stekelenburg, John Stoel, Sander Tiedema, Peter Tijhuis (beeldbewerking
André Beuving/BLXM), Robert Vendrig, Henk Visch, Ivo Wennekes, Ronald van
Wieren, Hans Wilschut, Hans Pattist, Ron Zijlstra, Jan Zweerts

© 2011 Stedelijk Museum Schiedam

© 2011 Uitgeverij d'Jonge Hond

info@dejongehond.nl

www.dejongehond.nl

ISBN 978 90 89102 65 2 / NUR 646

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie,
microfilm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen
te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de
uitgever wenden.

Van werken van beeldend kunstenaars, aangesloten bij CISAC-organisatie, zijn de publicatierechten geregeld met
Pictoright te Amsterdam, © 2011, c/o Pictoright Amsterdam

