

Rob van der Bijl, Erik Pasveer

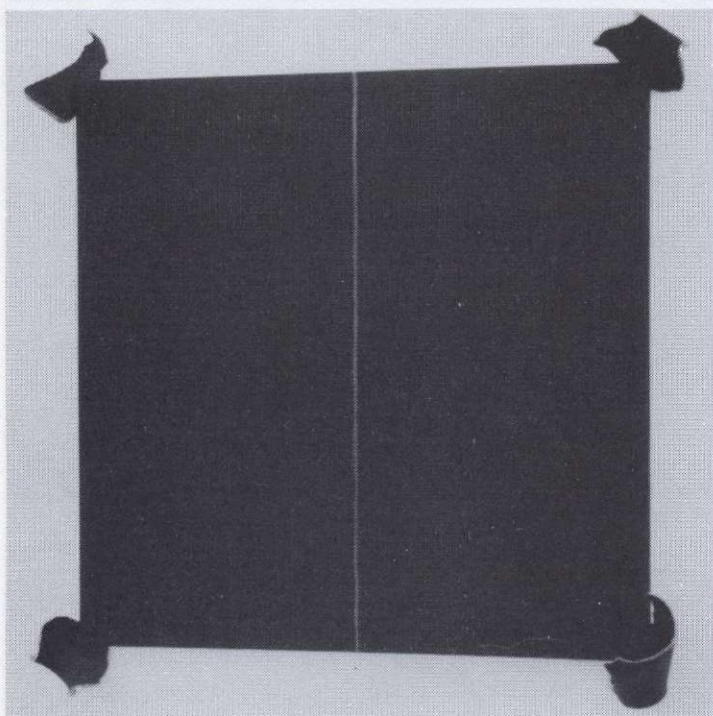
Grensgebieden

Over het werk van Rob de Vries

Gewoonlijk wordt bij een tentoonstelling de verhouding tussen de tentoonstellingsruimte en het geëxposeerde materiaal vrij negatief opgevat. De architectuur van de ruimte krijgt dan het karakter van een 'omgeving', iets wat geen eigen bestaan kent, maar wat alleen aanwezig is omwille van iets anders: dat wat omgeven wordt. Iets wat bovendien hoofdzakelijk hinderlijke beperkingen oplegt aan de expositie, de uitgestalde objecten, de panelen, de doeken, de installaties. De route waarlangs men zich beweegt, en die de onderdelen van de tentoonstelling verbindt is niets meer dan de ongebruikte, lege restructuur tussen de expositie en de harde randen van het bouwwerk; een spoor dat de tentoonstelling nagelaten heeft.

Zeldzaam zijn de tentoonstellingen die de architectuur van de expositieruimte als een positief gegeven onderkennen. De onlangs gehouden overzichtstentoonstelling van de Haarlemse kunstenaar Rob de Vries is een voorbeeld van een geslaagde poging in die richting. Voor de achterhal van het Bouwkundegebouw in Delft, waar de tentoonstelling plaats vond, ontwierp hij een ruimtelijke installatie die qua esthetische problematiek geheel geënt was op de omringende, door Bakema ontworpen architectuur.

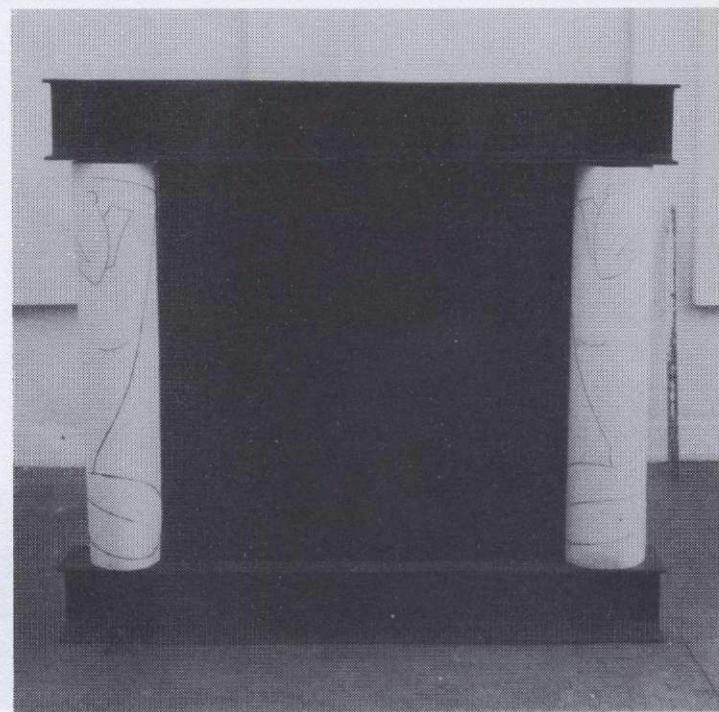
Maar ook in ander werk van De Vries speelt architectuur een belangrijke rol. Dat blijkt ondermeer uit 'Reflexen', de catalogus die bij de tentoonstelling in Delft verscheen¹. Daarin maakt hij naar aanleiding



Studie voor Gates of Hell, 1986.

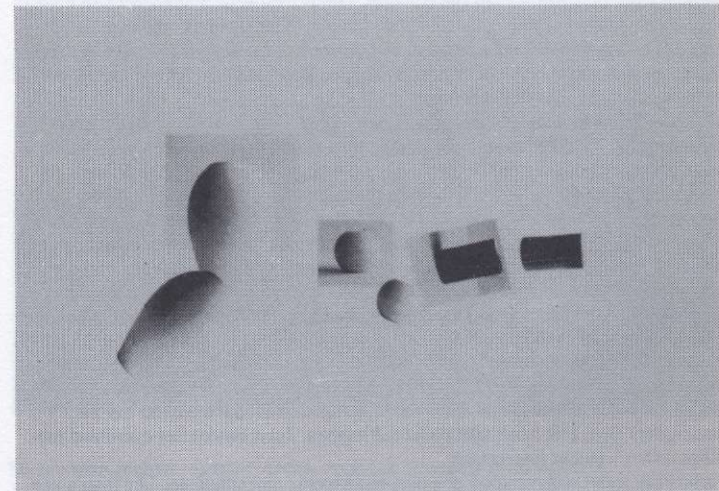
Rob de Vries (1948) is zelfstandig kunstenaar sinds 1972. Hij is lid van 'De Groep' te Haarlem en nam deel aan diverse exposities en manifestaties. Verder werkte hij aan een aantal opdrachten voor kunstprojecten in en om (openbare) gebouwen. In het voorjaar van 1986 hield hij een eenmans-tentoonstelling in het gebouw Bouwkunde te Delft.

Bij de tentoonstelling verscheen de catalogus 'Reflexen' met daarin, naast afbeeldingen van het geëxposeerde werk, twee essays van de hand van R. Sierksma en een tweegesprek tussen Sierksma en De Vries.)



The Ultimate Balance, 1985.

Studie voor Natura Morte, 1984.



zou kunnen. Ik maak er daarom foto's van, om m'n eigen vondsten op het juiste moment toe te kunnen passen. Het is een soort gok, maar ik zou niet anders kunnen werken.

Ik werk eigenlijk als een beeldhouwer: Combineren van voorwerpen en materialen, en ook het maken van collages. Ik denk ruimtelijk, ondanks dat mijn

interview

Werkwijze

Ik heb zelf nauwelijks inzicht in hoe ik werk. Ik werk tamelijk gevoelsmatig: vol twijfel, oncontroleerbaar soms. Voor een bepaald werk ga ik niet alles van te voren lopen bedenken. Maar hoe het nu precies wel gaat, dat is heel moeilijk uit te leggen. Het toeval speelt een niet onbelangrijke rol. Soms ben ik ergens heel gericht mee bezig en dan gebeurt er iets toevalligs dat meer informatie voor het werk levert dan al die bedachte dingen bij elkaar. Bijvoorbeeld een vaas die in stukken valt. Het mooie van een (niet gebroken) vaas is die prachtige gespannen vorm. Eenmaal gebroken bleken de breuklijnen zeer speciaal en waren voor mij een geschikte aanleiding om een werkstuk verder te ontwikkelen. Wat kun je er nu mee? - vroeg ik mezelf af. Door de vaasdelen met een leeg doek te verbinden ontstond er uiteindelijk een object met een groot effect. Eigenlijk verzamel ik beeldvondsten, waarvan je niet direct weet wat je ermee

van één van zijn werkstukken, 'Studie voor Gothic Light' (1984-1985), een opmerking over zijn recente periode:

*"('Gothic Light') heeft dus te maken met mijn interesse in gebouwen. Ook het contact met dat enorm mooie gebouw van Bakema 'Bouwkunde', die langgerektheid, die toren die daar haaks op staat, die ruimte die eronder zit – dat roept bij mij iets op van de grootsheid van de architectuur, en daar heeft het nieuwe werk ook mee te maken. Nu kan je duellieren met zo'n gebouw, maar je blijft nietig, ook al ga je met een doek van 10 x 10 meter werken. Maar het probleem blijft me bezighouden: Hoe breng je die ruimtelijke kwesties in een schilderij onder. Dat is mijn aandachtsveld van de recente periode."*²

De verhouding tussen kunst en architectuur speelt in het werk van De Vries een belangrijke rol. Interessant is dat deze verhouding niet alleen in direct verband met de ter plaatse aanwezige architectuur wordt ontwikkeld, zoals in het eenmalige project voor de achterhal van het Bouwkunde-gebouw. Ook in de wijze waarop de werkstukken van De Vries tot stand komen, met name in de positie van de techniek ten opzichte van de esthetische problematiek, is er een duidelijke relatie te onderkennen tussen kunst en architectuur. Binnen die esthetische problematiek zelf tenslotte, blijken bij uitstek architectonische thema's als 'ruimtelijkheid', 'materialiteit' en 'representatie' in het geding te zijn.



Repaint Self Portrait, 1974.

werken vaak plat zijn – zoals die collages. Het is trouwens niet zozeer een kwestie van 'ruimtelijk' versus 'plat'. Zo'n sculptuur, 'The Ultimate Balance' is natuurlijk in eerste instantie gewoon een sculptuur, maar ik zet het wel bewust tegen een plat wandje. Als je er dan recht voor staat, is de sculptuur ineens volkomen plat. Dat vind ik het mooist.

Wanneer is iets geslaagd? – dat is heel moeilijk te zeggen. Ik denk dat selectie erg belangrijk is. Elke maand heb ik een flink aantal vuilniszakken vol met werk waar ik eerst van dacht dat het wel wat zou worden. Net als Armando eens zei in een interview, zou je je werk moeten selecteren op de aanwezigheid van 'spanning'.

Neem nu dat stilleven, 'Studie voor Natura Morte', dat was in tien minuten klaar. In zekere zin worden de foto's van de vazen ontleed. De voorwerpen zijn uit de oorspronkelijke foto's geknipt. Vervolgens heb ik die foto's en de knipsels tegen de achtergrond van een strakke horizon gerangschikt. Daardoor kreeg het voor mij iets van een liggend, vrouwelijk naakt. Door de confrontatie binnen het werkstuk van de gefotografeerde vazen met de uitgeknippte fragmenten ontstaat een spanning. Het is een liggend naakt, maar het zijn ook afbeeldingen van vazen: Het is een stilleven. Maar misschien dat anderen het weer heel anders zien. Het hoeft niet altijd te kloppen. Juist omdat het eventueel niet klopt, is het wellicht interessant.

Natuurlijk is dat stilleven ook gewoon een kwestie van schuiven. Die foto's van de vazen had ik al zo lang gezien, dat ik er gewoon doodziek van werd. Daarom ben ik die foto's gaan aantasten. Zo ontstond het stilleven.

Techniek

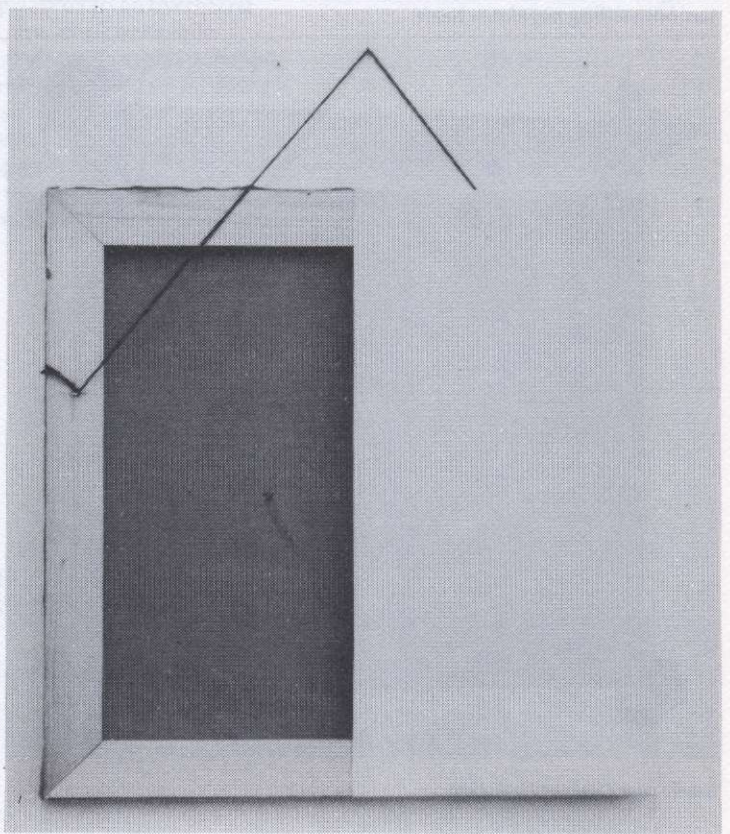
Ben je gespecialiseerd in één bepaalde techniek, of is de techniek neutraal ten opzichte van hetgeen je doet?

Werkwijze en techniek

De werkwijze van De Vries is niet bepaald eenduidig. Hij combineert verschillende materialen met behulp van verschillende technieken tot werkstukken die ruimtelijk zijn, of die over ruimtelijkheid lijken te gaan. De meeste van deze werkstukken bestaan uit een beperkt aantal elementen: foto's, vazen, consoles, stalen I-profielen, wit of zwart geschilderd doek, et cetera.

Daardoor wordt het moeilijk hem schilder, tekenaar of fotograaf te noemen. Misschien is Rob de Vries dan toch vooral beeldhouwer; hij werkt met ruimte, maakt sculpturen, installaties. Desondanks blijkt in zijn oeuvre slechts één werkstuk te vinden te zijn waarin van echt beeldhouwersmateriaal gebruik is gemaakt: het marmeren 'One Sculpture as Many Sculptures' (1976). Bovendien lijkt in dit werkstuk de traditionele beeldhouwkunst binnenste buiten te worden gekeerd. Niet in de begrensde materiële eenheid van het marmeren object, maar juist in de ruimtes tussen de scherven; na het kapotslaan van beeldhouwkundig gepolijste marmerplaat, ontstaat een 'sculptuur'.

De Vries laat zich in zijn werk dus niet leiden door één bepaald procédé. Maar daarmee is techniek, het gegeven dat dingen gemaakt moeten worden om te bestaan, in zijn kunst nog niet irrelevant, willekeurig of neutraal.



Untitled, 1976-1986.

Ik gebruik verschillende technieken: Tekeningen, foto's, objecten, etcetera. Eigenlijk gebruik ik alles wat maar mogelijk is. Dat geeft wel eens verwarring: Ben ik nu beeldhouwer of niet? Of soms een tekenaar? Maar zo gemakkelijk is dat niet. Het gaat erom, dat als je ergens een bepaalde gedachte over hebt, hoe dat dan uit te werken. Dan kies je natuurlijk een techniek die daar in zo'n geval het meest geschikt voor is. Dat kan bijvoorbeeld fotografie zijn. Die techniek heeft in dat verband een heel andere functie dan de fototechniek in die chique fotovakbladen, waarin van die 'super-esthetische' plaatjes staan afgedrukt met onderaan de benodigde technische informatie – filmsoort, belichtingstijd, lens, en dergelijke. Mijn foto's zijn daarentegen in foto-technisch opzicht gewoon slecht, maar juist daarom bruikbaar. Zo is de foto ten behoeve van 'Repaint Self Portrait' gemaakt met een heel simpel plastic Russisch cameraatje van veertig gulden. Ik heb het idee dat ik wat dat betreft niet in één bepaalde richting zit. Je maakt gebruik van je artistieke vrijheid. Niemand legt mij op hoe ik te werk moet gaan. Ik kijk altijd net zolang totdat ik denk dat het werk verder is gekomen. Bij een tandarts ligt dat anders. Voor de renovatie van een gebit is natuurlijk wel veel specialistische techniek vereist. Voor mij heeft de techniek een veel neutraler karakter. Zo kan in een bepaalde opdracht metaalbewerking noodzakelijk zijn. Ik ga dan gewoon naar een metaalbewerkingsbedrijf en vraag daar de benodigde gegevens. Dat is nooit een belemmering. Andersom wel. Als kunstenaars in technisch opzicht tot heel veel in staat zijn, dan gaat die techniek vaak overheersen. Fotografisch realisten bijvoorbeeld, die kunnen alles, maar die techniek zit ze in de weg. Want daar gaat het niet om. Het gaat erom dat je je idee voor de volle honderd procent kunt uitvoeren in de techniek die daarbij

In zijn werkwijze raakt De Vries aan een probleem waarvoor ook de analyse van een architectonisch ontwerp zich geplaatst ziet: Kan architectuur rechtstreeks worden afgeleid uit allerlei constructief-technische of programmatische voorwaarden en uitgangspunten, of staat de architectonische problematiek als zodanig in het centrum van de ontwerphandeling? Het tot stand brengen van een werkstuk is bij De Vries in elk geval geen lineair proces. Het is geen doelbewust zoeken naar een adequate 'vorm' voor een vooronderstelde 'inhoud'. Was dat wel het geval, dan zou een perfecte beheersing van de techniek om, via het materiaal, een idee te representeren noodzakelijk zijn.

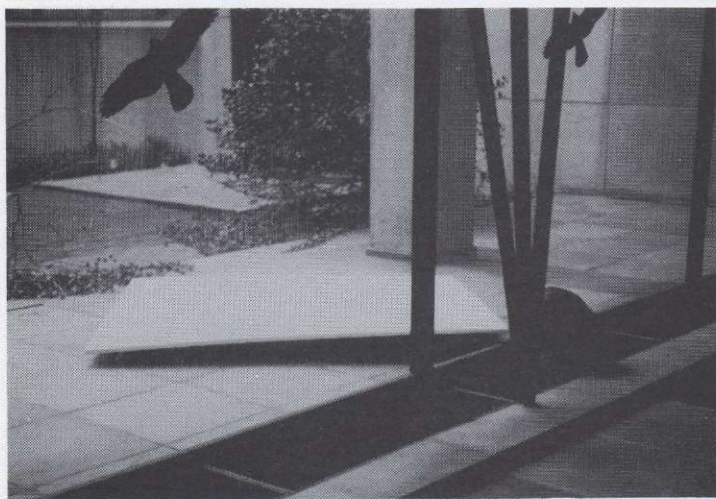
Het bestaan van zijn kunstwerken ontspringt echter niet in het materiële object zelf, maar in de geconcentreerde aandacht van de blik, in het vermogen van de kunstenaar (en van de toeschouwer) om in de schijnbaar toevallige ontmoeting van foto's, scherven, sokkels en doeken verbanden te leggen.

Het maken van kunst kan bij De Vries dus niet, als een techniek, volledig beheerst worden. Technische vaardigheid zou juist een belemmering kunnen vormen, omdat daarmee het vermogen van het toeval en de ruimte voor associaties worden beperkt.

De steeds terugkerende onderdelen van zijn werk worden niet speciaal voor een bepaald project gemaakt. Ze waren er al. Ze werden toevallig

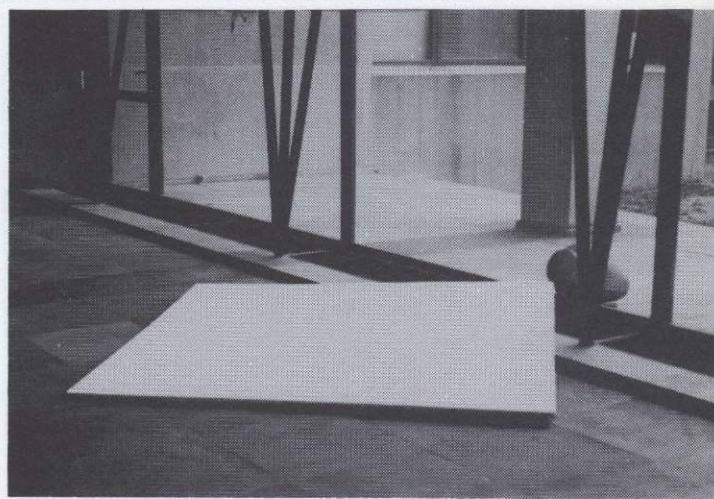
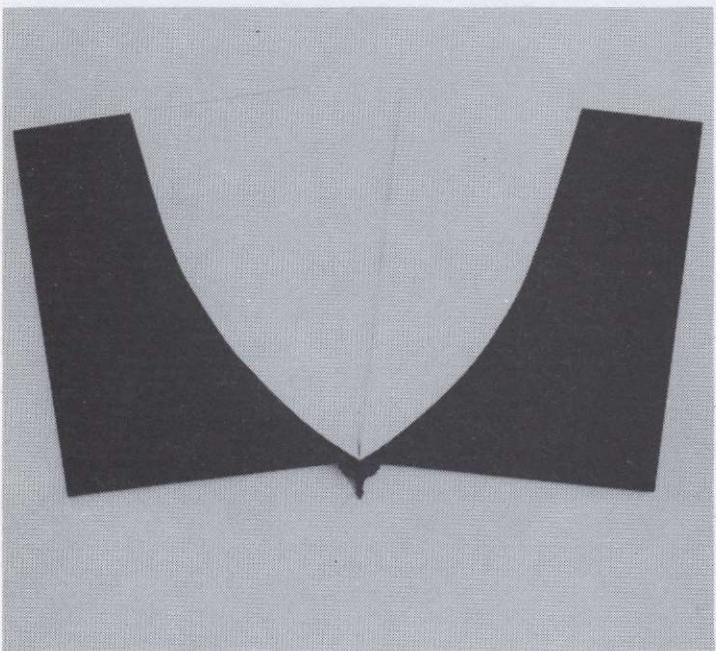
gevonden op straat of op de rommelmarkt (de consoles, de vazen); ze waren onopvallend aanwezig op het atelier (houten schragen, een overgebleven stuk staalprofiel); ze ontstonden per ongeluk (een vaas die valt). Het tot stand brengen van een kunstwerk bestaat eigenlijk uit een eindeloos ensceneren van ontmoetingen van deze voorwerpen, zodat op een onbepaald moment hun bijzondere karakter en een zinvolle onderlinge verstandhouding tussen de dingen kan worden ontdekt. Dit is een zeer moeizaam en oncontroleerbaar proces, waarvan het begin niet bepaald kan worden en waarvan het eind niet te voorspellen valt.

Deze werkwijze wordt ook gevolgd bij werk in opdracht, onder andere voor het interieur van een Haarlems ziekenhuis. De Vries onderzoekt daarbij de typische architectonische kenmerken van de situatie ter plaatse en de mogelijkheden om zijn werk daarop te laten aansluiten. Wat dat betreft neemt hij duidelijk afstand van de gangbare 'éénprocentkunst', waarbij een kunstzinnig object onproblematisch wordt toegevoegd aan een reeds voorhanden gebouw of omgeving. Geen decoratie dus, maar enscenering. De Vries zoekt naar een zinvol onderling verband tussen kunst en architectuur zonder de ene uit de andere af te leiden. Ze behouden beide hun eigen identiteit.

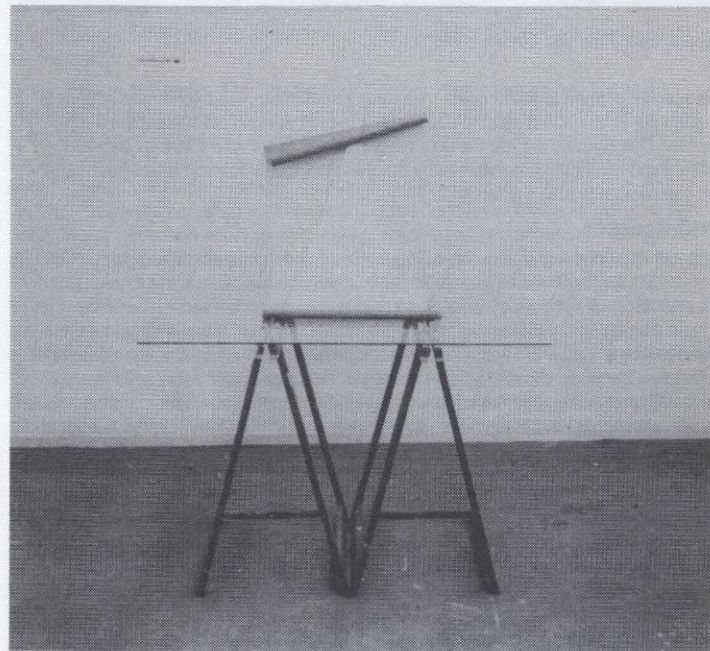


'Vorm en Inhoud'-installatie, 1986.

Studie voor Gothic Light, 1984-1985.



Interactions between Sculpture and Socle, 1981 (oorspronkelijk zesdelig project).



past. Sommige mensen hebben alle techniek, maar weten niet wat ze moeten maken.

Ik heb in 1979 een werkstuk gemaakt, 'untitled', waar niemand toen wat in zag. Maar alle thema's van m'n werk zijn er al in te herkennen, bijvoorbeeld het weggedraaide beeld, dat toch weer zichtbaar gemaakt wordt. Een cruciaal werkstukje, een soort voorbode. Misschien maakt zoiets al het andere werk overbodig, omdat alles al gezegd lijkt te zijn. Toch hoop je elke keer dat het weer op een andere manier kan. Eigenlijk is dat de rijkdom van een kunstenaar:

Steeds weer nieuwe vormen vinden voor een bepaalde problematiek. Je bent geen kunstenaar omdat je toevallig goed kunt fotograferen of lassen. Wat dat aangaat is Armando een voorbeeld van een kunstenaar die ik waardeer. Zijn technische middelen zijn zeer summier: In zijn atelier staat een klein tafeltje met daarop een bakje met kanariekoizand. Verder ligt er een paar plastic handschoenen, een plamuurmesje en een palet met witte en zwarte olieverf. Daarmee maakt hij zijn doeken. Maar of daar veel techniek voor nodig is? Ik denk dat het meer een kwestie is van *kijken*! En van een associatief vermogen

Esthetische problematiek

Een belangrijk thema in het werk van De Vries is de materiaalbehandeling. Menigmaal wordt het materiaal – keramiek, staal of doek – als het ware weggeschilderd. In 'Repaint Self Portrait' (1974) bijvoorbeeld, wordt dit op een heel letterlijke manier gedaan. Maar, het wegschilderen blijkt in dit werkstuk meteen ook dubbelzinnig. De negatie (het wegschilderen) is een positieve daad waarmee iets zichtbaar gemaakt wordt: het grensvlak, de beschilderde glasplaat, tussen de ruimte van de toeschouwer en de ruimte van de foto.

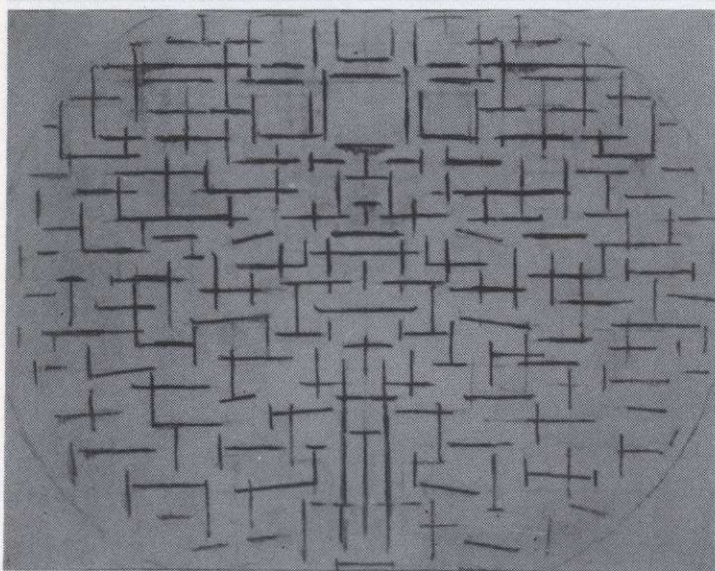
In traditionele kunst is dit grensvlak transparant, onzichtbaar. Het lijkt alsof de realiteit van een schilderij zich dan naadloos voortzet in de realiteit van de toeschouwer. Zo wordt als het ware het eigen materiële bestaan van het kunstwerk ontkend. De voorstelling toont daarbij alleen diepte; de materialiteit van het schilderij, de dikte, de voor- en achterkant, de verf en het linnen worden ontkend. In 'Repaint Self Portrait' daarentegen, lijkt het vooral om de materialiteit van het werk te gaan.

Een ander werkstuk van De Vries 'Untitled' (1979) vertoont dezelfde problematiek: Een schilderij hangt met de voorstellingszijde naar de muur gekeerd. Wij zien nu de achterkant van het doek en het spieraam. Toch is ook dit een voorstelling; één die gemaakt wordt door de

helft van het voor ons zichtbare deel van het werk uit te voeren als iets wat een schilderij zou kunnen worden. Zo wordt de ruimte tussen voor- en achterkant van het schilderij zichtbaar, deels gevuld met de schaduw die het zichtbare witte doek op de achterzijde van de voor ons onzichtbare voorstelling werpt. De ophanging van het doek is zo uitgevoerd, dat voor- en achterzijde alsnog door een dun touw met elkaar verbonden zijn. De dikte van het spieraam krijgt hierdoor betekenis. Het schilderij wordt een ruimtelijk, materieel object, dat geen *andere* wereld naderbij brengt, maar dat alleen zichzelf en z'n schemerige innerlijk representeert.

Op z'n fotoserie, 'The Increasing Tangibility of the Shadow' (1977) geeft De Vries het volgende commentaar: "*Het fenomeen schaduw heeft me altijd geïntrigeerd, vooral het ongrijpbare, immateriële aspect, waar in dit werk mee wordt afgerekend.*"³

Ook hier stelt De Vries het probleem van de materialiteit uitdrukkelijk aan de orde. De schaduw ontstaat in de zich sluitende hand om uiteindelijk als materieel gegeven te verdwijnen in de vuist op de laatste foto; het materiële aspect van de schaduw wordt gelijktijdig bevestigd en ontkend. Dat gebeurt ook bij de omgevallen vaas, die in veel recent werk van De Vries aanwezig is, en die een belangrijk onderdeel vormt van de encenering die hij voor de achterhal van Bouwkunde ontwierp. In dat project wordt het concrete materiaal van de vaas ontkend door



Mondriaan, *Pier and Ocean*, 1914.

om nieuwe dingen te herkennen. Als jong kunstenaar, eind jaren zestig, had ik al geen zin in die 'klassieke' schilderkunst met al die specialistische verftechnieken. Dat duurde me allemaal te lang. Van het werk van Dibbets heb ik geleerd dat het er in de eerste plaats om gaat te kijken. Kijken is het belangrijkste, het maken is ondergeschikt.

Architectuur

Ik houd van concrete opdrachten, ergens in of rond een gebouw, of temidden van een stedelijke, openbare ruimte. Wat je dan maakt moet onverbrekelijk met die architectuur verbonden zijn. Samen moet het een meerwaarde hebben. Dat is mijn manier van werken aan zo'n opdracht. Datgene, waar je altijd aan gewerkt hebt – zeg je oeuvre – proberen inpasbaar te maken. Rustig, tijdloos, liefst geen kleur. Je moet uitgaan van de voorhanden architectuur. Er is altijd een architectonisch gegeven waarmee je als kunstenaar iets moet doen.

Er bestaat echter het gevaar af te glijden naar louter decoratie. Je moet echt al autonoom werk van jezelf hebben om dat te vermijden. Anders wordt het niet meer dan versieren: Een streepje hier, een stipje daar, een mooi kleurtje, totdat het lekker oogt ... Dat is volgens mij niet de bedoeling. Het lijkt me dan ook het mooiste als de kunstenaar al tijdens het ontwerpproces van het gebouw erbij wordt betrokken. Vaak is een maquette al een goed hulpmiddel om in een vroeg stadium te gaan werken. Dan zijn ook nog wederzijds veranderingen aan te brengen. Dan kan het meer worden dan de decoratie van een reeds bestaand gebouw.

Waar ligt de grens tussen het kunstwerk en de architectuur van een gebouw?

Voor de installatie in de achterhal van het Bouwkunde-gebouw is dat eigenlijk toevallig. De grens ontstaat door een verwisseling van binnen en buiten. Er is een zeker evenwicht. Het werk tast het gebouw niet aan. Het gebouw laat het werk in haar waarde. De architectuur van het gebouw blijft leesbaar. Hetzelfde geldt voor het kunstwerk. Daarbij is de ruimte van het gebouw heel belangrijk. Dat geldt niet alleen voor dit speciale project voor de tentoonstelling, maar ook voor de andere werken. De ruimte waarin het werk hangt is heel belangrijk. Niet voor niets hangt het stilleven achter niet-ontspiegeld glas. Voorwerpen in een ruimte horen zich te spiegelen in die ruimte.



Rodin, *Porte de L'Enfer*, 1886-1917.

Ik hou niet van 'omgevingskunst', waarin objecten zondermeer aan die omgeving of het gebouw worden toegevoegd. Ik hou van monumentale kunst die een hecht verband aangaat met de omringende architectuur. Geïnspireerd door de situatie. Zoals die prachtige glaswanden in het gebouw van Bouwkunde. Als kunstenaar ontkom je daar niet aan. Voor Bakema was die relatie tussen binnen en buiten immers van groot belang. Dan moet je daar ook iets mee doen. Jammer genoeg slagen veel van die omgevingskunstenaars daar niet in. Op één of andere manier wordt dan niet ingespeeld op de architectuur van het gebouw of van het – stedelijk – landschap. Men krijgt dan al snel het gevoel van 'dat kan iedereen'.

In een opdracht voor een Haarlems ziekenhuis ben ik precies uitgegaan van de situatie daar: een hele lange gang – ongeveer twee meter breed en zeker zo'n vijftig meter lang. Juist de lengterichting van die gang bleek zich uitstekend te lenen voor een werkstuk dat precies aansloot bij de architectuur van die situa-

het oorspronkelijk rood-bruine aardewerk aan buiten- en binnenkant te voorzien van een matzwarte laag. De Vries abstraheert van de concrete vaas; de vaas wordt omgezet in een artistiek object dat wordt aangevuld met een ander, eveneens abstract element. De omgevallen vaas stroomt als het ware leeg, dat wil zeggen uit de vaas 'stroomt' een wit vierkant dat door de toeschouwer in perspectief wordt waargenomen als een ruitvorm. De ruit en de vaas tezamen vormen een koppel waarmee De Vries zijn ruimtelijke inscenering in de achterhal vormgeeft.

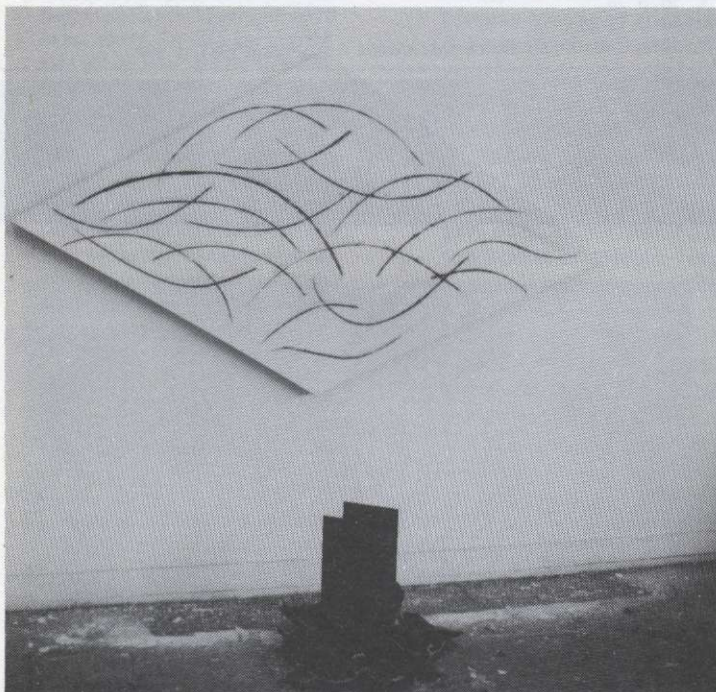
Hij geeft in de catalogus 'Reflexen' bij zijn Bakema-project onder andere het volgende commentaar:

'De achterhal in het gebouw van de T.H. te Delft, afdeling Bouwkunde is een bijzondere environment van cubische vormen, volumes, lijnen en vooral licht en ruimte (...) De twee tegenover elkaar liggende glaswanden, met vrij uitzicht naar het groen buiten, zorgen ervoor dat je je er bijzonder prettig in beweegt – de begrippen binnen/buiten zijn transparant geworden. Deze multi-functionele ruimte kan een ad hoc expositieruimte zijn (...) Bij twee glaswanden is het mogelijk om INHOUD/BINNEN en VORM/BUITEN EN OMGEKEERD als aanleiding te nemen. De glasruit is op het scherpst van de snede 'binnen/buiten'. (...) Als Bakema binnen/buiten van elkaar scheidt via de glaswand, waarom maak ik mijn (tijdelijke) toevoeging dan ook niet

deels binnen en deels buiten de glaswand (haaks op de glaswand)? Mijn werk is dus onverbreekelijk met het gebouw verbonden. Zijn 'waarheid' doorsnijdt mijn 'waarheid' (...).⁴

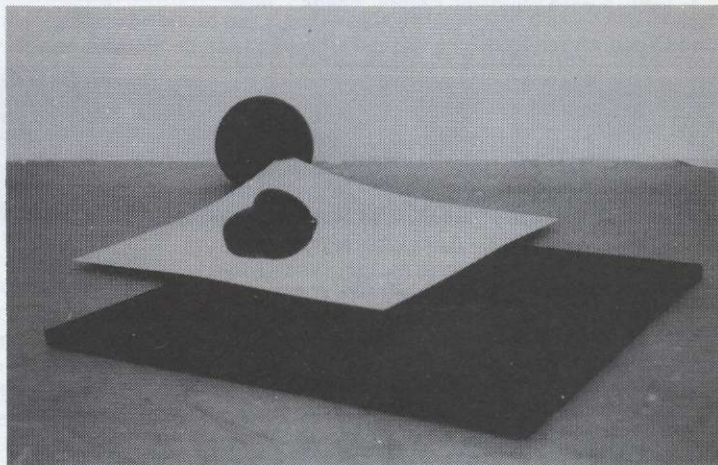
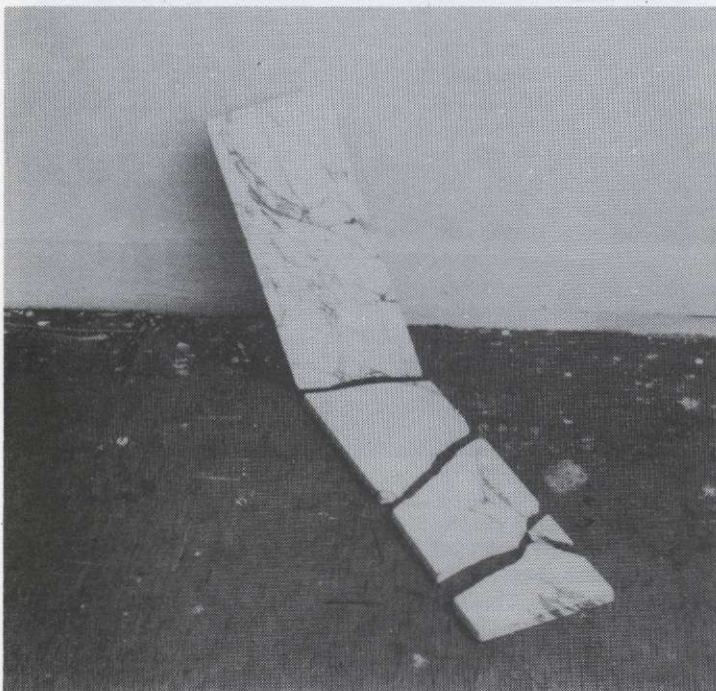
Een daadwerkelijke ontmoeting van een esthetisch en een architectonisch concept. Geen integratie. Beide concepten behouden hun eigen identiteit, hun eigen 'waarheid'. Het architectonisch concept van het gebouw van Bakema is vooral dat van het gebouw-als-stad. De opgetilde hoogbouw maakt op de begane grond een openbare ruimte vrij met het karakter van een stedelijke straat waaraan 'winkels' liggen: De links en rechts naar buiten geschoven dozen waarin de voor algemeen gebruik bedoelde voorzieningen liggen (kantine, bibliotheek, diktatenwinkel, vergaderzaal, hoofd-collegezaal, handteken- en vormstudie-ruimtes, et cetera). Gebouw en stad gaan samenvallen. De tussen de 'winkels' geplaatste glaswanden vormen een transparante overgang naar de rest van de stad. Het verschil tussen 'binnen' en 'buiten' vormt dus een essentieel probleem in het architectonisch concept van Bakema.

Het koppel vaas-ruit wordt in de installatie die De Vries voor de achterhal van Bouwkunde maakte twee maal herhaald. Dit gebeurt respectievelijk bij de twee glaswanden die de hal begrenzen. De eerste keer is de vaas buiten en de ruit binnen, de tweede keer is de vaas binnen en de ruit buiten. Doordat de koppels in elkaars verlengde



Studie voor Pier and Ocean, 1986.

One Sculpture as Many Sculptures, 1976.



Studie voor John Coltrane Piece, 1985.

tie. Je hebt dus een behoorlijke architectuur nodig. Er moet voor mij in de architectuur een basisgegeven voorhanden zijn: een volume, een strakheid.

Heeft jouw kunst in esthetische zin met architectuur het tamelijk abstracte karakter gemeen?

Dat weet ik niet precies. De 'Studie voor Gothic Light' misschien. Door de breuk in het middendeel van het werk draagt de sokkel – aan de onderkant van het doek – alleen nog maar lege ruimte. Bij 'Interactions between Sculpture and Socle'* wilde ik weer op een andere manier te werk gaan. De constructie van die houten, reeds gebruikte schragen in combinatie met die glasplaat is heel lucide. Wellicht vanwege het abstracte karakter, is het op allerlei manieren te interpreteren. Ikzelf zie er een soort droomreis in: een zeilend sculptuur over het glazen oppervlak van een oceaan.

Eigenlijk ben ik steeds met twee dingen bezig: 'Pier and Ocean' van Mondriaan en 'Gates of Hell' van Rodin. Voor mij zijn dat twee extremen uit de kunstgeschiedenis. 'Pier and Ocean' is een puur tekenkundige, dus eigenlijk 'platte', oplossing voor een heel heldere observatie, terwijl 'Gates of Hell' meer anecdotisch is, een zwaarmoedig eindpunt.

Misschien kan dit nieuwe werkstuk, 'Architettura' (een mooie Italiaanse klank) dat verduidelijken. Het heeft voor mij veel met 'Pier and Ocean' te maken. En aan de andere kant die staalsculptuur, 'The Ultimate Balance'. Dat gaat weer over de hellepoort van Rodin. Die twee werken zie ik als twee uiterste grenzen, en in de ruimte daartussen beweeg ik me. Achteraf gezien is 'The Ultimate Balance' een breekpunt geweest in m'n oeuvre. Na dat zwarte, zware werk wil ik weer alles open zetten. Ik werk nu aan een hele reeks 'pastilles', zoals 'Architettura'. Die pastille-vorm ontstaat als je onder een hoek naar een vierkant kijkt, zoals bij de 'Vorm en Inhoud'-installatie in de achterhal op Bouwkunde. Dit werkstuk, 'Studie voor Pier and Ocean', noem ik bij mezelf wel eens stilletes 'Jahrhundertwende'. Het is misschien het eerste duidelijk nieuwe ding na de reeks die in 'Reflexen' wordt behandeld. Het kwam eigenlijk op een heel prettige manier tot stand: Nat-in-nat tekenend, dan heb je in tien minuten iets waar je misschien wel maanden aan zou kunnen werken. Het ontstond haast vanzelf. De pastille toont een soort 'Pier and Ocean'. Het stalen balkdeel dat ervoor staat heeft in bovenaanzicht ook weer een pastille-vorm. Aan de voet van het staal ligt een vaas in scherven die dezelfde zwarte kleur hebben als het staal. Dat vind ik boeiend; net zo goed als het niet kan dat een groot wit doek uit een

* Op de tentoonstelling was slechts een onderdeel te zien van de oorspronkelijke zesdelige serie.

liggen ontstaat er bij de toeschouwer een verwisseling van binnen en buiten. De vloer van de hal strekt zich uit over een gebied tot ver buiten de feitelijke (glas)gevel van de hal zelf. De hal wordt transparant en de encensering is dan te beschrijven als een serie: vaas - glaswand - ruit - vaas - glaswand - ruit. In één beweging veronderstelt deze serie twee, tegengestelde series: buiten - binnen - buiten, maar ook binnen - buiten - binnen. Misschien komt de installatie 's nachts nog wel het mooist tot z'n recht, wanneer de glaswanden door de interne verlichting van de hal gaan spiegelen en er door hun evenwijdigheid een eindeloze herhaling van de series ontstaat.

De schaduw in het inwendige van de vaas lijkt zich door de matzwarte beschildering voort te zetten aan de buitenkant. Het inwendige en uitwendige oppervlak vormen een ononderbroken geheel. Een tweede, belangrijk effect van het zwart-schilderen is dat het verschil tussen schaduw en materiaal gaat verdwijnen. Het is precies dit verschil waardoor wij de plasticiteit van een object zouden kunnen waarnemen. Zo verschijnen de vazen als silhouetten, als zwarte vlakken die door de contouren van de vazen omhuld worden. De drie-dimensionale vorm van de zwarte vazen kan alleen worden waargenomen in de verandering van hun silhouet als men zich langs het object beweegt. Het is dus de beweging van de waarneming die de vaas reconstrueert van een schaduw-vorm tot een ruimtelijk voorstelbaar object.

Op het atelier van De Vries hangen de twee kunsthistorische grenzen waartussen hij zich beweegt: een ansichtkaart van Mondriaans 'Pier and Ocean' en een fotocopie van een afbeelding van de 'Poorten van

de Hel' van Rodin. Het zijn grenzen, geen voorbeelden. De kwaliteit van deze reproducties sluit uit dat De Vries zich zou kunnen identificeren met het werk van Rodin of Mondriaan. Zij kunnen daardoor niet het centrum of de oorsprong van zijn werk vormen. Het zijn twee onverzoenlijke polen waartussen zijn werk zich beweegt. Zoals de twee kanten van de stad Moriana in het bekende boek van Italo Calvino. Die stad ' (...) heeft geen substantie, zij bestaat alleen maar uit een boven- en onderkant, als een blad papier, met een afbeelding aan deze kant en één aan de andere kant: Zij kunnen niet los van elkaar, en elkaar ook niet zien.'⁵

In de metafoor van het blad papier is de ruimte tussen de twee kanten van de stad Moriana een weliswaar onoverbrugbare, maar niettemin eindeloos dunne grenslijn. Het werk van De Vries lijkt erom te gaan deze dunne ruimte, deze grenslijn steeds weer opnieuw zichtbaar te maken als een positieve, materieel aanwezige ruimte, een grensgebied. Zoals de materialiteit van de schaduw, die gestolde, levenloze kant van de dingen, altijd aan gene zijde van het licht.

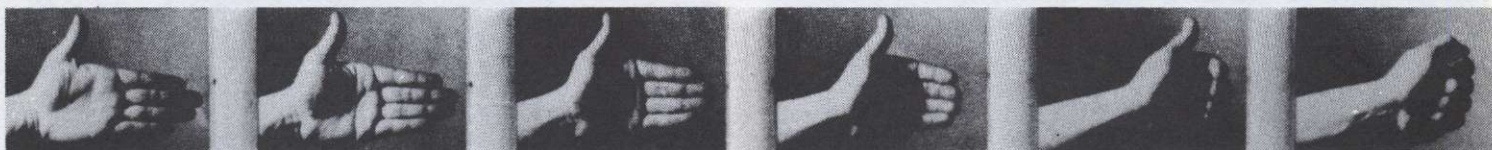
1. R. Sierksma, *Reflexen*, Delft 1986.

2. id. p. 54.

3. id. p. 28.

4. id. p. 79-80.

5. Italo Calvino, *De onzichtbare steden*, Amsterdam 1981, p. 99.



The Increasing Tangibility of the Shadow, 1977.

zwarte vaas komt, zo lijkt het ook hier alsof er een wonder is gebeurd. De vaas is in stukken gevallen en de nieuwe eeuw (het staal) dient zich aan. Misschien houden die scherven op de voorgrond wel verband met de gebroken golven die op de pastille getekend zijn.

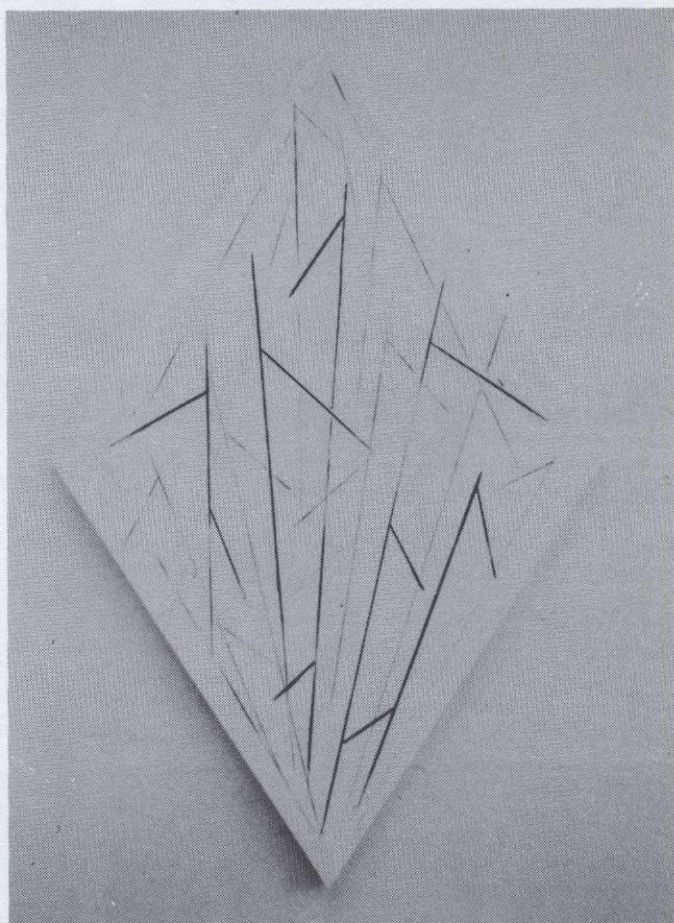
Maar, zo verzin ik het niet. Zo gaat het niet. Die stalen balk was nog over van het staalsculptuur 'The Ultimate Balance', en de vaas is per ongeluk in scherven gevallen. Het werkstuk is nog niet af, maar ik ben ermee aan het zoeken of ik nog verder kan gaan met dat vaas-idee. De eerste keer dat ik zo'n vaas gebruikte was bij de voorstudie van de 'Vorm en Inhoud'-installatie voor de achterhal, vorig jaar oktober. Nu, een half jaar later lijkt dit nieuwe werkstuk wel een afscheid van het object. Maar ik ben bang dat ik het toch weer zou gaan missen. Van die bezetenheid van objecten raak ik nooit af.

Het is niet zo, dat ik nu meer ben gaan schilderen. Het is meer tekenen met houtskool en met witte verf retoucheren, die houtskool-tekening aantasten, deels weer weghalen. Onder schilderen versta ik echt werken met verf en kleur. Maar bij mij zal het nooit zo ver komen. Ik denk niet in kleur. Het doek zit ook niet op een gewoon spieraam, maar op een vrij dik raamwerk. Ik wil dat het een soort deksel vormt. De werkstukken lijken daardoor heel massief, alsof ze gewicht hebben, en toch zijn ze heel lucide. Dat heeft een spanning; is het een object, een tekening of een schilderij. Het zit er ergens tussenin. Het is noch het één, noch het ander. Mijn werk moet balanceren. Dat vind ik mooi, dingen die op de rand lopen.

Klank verbeelden, bijvoorbeeld. Iets onmogelijks. In 'Studie voor John Coltrane Piece' probeer ik dat. Het is ontstaan na de 'Vorm en Inhoud'-installatie. Het lijkt misschien een heel abstract werkstuk, en toch is het ergens ook anecdotisch. Die titel is dan ook heel belangrijk. Die moet natuurlijk iets verduidelijken. Ik ben er, net als met een werkstuk heel lang mee bezig. Een titel moet deel uitmaken van het werk. 'Ultimate Balance' klinkt, anders dan het Nederlandse 'uiterste evenwicht', net zo zwaar als het ding er uit ziet. 'Evenwicht', dat heeft voor mij meer iets van een frêle koorddanser die op een dunne draad loopt.

Het gekke van dit nieuwe werkstuk is dat de messing-plaat die uit de vaas lijkt te komen, voor m'n gevoel net zo groot lijkt als het zwarte vlak waar die plaat op ligt. Maar dat is niet zo. Het zwarte vlak is groter, honderd bij honderd, de messingplaat is negentig bij negentig. De maten van de messingplaat zijn heel bewust gekozen. Bruce Nauman heeft in 1969 een werkstuk gemaakt, het 'John Coltrane Piece', dat bestaat uit een massief stalen plaat van diezelfde afmetingen. Daar wilde ik aan refereren.

Messing heeft de kleur van de tenor-sax. De plaat ligt er nu zoals hij de saxofoonfabriek inrolt. Helemaal het begin, nog voordat er geluid is. Het kan een instrument worden, en als de juiste figuur erop speelt, dan zou er iets heel bijzonders uit kunnen komen. Maar het blijft zoals het er nu ligt een geluidloos werkstuk. Het gaat meer om de muziek die heeft geklonken, of die kan gaan klinken, dan dat je die muziek werkelijk zou kunnen horen, of zien. Het gaat me om die gestolde, die levenloze kant.



Architettura I, 1986.