

less is more

Inhoudsopgave **Contents**

4

Suzanne Swarts
Less is More

19

Aaf Brandt Corstius
Oermens
Cavemen

46

Rafaël Rozendaal
Haiku

82

Wieteke van Zeil
Goed kijken begint met negeren – en zonder smartphone
Seeing is ignoring – and ditching the smartphone

Suzanne Swarts
directeur museum Voorlinden

Less is More

Wij leven in een tijd waarin we alsmear naar meer lijken te verlangen. De wereld komt 24 uur per dag via onze smartphone binnen. Algoritmes stippelen de routes vast voor ons uit. Ongevraagd start een nieuwe aflevering van een serie op television on demand of verschijnt reclame in onze newsfeed. We staan altijd aan en we weten ons er niet goed raad mee. Een overvloed aan prikkels is het gevolg. De bevrediging van al die verlangens is maar van korte duur en het is de leegte die blijft. Vaak zijn het juist kunstenaars die de leegte niet schuwen. Ze omarmen het niets om van daaruit te creëren. De leegte zit immers vol hoop en betekenis.

"Every something is an echo of nothing." – John Cage

Begin jaren '60 ontstaat tegelijkertijd – los van elkaar – in het Oosten en Westen een zoektocht naar een nieuwe universele beeldtaal. De vernietigende kracht van de Tweede Wereldoorlog, dwingt kunstenaars een nieuw begin te zoeken. Kunstenaarsgroepen als Minimal Art, Zero, Gutai en Mono-Ha ontstaan. In datzelfde decennium – in 1969 – landt de eerste mens op de maan. Terwijl kunstenaars opzoek gaan naar een absoluut nulpunt wordt voor het eerst onze blik op het heelal en het oneindige geopend. Tussen het niets en alles lijkt een kosmisch verband te bestaan.

"You need to have nothing otherwise you can't have anything." – Darren Almond

Recent zien we in de kunstwereld een hernieuwde aandacht voor het gedachtegoed van de kunstenaars verbonden aan het minimalisme. De kunstenaars van toen moesten zich afzetten tegen de heersende tradities in de kunst en zelfs hun positie verdedigen in theoretische geschriften. "What you see is what you see", het grote ideaal van minimalist Frank Stella lijkt nu pas echt uit te komen. Bevrijd van deze ballast, kunnen wij de werken met een vrijere blik bekijken. Wij waarderen de simpele schoonheid van vorm en gekozen materialen. Wij ervaren troost in de eenvoud – die overigens zelden simpel is!

Vandaag de dag – ruim een halve eeuw later – grijpen kunstenaars wederom terug naar minimalistische principes als hergebruik van materialen, ordenen en reduceren. Opnieuw domineren eenvoudige geometrische vormen en patronen. Alleen bepaalt niet langer alleen de vorm maar ook het materiaal de inhoud. Honderden plastic zakjes, deurmaten, een berg kurkuma en miljoenen kralen openen onze ogen voor de tijd waarin we leven. Als wereldburgers verzamelen hedendaagse kunstenaars alledaagse materialen, die ze op poëtische wijze laden met actuele thema's. In een tijd van overvloed durven zij te reduceren. Het zijn kunstenaars die – aan de vooravond van een nieuw tijdsgewricht – ons handvatten bieden hoe we het leven met minder kunnen inrichten. Deze kunstenaars gaan terug naar de essentie, een nieuw nulpunt. Bewust kiezen voor minder lijkt de sleutel naar een goed leven: *Less is More*.

"Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience." – Robert Morris

Suzanne Swarts
director museum Voorlinden

Less is More

We live in an era in which everyone seems to constantly want *more*. Our smartphones keep us in contact with the world twenty-four hours a day. Algorithms plot out our every whim in advance. Television on demand starts up a new episode of a series without our needing to ask, the same way advertisements pop up in our daily newsfeed. We are always 'on' and we don't quite know how to manage it. The result is constant overstimulation. Satisfy any one of these urges and the gratification is fleeting, while the emptiness endures. Frequently, it is artists who are unafraid to stare into the void. They embrace nothingness as a starting point for creation. To them, the emptiness is filled with hope and meaning.

"Every something is an echo of nothing." – John Cage

In the early 1960s, movements aimed at finding a new universal visual language arose independent of one another in both East and West. Following the all-consuming destruction of World War II, artists were compelled to go in search of a new beginning. Artists' groups such as minimalism, Zero, Gutai and Mono-Ha emerged in this era. In that same decade – in 1969 – the first lunar landing took place. At a time when artists were in search of absolute nil, a new starting point, our collective gaze turned to the universe and infinity for the first time. There would seem to be a cosmic link between *everything* and *nothing*.

"You need to have nothing otherwise you can't have anything." – Darren Almond

In recent years, the art world has seen renewed interest in the tenets of artists affiliated with minimalism. The artists of that era needed to dispense with the dominant traditions in art and were obliged to defend their views by writing theoretical texts. We, for our part, are free from this ballast and able to consider the works with a less-encumbered gaze. We can enjoy the beauty of their forms and the chosen materials. And we can take comfort in their simplicity – although such apparent simplicity is nearly always deceptive. "What you see is what you see," the most important credo of minimalist Frank Stella, seems particularly apt today.

Today – over half a century later – artists are once again seizing on minimalistic principles including the reuse of materials, organisation and reduction. Once more, simple geometric forms and patterns hold a dominant position. This time, however, it's not only form but material that determines the content of a piece. Hundreds of plastic bags, doormats, a giant heap of turmeric and millions of glass beads serve to open our eyes to the age in which we live. Contemporary artists are global citizens who gather everyday materials and imbue them with a poetic take on current themes. On the eve of a new era, these artists offer us tools for structuring our lives around the concept of *less*. These artists take us back to the essence, to a blank slate and new start. Consciously choosing *less* seems to be the key to a good life: *Less is more*.

"Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience." – Robert Morris



Daniel Buren

1938 Frankrijk [France](#)

woont en werkt in Parijs, Frankrijk [lives and works in Paris, France](#)

Sinds 1965 maakt Daniel Buren kunstwerken met uitsluitend verticale strepen van exact 8,7 centimeter breed. De afmetingen van zijn strepen zijn afgeleid van het markiezendoeck, zoals we die kennen van de luifels aan Franse restaurants en cafés. In zijn vroege werk gebruikte hij ook letterlijk de industrieel vervaardigde gestreepte stof om panelen mee te bekleden, alleen de buitenste strepen overschilderde hij met een kwast. Inmiddels trekt Buren regelmatig zijn verticale gekleurde, vaak monochrome strepen tegen een witte achtergrond in de publiek ruimte. De kunstenaar stelt het begrip schilderij ter discussie, door zijn motief – de streep – te zetten op vlaggen, ramen, rolstrappen en gebouwen. Het liefste werkt Buren *in situ*, waar de ruimte de omvang van het kunstwerk bepaalt. Het concept studio is voor hem een plek waar hij tegelijkertijd zijn kunstwerken creëert en tentoonstelt. Met het plaatsen van zijn strepen dwingt hij ons de ruimte om ons heen bewust waar te nemen. In **De travers et trop grand (rouge)** zijn rode strepen direct op de muur en de vloer geplakt. Het werk kent een vaste verhouding. De hoogte van de wand wordt vermenigvuldigd met 1,45. Dat bepaalt de breedte van het vierkant en veroorzaakt daarmee dat het gekantelde vierkant doorloopt op de vloer. In onze waarneming versmelten de tweede en de derde dimensie. Door het herhaaldelijk gebruik van deze streep is het Buren enerzijds gelukt een zo neutraal – zonder persoonlijke expressie – mogelijke kunst te maken. Paradoxaal genoeg is dit juist zijn handelsmerk geworden. Buren heeft niet alleen zijn kunst gereduceerd tot een systeem, maar ook het kunstenaarschap tot het meest minimale teruggevoerd. Het werk van Buren bestaat altijd bij de gratie van de omgeving, in feite een zeer nederige positie.

Since 1965, Daniel Buren has been making artworks that rely exclusively on vertical stripes precisely 8.7 centimetres wide. The dimensions of his stripes are based on those of outdoor awning canvas, which we often see adorning the fronts of French restaurants and cafés. In his early works, in fact, he actually stretched such industrially-produced striped fabric over panels, painting over only the outermost stripes with his brush. Today, Buren creates his colourful (though often monochrome) vertical stripes set against a white background in public spaces. In doing so, the artist challenges the concept of a painting by applying his chosen motif – a stripe – to flags, windows, escalators and buildings. He prefers to work *in situ*, so that the space can determine the size of the artwork. To him, a 'studio' is a place where he can simultaneously create and display his works of art. Through his placement of these stripes, he forces us to become aware of the space around us. In **De travers et trop grand (rouge)**, his red stripes adhere directly onto the wall and the floor. His work relies on fixed proportions. The height of the wall is multiplied by 1.45 to determine the width of the square, which means the tilted square continues onto the floor as well. As a result, the second and third dimensions merge in the viewer's perception. Through repeated use of the stripe motif, Buren has more or less managed to make art that is as neutral – as free from personal expression – as possible. Paradoxically enough, it has also become his trademark. Not only has Buren reduced his art to a system, but he has also scaled back the role of the artist to the absolute minimum as well. Buren's artworks inevitably exist solely by virtue of their surroundings – which is really a rather humble position.

De travers et trop grand (rouge) 2013

vinyl

526 x 526 x 206 cm



Olivier Mosset

1944 Zwitserland [Switzerland](#)

woont en werkt in Tucson, Verenigde Staten [lives and works in Tucson, United States](#)



Een horizontale gele streep – die net niet helemaal doorloopt – deelt het bijna 6 meter lange witte doek in tweeën. Olivier Mosset lijkt te voldoen aan alle eisen van een klassieke minimalistische kunstenaar. Het schilderij is niet langer een weergave van een andere werkelijkheid maar een object dat enkel en alleen naar zichzelf verwijst. Toch doet de titel **Patricia's Pillow** anders vermoeden. Zien we een kussen? Is het de suggestie van een horizon? Mosset laat het aan de kijker over om met zijn eigen blik en associaties het werk af te maken. Vanaf 1966 behoorde Mosset een korte periode tot het kunstenaarscollectief BMPT, bestaande uit Daniel Buren, Michel Parmentier en Niele Toroni. Deze groep stelde op verschillende manieren traditionele schilderkunst aan de kaak. Zo signeerden ze regelmatig elkaars werk en hadden ze het idee dat elk lid 'hetzelfde' schilderij steeds opnieuw zou maken. Hiermee haalden ze de notie van auteurschap onderuit. Ze verzetten zich tegen het idee dat een schilderij een innerlijke wereld illustreert of een plek van verbeelding is. Als kunstenaarscollectief maakten ze deel uit van een internationale tendens van kunstenaars die terug wilden naar een nulpunt in de kunst, als reactie op het abstract-expressionisme.

A horizontal yellow stripe almost completely bisects the white canvas. In this work, Olivier Mosset seems to have ticked all the boxes of a classic, minimalist artist. The painting is no longer a depiction of another reality but an object that refers solely to itself. Yet the title, **Patricia's Pillow**, suggests otherwise. Do we see a pillow? Is it the suggestion of a horizon? Mosset allows the viewer to complete the work through their own perspective and associations. Starting in 1966, Mosset was briefly part of an artists' collective known as BMPT, which consisted of Daniel Buren, Michel Parmentier and Niele Toroni. This group was concerned with interrogating and challenging painting as a traditional art form. They regularly signed one another's work, for instance, and came up with the idea to have each member create and recreate the 'same' painting again and again. In doing so, they subverted the notion of authorship. The BMPT group rejected the idea that a painting reflects an inner world or place of imagination. As an artists' collective, they belonged to a larger international trend among artists who – in response to abstract expressionism – wanted to return to a new starting point in art.

Patricia's Pillow 1985
acryl op doek
acrylic on canvas
300 x 595 x 3,5 cm

Jan Henderikse

1937 Nederland [the Netherlands](#)

woont en werkt in Antwerpen, België en New York, Verenigde Staten [lives and works in Antwerp, Belgium and New York, United States](#)



Jan Henderikse was één van de leden van de Nederlandse Nul-groep. Vanaf de jaren zestig verwierp deze groep het traditionele schilderij en gebruikte allerlei dagelijkse, 'waardeloze' materialen. Ze streefden naar een zo objectief mogelijke kunst waarin geen persoonlijk handschrift van de kunstenaar was te ontdekken. Dit om tot een nulpunt te komen. In de vroege jaren zestig raapte Henderikse materialen als kurk en wijnflessen op langs de Rijn. Het donkerblauw schilderen van de kurken geeft ze een uniform karakter, toch verradt het ritme en de herhaling van de kurken de hand van de kunstenaar. Henderikse omarmt in zijn werk alle gevonden materialen zonder er een waardeoordeel aan te geven. Als kunstenaar onderscheidt hij zich van andere Nul-kunstenaars, door te werken met waardeloze prullaria en afval. Hij noemt ze ook wel *ready founds* en zijn ultieme uitdaging is in feite kunst te creëren zonder deze zelf te maken. Een geroemde uitspraak van de kunstenaar is "Ik maak niets".

Jan Henderikse was among the members of the Dutch Nul group. Starting in the 1960s, they rejected traditional painting in favour of using all kinds of 'worthless' everyday materials. They strove to create art that was as objective as possible, with no marks of authorship or the artist's individual style. The idea was to realise a new start. In the early 1960s, Henderikse collected materials such as corks and wine bottles along the Rhine. By painting the corks a dark blue, the objects gain a uniform appearance – but still, the rhythm and repetition with which they are arranged reveals the hand of the artist. In his work, Henderikse embraces all found materials without assigning any kind of value judgement. What sets his work apart from that of other Nul artists is his use of worthless 'junk' and rubbish. Henderikse refers to these objects as 'ready founds'; he considers it the ultimate challenge to create art without actually have to make it himself. The artist is well-known for having said, "I don't actually make anything."

Kurkenreliëf 1967–1968
kurk, verf, canvas, paneel
cork, paint, canvas, panel
112 x 112 x 7 cm

Ernesto Neto

1964 Brazilië **Brazil**

woont en werkt in Rio de Janeiro, Brazilië **lives and works in Rio de Janeiro, Brazil**

Al kijkend naar het werk is het alsof het neerploffen van de met kurkuma gevulde panty nog nagalmt: "Paff!" Het aroma van het specerij vult op dat moment de ruimte en de intense gele kleur heeft een haast magische aantrekkingskracht. Niet alleen de geur roept persoonlijke en collectieve herinneringen op, maar het werk kent door de zachte, organische vorm ook een sterk sensueel en lichamelijk aspect. In zijn hele oeuvre besteedt Ernesto Neto aandacht aan vormen die geïnspireerd zijn door de natuur en die kwetsbaar, elastisch en transparant aandoen. Vanaf het midden van de jaren negentig doen specerijen hun intrede in zijn werk, waarvan de geur mettertijd verdwijnt. Met zijn werken stimuleert Neto al onze zintuigen, zelfs door zijn titels kunnen wij ons voorstellen hoe het geluid moet zijn geweest toen het werk neerplofte. Deze werken dragen vaak de titel *Piff*, *Paff* of *Puff*, als een onomatopoeie: een fonetische klanknabootsing. **Paff (turmeric)** is het resultaat van één simpele handeling. Van enige hoogte valt het net gevuld met kurkuma naar beneden. Zodra het de grond raakt, verspreidt het poeder zich door de ruimte. De smaakmaker perst zich door het net in een uitwaaiierende kring van kleurstof. Met minimale middelen weet Neto een wereld van associaties op te roepen. Zoals hij zelf zegt: "Ik verpak de lucht en geef fysieke vorm aan atmosferen."

Looking at this work, it is as if the muffled thump of the turmeric-filled stocking's landing still echoes in the space: "Paff!" The scent of the spice fills the space at that moment and the vibrant yellow hue exudes an almost magical attraction. Not only does the aroma conjure individual and collective memories, the work also possesses a strongly sensual and bodily aspect as a result of its soft organic form. Throughout his entire oeuvre, Ernesto Neto devotes attention to forms which are inspired by nature and which appear fragile, elastic and transparent. From the mid-1990s, he began to use spices in his work; the aromas of the spices fade over time. Neto's works of art stimulate all our senses. Even his titles allow us to imagine the sound created when the work first landed with a soft thud. Many pieces have titles like *Piff*, *Paff* or *Puff*, which are onomatopoeic: a phonetic imitation of a sound. **Paff (turmeric)** is the result of a single, straightforward action. The stocking 'net' filled with powdered turmeric falls to the ground from some height. As it strikes the ground, the powder wafts out into the space. The flavourful spice forces its way through the nylon weave, fanning out in an expanding ring of pigment. Neto effectively summons a wealth of associations using a minimum of means. As Neto himself says: "I am wrapping air, making atmospheres physical."

Paff (turmeric) 1997

panty, kurkuma **stockings**, **powdered turmeric**
variabele afmetingen **dimensions variable**





Antony Gormley

1950 Verenigd Koninkrijk **United Kingdom**

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk **lives and works in London, United Kingdom**

Een groot donker vierkant hangt tussen de handen van de figuur. Het vlak is zo groot dat de gestalte het nog maar net kan vasthouden. Je verliest je even in die grote abstracte leegte. Alhoewel je er niet doorheen kunt kijken, probeer je onbewust toch het silhouet van de verborgen figuur compleet te maken. Dit werk is één van de eerste enkele, staande figuren die Antony Gormley maakte in een periode waarin hij was gefascineerd door het materiaal lood. Voor Gormley verwijst het doek ook naar de heilige Veronica die met haar doek het gezicht van Christus afveegt en daarmee op miraculeuze wijze zijn gelaat inprent. *Vera* en *icon* (Veronica) betekent 'waar beeld'. Voor de kunstenaar is het doek niet alleen in staat een beeld vast te houden, het bijbelverhaal confronteert ons ook met het idee van de huid waarin wij leven. De titel **Membrane** verwijst naar een vlies dat twee ruimtes van elkaar scheidt. Bij dit werk vormt een groot donker vlak een scheiding tussen de staande figuur en de wereld. Zo vormt het als het ware een beschermende huid. Gormley is gefascineerd door de relatie tussen mens en ruimte. Hij neemt altijd zijn eigen lichaam als uitgangspunt. Door het gebruik van de menselijke maat, maakt hij ons bewust van de plek die de mens inneemt in zijn of haar omgeving: in de tijd, ruimte en in het leven. In de jaren zeventig – voordat hij kunst maakt – verblijft Gormley drie jaar in India. Hij bestudeert daar het Boeddhisme en Vipassanameditatie: een techniek waarbij je het leven leert te ervaren als een lichamelijke interactie met de fysieke wereld. Die ervaring is een belangrijk fundament voor zijn werk.

A large, dark square is suspended between the figure's hands. The panel is so large that the figure is just barely able to hold it. You lose yourself for a moment in the large, abstract void. Although the panel is opaque, you can't help but try to complete the hidden silhouette of the figure in your mind's eye. This piece is among the first solitary standing figures made by Antony Gormley during a period in which he was fascinated by the material lead. For Gormley, the canvas also refers to Saint Veronica, who used her veil to wipe the face of Christ, after which an image of his face was miraculously left on the cloth – the Shroud of Turin. Taken together, the words *vera* and *icon* (Veronica) mean 'true image'. To the artist, the canvas is not only capable of bearing an image; the Bible story also confronts us with the concept of the skin in which we live. The title **Membrane** refers to the thin tissue that divides two spaces. In this work, a large dark panel forms a barrier between the standing figure and the rest of the world. In doing so, it acts as a kind of protective skin. Gormley is fascinated by how the human body relates to the space around it. He invariably bases his works on his own body. By using the human measure, he makes us aware of the place that man occupies in his or her environment: in time, space and in life. In the 1970s – before he began to make art – Gormley lived in India for three years. There, he studied Buddhism and Vipassana meditation, a technique in which the student learns to experience life as a bodily interaction with the physical world. That experience was to become an important cornerstone of his work.

Membrane 1986

lood, glasvezel, gips **lead, fibreglass, plaster**

193 x 172,5 x 31 cm





Aaf Brandt Corstius

Oermens

Er leven in de moderne mens twee geheel tegenovergestelde zielen. De ene ziel wil wonen in een minimalistisch huis waarin slechts één laag houten kastje staat met daarin zes bundels mooie poëzie en twee zwarte multifunctionele broeken. De andere ziel wil naar een Scandinavische discounter in de stad en daar een heel winkelmandje volgooien met sloffen in de vorm van eenhoorns, glitterkussens en plastic cocktailshakers, allemaal Made in China, dus lekker weinig afrekenen. En dat dan allemaal meeslepen naar zijn hol. Om daar te concluderen dat hij eigenlijk al vier paar sloffen had. Maar nog niet in de vorm van eenhoorns!

Kortom, er huizen een minimalist en een maximalist in de meesten van ons, en dat van die maximalist is vast allemaal weer de schuld van de oermens, zoals al onze slechte eigenschappen de schuld van de oermens zijn – dat we vreemdgaan, dat we zo van oorlog houden, en dat we gaan stinken naar angstzweet als we benaderd worden door een mammoet of een intimiderende chef op kantoor.

De oermens, zo redeneer ik even als amateur-oermensdeskundige, had er natuurlijk enorm veel baat bij om spullen zijn hol in te slepen. Er waren holen zat, en weinig spullen, en 's winters was het koud dus dan kon je maar beter alle takken, vachten, blaadjes en stenen die je tegenkwam, meenemen naar huis. Pik in, 't is winter, zoals de oermens ook al zei. Het was jagen en verzamelen wat de klok sloeg, en dat was gewoon heel nuttig.

Het jagen en verzamelen is niet meer nodig, sterker nog, we proberen massaal te ontzamen door boeken van opruimwetenschappers te lezen en hun opruimseries op Netflix te volgen, door kritisch in onze kledingkasten te kijken, door elkaar te bezweren dat we nu echt een halfjaar geen kleren gaan kopen – en toch lukt dat vaak niet.

Laatst nog zat ik met mijn man te kijken hoe de Japanse opruimgoeroe Marie Kondo op Netflix het ene volgestouwde Amerikaanse huis na het andere opruimde, toen hij nuchter zei: 'Het was handiger geweest als die mensen al die spullen in de eerste plaats niet gekocht hadden.'

En dat lijkt voor de hand liggend, maar zo simpel is het niet. In Amerika al helemaal niet, waar je met de goedkope spullen om de oren geslagen wordt (en ze geven je daar ook nog plastic tasjes bij alles, vaak wel twee tasjes tegelijk om één tube tandpasta!), maar in Nederland ook. Je moet bijna van staal zijn om weerstand te bieden aan goedkope triplex boekenkasten, het zoveelste T-shirt dat toch ook wel heel leuk is, een merinowollen trui voor een prijs waar je eigenlijk geen merinowol zou kunnen spinnen en een jas van honderdveertig voor dertig euro. En een paar eenhoornsloffen.

De uitdaging van de moderne mens wordt dus niet eindeloos op Japanse wijze zijn huis opruimen, maar gewoon nooit meer één ding dat huis laten enteren. Degenen die dat volbrengen, dat worden de helden van onze tijd.

Aaf Brandt Corstius

Cavemen

The body of every modern human houses two diametrically opposed souls. One of these souls wants to live in a sleek minimalist home, with only a single low wooden sideboard containing six amazing poetry anthologies and two pairs of versatile black trousers. The other soul yearns for a trip to a cheap Scandinavian variety store in the city, where it can fill an entire shopping basket with house slippers shaped like unicorns, sequined throw pillows and plastic cocktail shakers – all Made in China, so the whole basket costs practically nothing – and then drag the loot back to its cave-den. Where it will realise it already had four pairs of slippers. But none of those are shaped like unicorns!

In short: most of us have a minimalist and a maximalist inside us, and it's probably safe to blame our caveman forebears for those maximalist tendencies. In fact, we tend to blame the cavemen for all our bad habits: cheating on our partners, general warmongering and emitting a pungent sweaty odour when afraid, whether we're confronting a charging mammoth or an intimidating supervisor at work.

It was (if you'll permit my line of reasoning as an amateur caveman expert) enormously beneficial for those primitive humans to drag things back to their caves. There were plenty of caves, and not much stuff, and the winters were cold so it was a good idea to bring home any branches, pelts, leaves or rocks you happened to find. We, too, live by the caveman motto: better stock up for the wintertime. Back then, it was all hunting and gathering, all the time, which served a vital purpose.

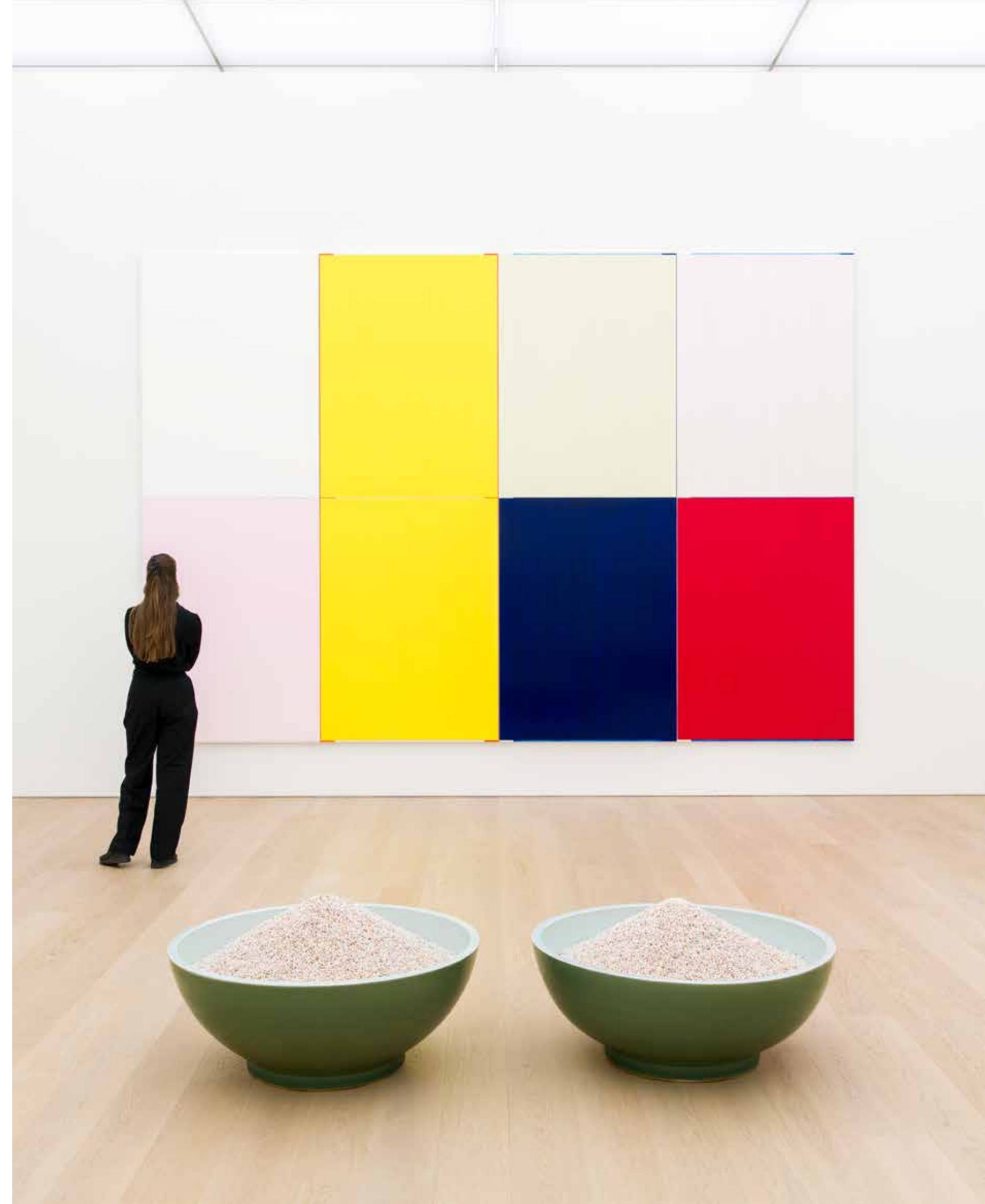
But now hunting and gathering has become obsolete. In fact, we're all trying to 'de-gather' these days – to shed clutter by reading books from various scholars of domestic tidiness (and watching their shows on Netflix); by taking a critical look at our closets; by swearing to one another that this time, we're not buying a single item of clothing for six months. And still, often, we fail.

The other day, my husband and I were watching Japanese organisational guru Marie Kondo's Netflix show, where she whips one overstuffed American house after another into shape. He said to me, quite earnestly, "It would have been better if these people had just refrained from buying all that stuff in the first place."

And while that may seem like an obvious solution, it's not that simple. Especially in the United States, where you're force-fed cheap consumer goods all day long (and where they still give you plastic bags with every purchase, even double-bagging that tube of toothpaste – just because!), but here in the Netherlands as well. You need practically superhuman willpower to resist the cheap plywood bookcases, the one-millionth cute t-shirt, the Merino wool sweater for a price you couldn't even spin Merino wool for, the jacket marked down from 140 euros to just 30. And the pair of unicorn slippers.

The challenge, then, for modern humans lies not in endlessly tidying our homes Japanese-style, but in never bringing a single object more into those homes. Those who can manage it will be the true heroes of our age.

Aaf Brandt Corstius (b. 1975) is a writer and columnist with regular columns appearing in outlets including Dutch newspaper *De Volkskrant* and *Margriet* magazine. After making her debut in 2006 with the book *Het jaar dat ik 30 werd* (The year I turned 30), she co-authored *Handboek voor de moderne vrouw* ('The modern woman's handbook', 2008) with Machteld van Gelder. Her latest book, *Eindelijk 40, Over de voordelen en niet-bestaande nadelen van veertiger zijn* ('Finally 40: On the pros and non-existent cons of being in one's forties') was published in 2018. Her personal life and first-hand observations feature prominently in her columns and books.



Bernard Aubertin

1934 Frankrijk **France** – 2015 Duitsland **Germany**



Voor Bernard Aubertin is monochrome schilderkunst de beste manier om bevrijd te raken van persoonlijke expressie en pure ruimte en energie uit te beelden. Zijn hele carrière draait om de kleur rood: deze kleur heeft volgens hem een profetische en bevrijdende waarde. Rood kan een opwekkend vuur veroorzaken en symboliseert het bovenzintuiglijke. Aubertin weet eindeloos te variëren door bijvoorbeeld spijkers, lucifers en zoals hier een metalen grid aan te brengen op de drager. De schaduwwerking die hierdoor ontstaat maakt het monochrome dynamisch. Het werken met enkel één kleur was geïnspireerd door een atelierbezoek aan Yves Klein, befaamd geworden om zijn monochroom blauwe werken. In een tijd waarin abstract-expressionisme nog hoogtij vierde, was het voor Aubertin een openbaring om schilderijen van één kleur te zien. Vanaf dat moment kiest Aubertin voor *monorosso*, monochroom rood. Klein bracht Aubertin vervolgens in contact met de internationale Zero-kunstenaars, waarna hij een belangrijke vertegenwoordiger van deze groep werd.

For Bernard Aubertin, monochromatic painting was the best way to break free of individual expression and convey pure space and energy. His entire career centred on the colour red, a colour he felt has prophetic and liberating value. Red can spark a cheerful blaze; it also symbolises transcendence. Aubertin created endless variations by applying materials such as nails, matches or – as we see here – a metal grid to the support. The resulting interplay of light and shadow lends a dynamic quality to the monochromatic work. His decision to work in a single colour was inspired by a visit to the studio of Yves Klein, who garnered fame for his monochromatic blue works. In an era when abstract expressionism was at its peak, Aubertin found it a revelation to see paintings featuring only a single colour. From that point on, he himself adopted the use of *monorosso*, a monochrome red. Klein, in turn, introduced Aubertin to the international group of artists known as Zero, a movement in which Aubertin himself later became a major figure.

Monorosso 1982
acryl op metaal en hout **acrylic on metal and wood**
30 x 30 x 4,5 cm

Imi Knoebel

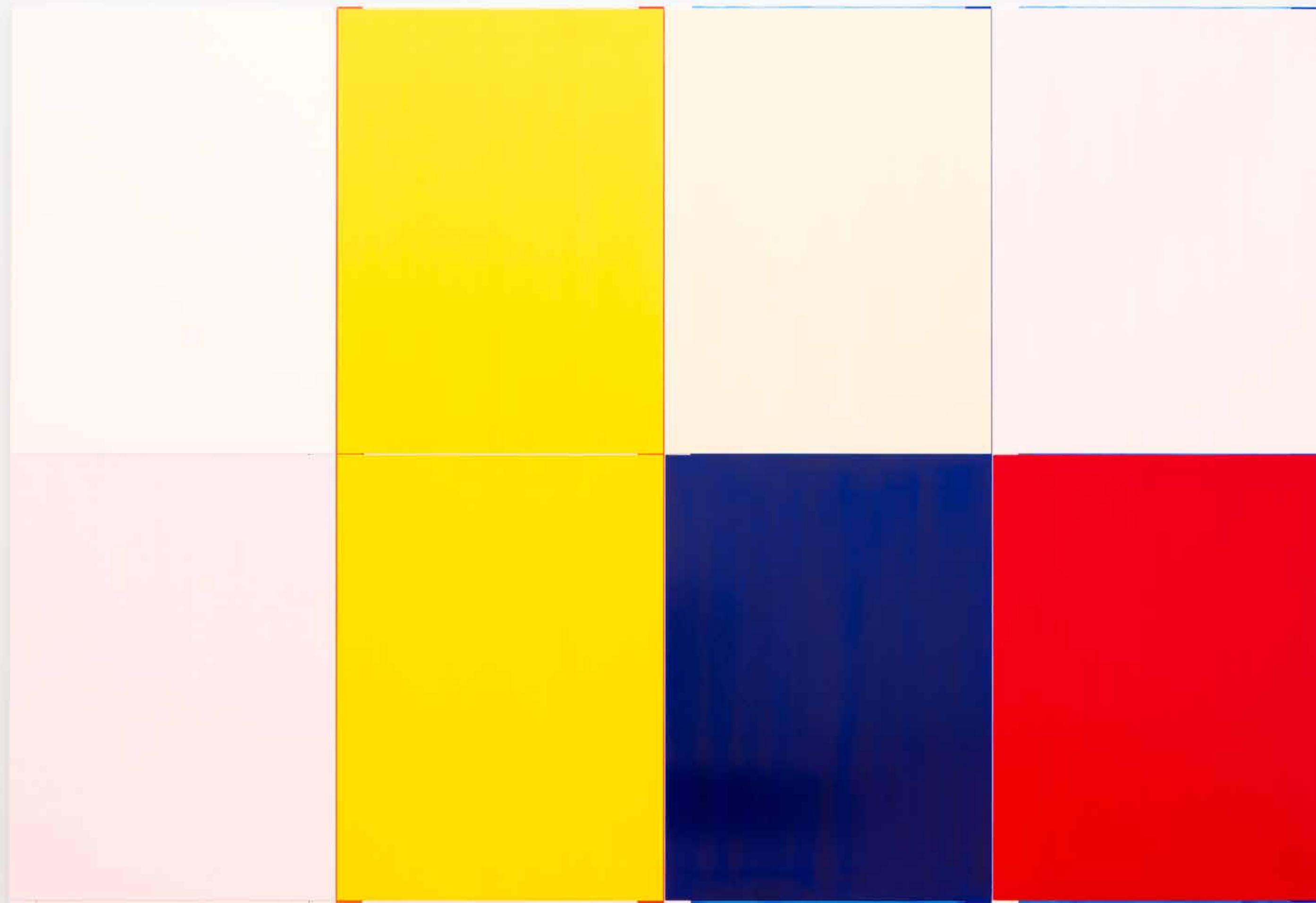
1940 Duitsland **Germany**
woont en werkt in Düsseldorf, Duitsland **lives and works in Düsseldorf, Germany**



Het hele oeuvre van Imi Knoebel is een onderzoek naar vorm, kleur en materiaal. **Priceless Pearl** bestaat uit vier rechthoekige panelen van aluminium, ieder paneel bestaat weer uit twee kleurvlakken. Hoewel het werk op het eerste gezicht tweedimensionaal lijkt te zijn, zie je langs de randen andere kleuren tevoorschijn komen. Sinds de jaren zeventig bouwt Knoebel zijn werk in lagen op. Door de gelaagdheid en het spel tussen de verschillende kleuren, naast het formaat, heeft het werk een enorme visuele kracht en krijgt het haast architectonische proporties. Opvallend is de duidelijk zichtbare penseelstreek, met je ogen volg je de hand van de kunstenaar. Knoebel weet het evenwichtige van de geometrie te verbinden met de schoonheid van het imperfecte. "Als ik, bij het kijken naar een schilderij wordt gevraagd waaraan ik moet denken", zegt Knoebel "kan ik niets anders dan zeggen dat ik helemaal nergens aan denk. Ik kijk ernaar en neem slechts de schoonheid ervan in me op – ik wil het helemaal niet zien in relatie tot iets anders. Alleen wat ik zelf zie en puur omdat het al geldig is vanzelf."

Imi Knoebel's entire oeuvre is an exploration of form, colour and material. **Priceless Pearl** consists of four rectangular aluminium panels, to which eight planes have been affixed. While at first glance, the work appears to be two-dimensional, hints of different colours are visible along the edge. Knoebel constructs his pieces layer by layer since the 1970's. The layered quality and the interplay between the various colours, along with the scale of the work, lend it enormous visual power and allow it to take on nearly architectonic proportions. The clearly visible brushwork attracts your attention, allowing your eyes to trace the movement of the artist's hand. Knoebel successfully combines the harmonious balance of geometry with the beauty of imperfection. "When I am asked about what I think when I look at a painting", Knoebel says "I can only answer that I don't think at all; I look at it and can only take in the beauty, and I don't want to see it in relation to anything else. Only what I see, simply because it has its own validity."

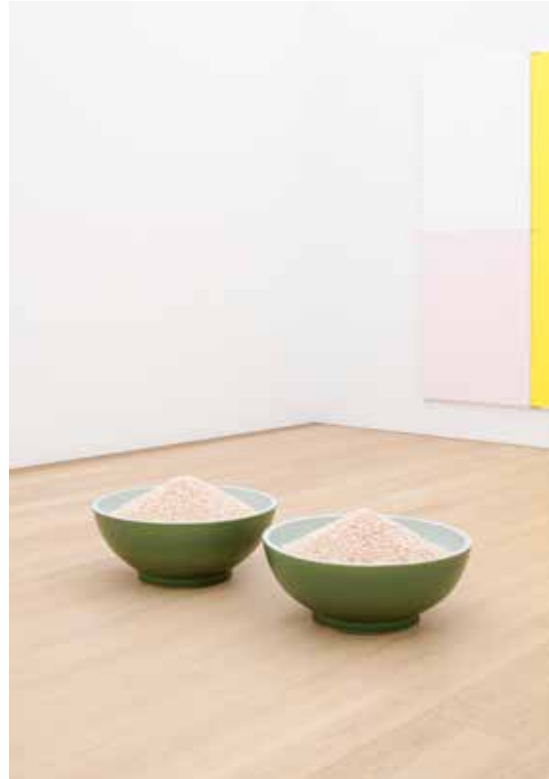
Priceless Pearl 2001
acryl op aluminium **acrylic on aluminium**
345 x 503 x 4,5 cm



Ai Weiwei

1957 China

woont en werkt in Beijing, China *lives and works in Beijing, China*



"A small act is worth a million thoughts."

Het lijkt alsof we kijken naar twee uitvergrote porseleinen kommen rijst. De verwijzing naar China – het geboorteland van Ai Weiwei – is duidelijk aanwezig: porselein komt oorspronkelijk uit China en rijst is een belangrijk basisvoedsel. Pas van dichterbij zien wij dat het geen rijst maar zoetwaterparels zijn waarmee de kommen zijn gevuld. Parels associëren we met het waardevolle en zeldzame, maar door de grote hoeveelheid lijken ze opeens net zo gewoon als rijst. Ai nodigt de kijker uit om na te denken over zaken als het collectieve en het unieke. Wordt de parel minder waard omdat er zoveel van zijn? En andersom, misschien is een kom rijst wel net zoveel waard als een parel? Ai laat zien dat het eens communistische China inmiddels een kapitalistisch land is waar de kloof tussen arm en rijk groeit: parels voor de rijken tegenover een nederig bakje rijst voor de eenvoudige landgenoot. De symbolische 'Ijzeren Rijstkom' die ooit stond voor een levenslange werkvoorziening en de garantie op medische zorg, onderwijs en andere sociale zaken voor ambtenaren is opgeheven. Bovendien is China de grootste producent van gekweekte zoetwaterparels ter wereld, waardoor de prijs inmiddels is gekelderd. Ineens wordt de ooit zo exclusieve parel ook een massaproduct. Zo verweeft Ai verschillende lagen verwijzingen naar de geschiedenis van zijn land in dit zo simpel lijkende werk.

We appear to be looking at two oversized porcelain bowls of rice. The reference to China – the country of Ai Weiwei's birth – is strongly felt: porcelain originated in China and rice is an important staple food in the country. Only on closer examination can we see that the bowls are filled not with grains of rice, but with freshwater pearls. We associate pearls with the valuable and rare, yet the large quantity here makes them seem as ordinary as rice. Ai invites the viewer to consider concepts such as collectiveness and uniqueness. Is a pearl less valuable when it is one of a large number? And vice versa: perhaps a bowl of rice can be worth as much as a pearl? Ai demonstrates that the once-Communist China has now become a capitalist country where the gap between rich and poor continues to grow: pearls for the wealthy versus a humble bowl of rice for their countrymen of modest means. The symbolic 'iron rice bowl' – which once represented a job for life and guaranteed medical care, education and other forms of social security for civil servants – no longer exists. What's more, China is the world's largest producer of cultured freshwater pearls, meaning the price of this product has dropped dramatically. Suddenly, the formerly exclusive pearl has become just another mass-produced consumer good. In this way, Ai has woven various layers of references to his country's history into this seemingly quite simple work.

Bowls of Pearls 2006

porselein, zoetwaterparels

porcelain, freshwater pearls

60 cm (h) x 100 cm diameter per werk *each*





Darren Almond

1971 Verenigd Koninkrijk [United Kingdom](#)

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk [lives and works in London, United Kingdom](#)



"You need to have nothing, otherwise you can't have anything."

Getallen maken de complexiteit van de wereld concreet, meetbaar en controleerbaar, zoals onder andere de tijd. Tijd is enerzijds een theoretisch concept en het is tevens een fenomeen met een persoonlijke beleving. Soms vliegt de tijd, soms kruipt de tijd. Van de 54 aluminium panelen die het werk vormen hebben de meeste hun ongepolijste staat behouden. In de massa lichten een aantal gepolijste cijfers op. De getallen in het reliëf worden grotendeels gefragmenteerd getoond. Er ontstaat een spel van verschijnen en verdwijnen van cijfers. Elke keer als je denkt grip op het beeld te hebben, lost de voorstelling weer op in een grote, grijze ongreepbare ruimte, als een oneindige zee. Eén getal – de nul – is niet gespleten. Voor Darren Almond is nul het "niets dat alles samenhoudt". Het is volgens hem een visueel venster en een brandpunt waarin alles samenkomt.

Numbers make the complexities of the world – aspects such as time – concrete, quantifiable and verifiable. On the one hand, time is a theoretical construct; yet it is also a phenomenon that can be personally experienced. Time can fly in one instance and crawl by in the next. The 54 aluminium panels that make up this work remain largely in their original, unpolished state. Within the multitude, however, several polished numbers catch the light. Most of the numerals in the relief are depicted only as fragments. Some of these have been polished to a sheen and some are as matte as the background, making them virtually invisible. The result is a kind of peek-a-boo game in which the number fragments appear and disappear. Every time you think you've pinned the image down, the representation dissolves back into a great void, as grey and intangible as an infinite ocean. One number – the nil – appears whole. For Darren Almond, the nil is "the nothing that holds everything together". According to him, it is a visual window and focal point in which everything comes together.

At Sea 2018
aluminium
442 x 410 x 6 cm





Xiao Yu

1965 China

woont en werkt in Beijing, China [lives and works in Beijing, China](#)

Translocation No. 17 is bijna tien meter lang, gemaakt van één enkele bamboestengel. In het midden van het werk zijn de vezelstroken van elkaar losgetrokken en tot een gebogen vorm uitgerekt. Xiao Yu zoekt naar de intrinsieke krachten van het materiaal waar hij mee werkt. De vorm van dit werk laat twee karakteristieke eigenschappen zien: als stengel is bamboe heel sterk, maar als losse vezels is het materiaal soepel en buigzaam. Oog in oog met het werk voel je de constante spanning in het materiaal. Het is gebogen tot het punt waarop het kan breken of terugstuiven. De afgelopen jaren heeft het materiaal een belangrijke plek ingenomen in het oeuvre van Xiao. De kunstenaar wordt gezien als één van de belangrijkste hedendaagse conceptuele kunstenaars van China. Bamboe is een plant die diepgeworteld is in de Chinese cultuur: als bouw materiaal voor huizen, meubels of muziekinstrumenten. Bamboe kan ook gezien worden als een spiritueel symbool van de Oosterse beschaving, het staat voor oprechtheid en deugd. In zijn serie *Translocation* bewerkt Xiao het materiaal tot nieuwe vormen, zodat het de traditionele en culturele context overstijgt. Door de verrassende vorm word je je juist bewust van de materialiteit en de schoonheid van de bamboe zelf. **Translocation No. 17** is eerder een zintuiglijke ervaring. Xiao onderzoekt hoe hij het materiaal kan laden met een nieuwe culturele context – een nieuw abstract vocabulaire – zodat de symbolische en culturele lagen op de achtergrond raken. Je ogen worden geleid naar de essentie zelf. Volgens Xiao is zijn werk gefundeerd op twee elementen, het openen en in elkaar passen. Een eigenschap die het kunstwerk nog steeds in zich draagt.

Translocation No. 17 is nearly ten meters in length and is made from a single stem of bamboo. In the middle of the piece, the long fibres of the stem have been separated and drawn outward to create an arched form. Xiao Yu conducts an exploration into the intrinsic properties of the material with which he works. This form demonstrates two characteristics: as an intact stem, bamboo is very strong, but when separated into fibres, it is smooth and pliant. Standing eye-to-eye with the piece, the viewer can feel the perpetual tension in the material. It has been bent to a point where it might break or snap back. The material has come to occupy an important place in Xiao's oeuvre in recent years. He is considered to be one of China's most important contemporary conceptual artists. The bamboo plant is deeply rooted in Chinese culture. It serves as a material for building homes, furniture and musical instruments. Bamboo can also be seen as a spiritual symbol for Far Eastern culture, one that represents sincerity and virtue. In his *Translocation* series, Xiao manipulates the material into new forms, enabling it to transcend its erstwhile traditional and cultural context. The unexpected form draws your attention to the material quality and beauty of the bamboo itself.

Translocation No. 17 is more of a sensual experience. Xiao explores how to instil new cultural context – a new abstract vocabulary – in his medium, so that its symbolic and cultural connotations are sublimated. Your eyes are guided to the very essence instead. According to the artist, his work is based on two elements: opening and fitting together. These characteristics are in evidence in this artwork.

Translocation No. 17 2017

bamboe [bamboo](#)

260 x 965 x 20 cm

Adolf Luther

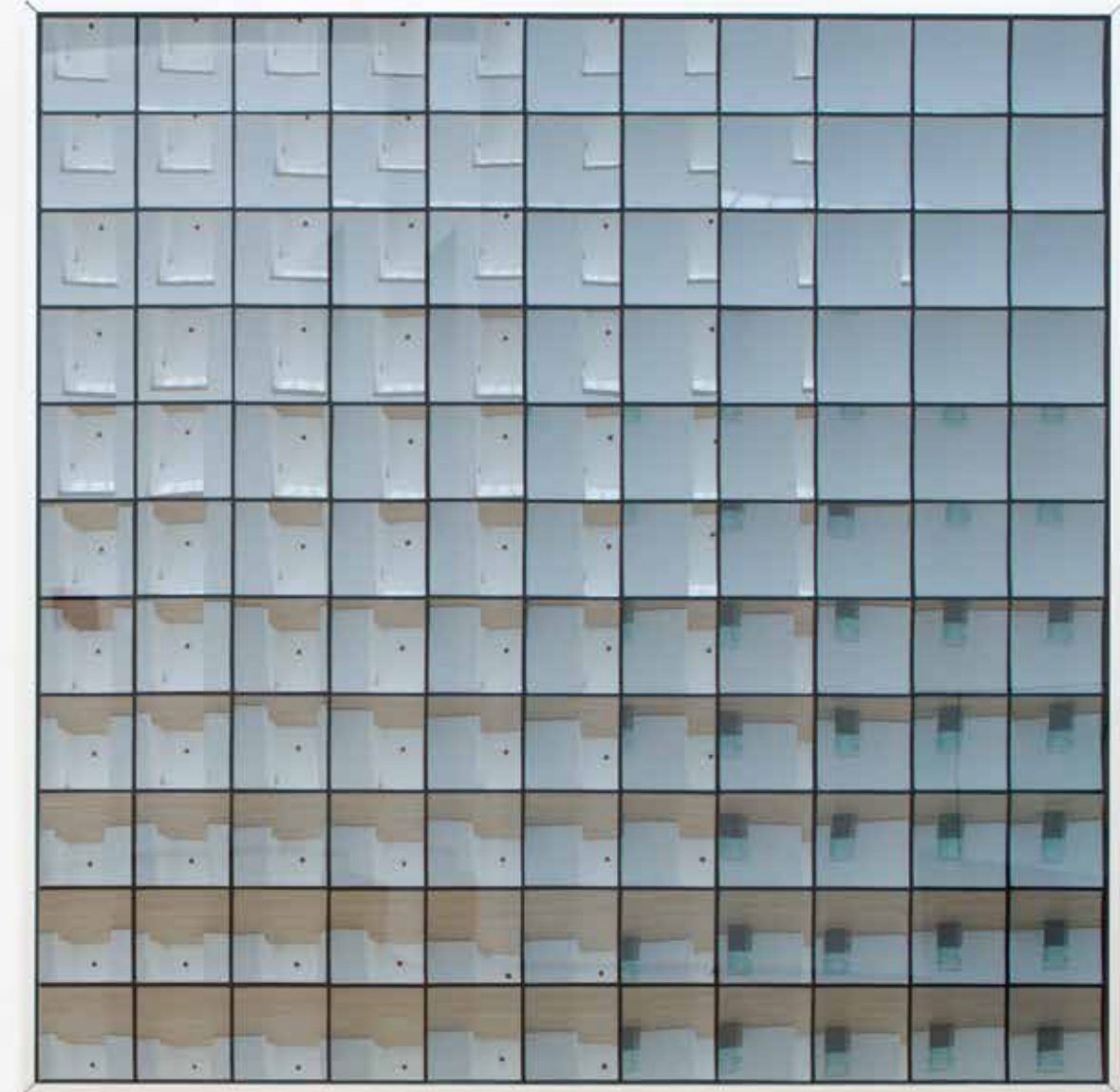
1912-1990 Duitsland **Germany**

Adolf Luther is gefascineerd door het licht. Hoe maak je het onzichtbare, immateriële zichtbaar? Glas bleek hiervoor het juiste materiaal: met lenzen en spiegels kan Luther het bewegende licht vangen. **Hohlspiegelobjekt** bestaat uit 121 holle spiegels die samen een vierkant vormen. Door de breking van het licht in de spiegels lijkt het alsof er een tweede laag in de ruimte ontstaat. Je hebt het gevoel dat je het werk van een afstand al kan voelen en aanraken. Luther doet hiermee een beroep op de waarneming van de toeschouwer zonder wie dit object met zijn optische werking simpelweg niet bestaat. Voor de Tweede Wereldoorlog studeerde Luther nog rechten en werd hij uiteindelijk zelfs beëdigd rechter. In die periode schilderde Luther in verschillende stijlen. In 1957 stopte hij deze carrière in de rechten om zich volledig te richten op zijn kunst. Het was pas in 1962 dat Luther zijn eerste lichtsculpturen maakte. Als ZERO kunstenaar was hij een van de leiders van het kinetische en op art beweging in Noord-Europa.

Adolf Luther is fascinated by light, and by the question of how to make the invisible and immaterial visible. Glass turned out to be the ideal medium: using lenses and mirrors, Luther is able to capture the dancing rays. **Hohlspiegelobjekt** consists of 121 concave mirrors that are grouped together to form a square. The refraction of light across the mirrors seems to create a second layer in the space. It almost seems possible to touch and feel the work from a distance. In this way, Luther relies on the viewer's perception to create his work: without them, this object and its optical effect would simply not exist. Prior to World War II, Luther studied law and was later even sworn in as a judge. In that period, Luther adopted a variety of different painting styles. In 1957, he abandoned his career in the legal system to devote himself entirely to his art. It wasn't until 1962, however, that Luther made his first light sculpture. As a member of the ZERO group, he was a leader of the kinetic art and op art movements in Northern Europe.

Hohlspiegelobjekt 1990

spiegel, aluminium **mirror, aluminium**
200 x 200 x 11,8 cm



Ann Veronica Janssens

1956 Verenigd Koninkrijk **United Kingdom**

woont en werkt in Brussel, België **lives and works in Brussels, Belgium**



"I think we're overloaded with information, things go too fast. We don't give ourselves enough time."

Het natuurkundig evenwicht is van cruciaal belang voor **Cocktail Sculpture**. Dit aquarium is verdeeld in drie lagen. Het bassin is gevuld met twee verschillende transparante vloeistoffen: water en parafineolie en het bovenste gedeelte is enkel lucht. Door de verschillende consistentie blijft de olie drijven op het water. De breking van het licht op deze twee verschillende lagen zorgt voor een ruimtelijke vertekening. De ruimte wordt weerspiegeld, terwijl er geen spiegel wordt gebruikt. Op de bodem ligt enkel een licht grijs vel papier, door de brekingsindex ontstaat het reflecterende effect. Haast als een wetenschapper onderzoekt Ann Veronica Janssens de specifieke eigenschappen van materialen en maakt het ongrijpbare zichtbaar. Licht is het belangrijkste 'materiaal' waarmee ze werkt. De natuurlijke eigenschappen van licht, rook en vloeistoffen worden in haar werk op de proef gesteld door ze te ontkoppelen van hun oorspronkelijke functie. Ze onderzoekt de beleving en het gedrag van het materiaal. Om dichterbij het werk te komen, ben je als bezoeker aangewezen op je zintuigen. Haar werk bevraagt onze waarneming. Janssens laat een materiaal voor onze ogen bewegen en brengt ons ook in beweging.

The concept of equilibrium is crucial to the piece **Cocktail Sculpture**. This aquarium is divided into three layers. The tank has been filled with two different transparent liquids, namely water and liquid paraffin, while the upper portion contains only air. Thanks to the difference in their respective densities, the paraffin floats atop the water. The refraction of light across these two distinct layers creates a spatial distortion. The surrounding space is reflected, even though no mirror is present. The only thing at the bottom is a light grey sheet of paper: it is the refractive index that creates the reflective effect. In practically scientific fashion, Ann Veronica Janssens investigates the specific qualities of materials and renders the intangible visible. Light is the most important medium in her work. The inherent characteristics of light, smoke and liquids are put to the test by severing them from their original functions. She investigates the experience and behaviour of each material. To approach the work, the viewer must rely on his or her senses. Her work poses questions concerning our perceptions. Janssens causes a material to move before our eyes and prompts us to move as well.

Cocktail Sculpture 2008

glas, gedemineraliseerd water, parafineolie, hout
glass, demineralised water, liquid paraffin, wood
125 x 60 x 60 cm



Alicja Kwade

1979 Polen **Poland**

woont en werkt in Berlijn, Duitsland **lives and works in Berlin, Germany**

"My muse is the blank space, the not knowing, the not understanding.
I attempt to acknowledge nothingness as real."

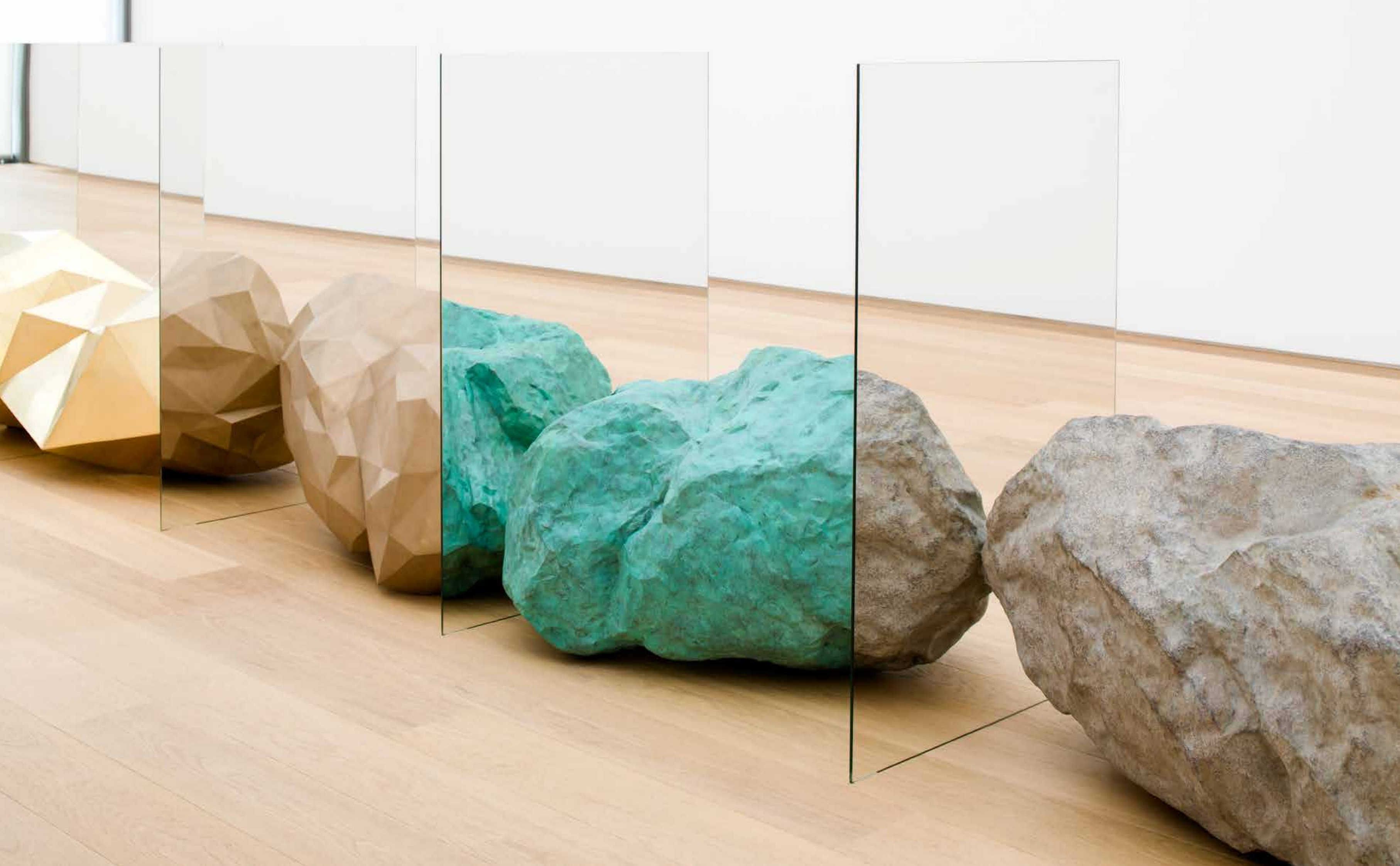
Al lopend om dit werk zie je het voortdurend veranderen. Vanuit sommige hoeken lijken de stenen en metalen blokken in elkaar over te vloeien. De zwerfkei in het midden vormt voor de kunstenaar het uitgangspunt. In een buitenwaartse beweging ontwikkelt het zich tot een zwart marmeren bol en een hoekig blok van messing. De stenen liggen op volgorde van koper, messing, brons, gepatineerd brons, graniet, zandsteen, beton naar marmer. De metalen zijn door mensenhanden in een vorm gegoten, die bij benadering qua vorm dicht in de buurt komt van de natuurlijke stenen. Door het gebruik van de dubbele spiegels en het precies plaatsen en laten aansluiten van de stenen, creëert Kwade voor onze ogen een plotseling transformatie. Het perspectief verandert: dit is geen vaste sculptuur, maar een ervaring of gevoel. Het werk van Alicja Kwade stelt vragen over de interactie en relatie tussen mens en natuur. De Fibonaccireeks – waarnaar in de titel wordt verwezen – is een wetmatigheid die onder andere de organische groei van planten verklaart en verband houdt met de gulden snede. De reeks begint met 0 en 1 en is vervolgens telkens de som van de twee voorgaande getallen (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, etcetera). Kwade benadert de wereld om ons heen met de blik van een wetenschapper. Door de relatie tussen illusie en realiteit bevraagt ze wat we weten en hoe we dat weten. Ze denkt na over kwesties als zwaartekracht, astronomie, oneindigheid, relativiteit en hun effecten op onze samenleving. Haar kunstwerken gaan over de informatie en de transformatie van een object in de tijd. Het is de kijker die de magie van Kwade laat groeien.

If we walk around this work, a continually shifting image can be observed. From some angles, the different stone and metal blocks seem to melt together. The artist has taken the boulder in the middle as the starting point. In an outward progression, it seems to 'evolve' into the sphere of black marble and the angular brass cube at either end. The stones are arranged by material, from copper, brass, bronze, patinated bronze, granite, sandstone, concrete to marble. The metals have been shaped into their respective forms by human hands; these forms approximate those of naturally-occurring rocks. Through the use of two-sided mirrors and the exact placement and alignment of the stones, Kwade brings about a sudden transformation before our very eyes. The perspective shifts: this is no static sculpture we're dealing with, but an experience or emotion. This piece by Alicja Kwade poses questions about the interaction and relationship between humanity and nature. The Fibonacci sequence referred to in the title is a mechanism that explains the organic growth of plants, among other natural phenomena, and is related to the golden ratio. The sequence begins with 0 and 1, after which each number in the sequence is the sum of the preceding two numbers (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8 and so on). Kwade approaches the world around us with the curiosity and rigour of a scientist. By exploring the relationship between illusion and reality, she questions what we know and how we know it. She considers matters such as gravity, astronomy, infinity and relativity, as well as how they affect society. Her pieces deal with information and the transformation of a given object over time. In Kwade's case, it is the viewer who causes its magic to grow.

Trans-For-Men 8 (Fibonacci) 2018

spiegel, koper, messing, brons, gepatineerd brons, graniet, zandsteen, beton, marmer
mirror, copper, brass, bronze, patinated bronze, granite, sandstone, concrete, marble
117 x 77 x 773 cm







Michel François

1956 België **Belgium**

woont en werkt in Brussel, België **lives and works in Brussels, Belgium**



Michel François zoekt voortdurend naar 'de schoonheid van de ervaring.' Met een cluster van honderden zakjes water lijkt dit werk te verwijzen naar de huidige tijd van klimaatverandering, vervuiling en verspilling waarin water al lang niet meer zo gewoon is als wij denken. In zijn werk onderzoekt François expliciet de relatie tussen werk en ruimte, tussen beeld en architectuur. Zijn werk evolueert continu en verandert van betekenis, afhankelijk van de ruimte en plaats waar het gepresenteerd wordt. In de handen van François krijgen alledaagse materialen – zoals zakjes gevuld met water – monumentale proporties. Sinds de jaren tachtig ontwikkelt François een oeuvre dat ontsnapt aan elke onderverdeling in categorieën. Hij noemt zichzelf een beeldhouwer, maar laat zich daardoor niet limiteren. François gaat te werk als een antropoloog: hij verzamelt objecten, materialen, maar ook menselijke gebaren of houdingen. Met deze methode wil hij momenten of situaties uit de realiteit halen, ze verplaatsen, met elkaar confronteren, erop inzoomen, om zo een poëtische en sublieme ervaring van het eentonige ritme van het dagelijkse leven op te wekken.

Michel François is constantly in search of 'the beauty of the experience'. With its hundreds of sacks of water clustered together, this work appears to refer to the current era of climate change, pollution and waste, in which water has long since ceased to be as common as we might think. Through his work, François explicitly probes the relationship between an artwork and the surrounding space, and between sculpture and architecture. His work is continuously evolving; its meaning shifts depending on the space and location in which it is displayed. In François' hands, everyday materials – like plastic bags filled with water – take on monumental proportions. Since the 1980s, François has been developing an oeuvre that defies any form of classification. While he refers to himself as a sculptor, he does not allow this label to limit him. François approaches his work like an anthropologist: he not only collects objects and materials, but catalogues human gestures and attitudes as well. Through this method, he intends to extricate moments or situations from reality; to relocate them and place them in confrontation with one another; to zoom in on them, in order to call forth a poetic and sublime experience from the hum-drum rhythm of daily life.

Retenue d'eau 1998

water, plastic, nylon

variabele afmetingen **dimensions variable**

not too much

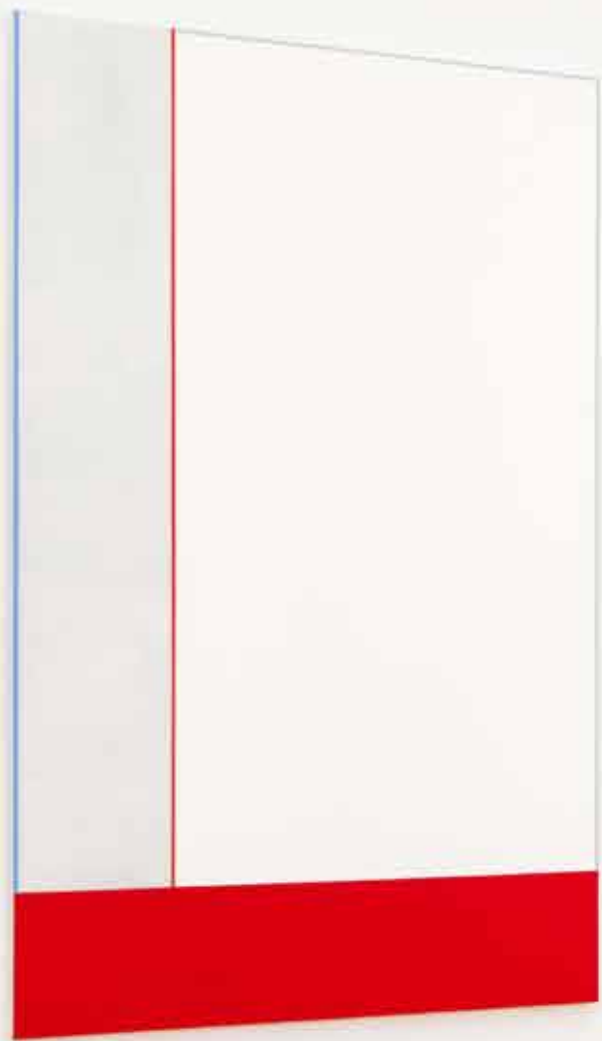
not too little

just right

for a very brief moment

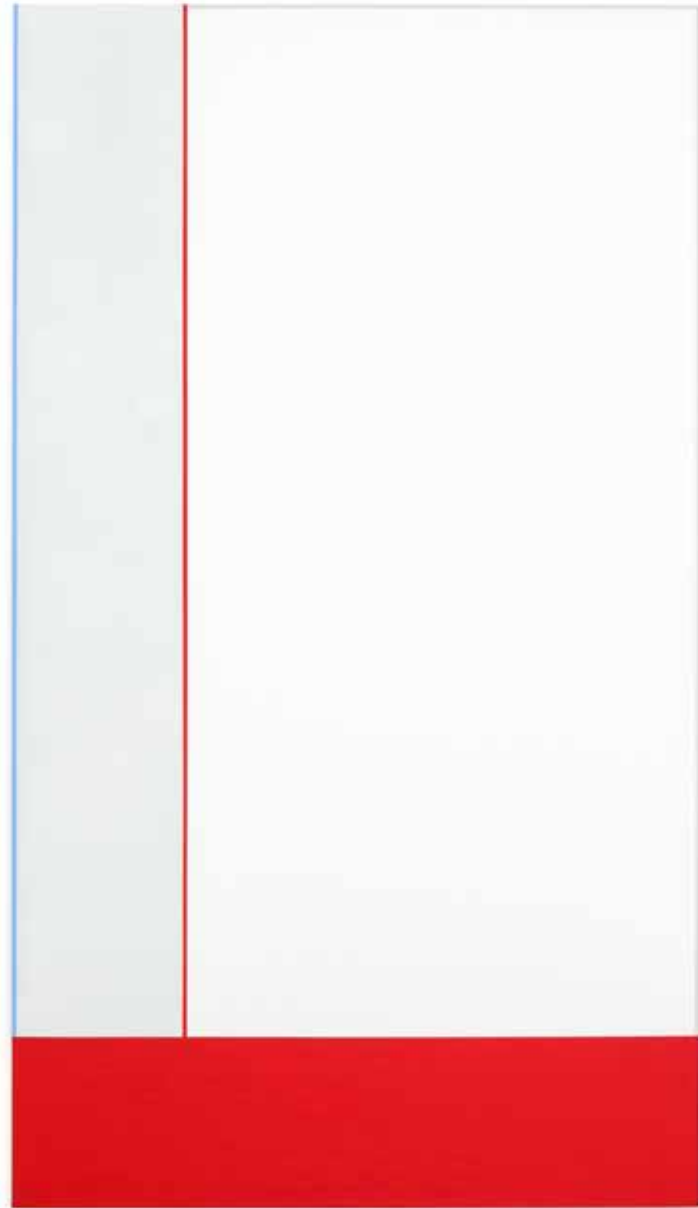
absolute

silence



Alan Uglow

1941 Verenigd Koninkrijk **United Kingdom** – 2011 Verenigde Staten **United States**



De belangrijkste thema's in het werk van Alan Uglow zijn organisatie, structuur en de verdeling van het beeldvlak. Hiermee plaatst hij zich in de traditie van abstract geometrische kunstenaars als Piet Mondriaan. Hij verdeelt zijn schilderijen in rechthoekige monochrome vlakken. Uglow is geïnspireerd door alledaagse zaken, bijvoorbeeld de vorm van voetbalvelden en de opmaak van kranten. Het gaat hem hierbij om de formele aspecten die de compositie maken. Vaak verandert hij van kwast en richting tijdens het schilderen, waardoor er een subtiel verschil in reflectie van het licht op het oppervlak ontstaat. Zo geeft Uglow een persoonlijke draai aan zijn abstracte schilderijen.

The most important themes in the work of Alan Uglow are organization, structure and the division of the surface. This places him in the abstract geometric tradition of artists such as Piet Mondrian. He divides his paintings into rectangular monochrome planes. Uglow is inspired by everyday things, such as the shape of a football field and the layout of a newspaper. He is concerned with the formal aspects that make the composition. He changes his choice of brush and the direction of paint application frequently, resulting in subtle differences in the reflection of light on the surface. Uglow gives a personal spin on his abstract paintings.

Interference 2000
acryl op doek **acrylic on canvas**
214 x 122 x 3 cm

Jean-Pierre Raynaud

1939 Frankrijk **France**
woont en werkt in Parijs, Frankrijk **lives and works in Paris, France**



Voor het werk **Peinture** gebruikt Jean-Pierre Raynaud twaalf verfblikken van één liter zonder label. Hij ordende ze netjes in een transparante box. Zelf beschrijft de kunstenaar het als volgt: "In mijn werk is geen sprake van stijl, ik hanteer enkel een methode. De methode Raynaud, dat is het risico nemen om met steeds minder over te blijven." De titel en het materiaal verwijzen beiden naar de schilderkunst, maar door de driedimensionaliteit krijgt het werk een sculpturaal karakter. **Peinture** bracht François uit als een serie, waarin hij varieerde met kleur en de rangschikking van de verfblikken. In deze serie gaat de kunstenaar totaal voorbij aan het anekdotische aspect van de schilderkunst en gaat het hem enkel nog om pure kleur. Het is zelfs niet meer nodig om de pot te openen en er een kwast in te dopen. De ronde kleurvlakken bepalen het ritme van het beeld.

To create the piece **Peinture**, Jean-Pierre Raynaud used twelve one-litre paint cans with no labels. He arranged them neatly inside a glass display case. The artist describes his work as follows: "There's no style present in my work, I merely apply a method. It's the Raynaud method, which involves taking a risk in terms of diminishing returns." The title and the material both refer to the art of painting, yet the work's three-dimensional aspect lends it a sculptural quality. François created **Peinture** as part of a series in which he experimented with colour and the arrangement of the paint cans. In this series, the artist rejects the narrative aspect of painting entirely and instead focuses his attention purely on colour. There is no longer any need to actually open the cans and dip a brush into their contents. The round colour fields lend rhythm to the work.

Peinture 2007
verf, aluminium, plexiglas **paint, aluminium, Plexiglas**
45,1 x 34,3 x 14 cm

Liza Lou

1969 Verenigde Staten **United States**

woont en werkt in Los Angeles, Verenigde Staten **lives and works in Los Angeles, United States**

“The seriality and rigor of minimalism appeals to me. Working within a grid, a set of limitations, feels very freeing, but where I veer off course is the way in which my work strives toward the handmade, the errors, a sense of humanity.”

Het minimalistische uiterlijk van het opgerolde touw is verraderlijk. In het maakproces schuilen de rijke verhalen maar ook de problemen van alle vrouwen die aan dit werk hebben meegewerkt. Het werk heet **Continuous Mile (white)** en bestaat uit meer dan 4,5 miljoen witte kraaltjes die aan elkaar geregen zijn tot een touw met de lengte van een Engelse mijl (ca. 1609 meter) dat vervolgens in een cilindervorm wordt opgerold. In 2006 verhuist de Amerikaanse Liza Lou naar Durban, Zuid-Afrika. Waar zij bijna een decennium lang samen met een gemeenschap van Zoeloe vrouwen uit de townships van KwaZoeloe-Natal werkt aan de serie *Endless Mile*. De vrouwen beheersen het ambacht van kralen rijgen. Lou kiest met opzet een arbeidsintensief proces waarbij tijdens de gedeelde arbeid ook de zielenroerselen gedeeld kunnen worden. Empathie – je inleven in de ander – is een belangrijk element in haar werk. Ze kiest hier voor een proces dat onmogelijk is om alleen te doen. Onderdeel is ook de waardering van het proces en de tijd die in het werk zit. Het project en het draad functioneren als een soort *life line*. Ook het installeren van het werk kost tijd. Op de knieën wordt het touw tussen een mal geregen tot een ronde vorm. De cirkel is een terugkomende vorm in het oeuvre van Lou. Haar werken gaat ook vaak over overdracht, circulatie en uitwisseling. Het is een touw dat letterlijk al die verhalen aan elkaar knoopt en leidt tot een sterke verbinding binnen de gemeenschap.

The minimalistic appearance of the piece is deceptive: this seemingly abstract work is the result of a creation effort intertwined with not only a wealth of stories, but also the problems faced by the women involved. The work **Continuous Mile (white)** consists of over 4.5 million white glass beads, strung and woven into a rope one Imperial mile (some 1609 metres) in length and then coiled into a cylindrical form. The American artist Liza Lou immigrated to Durban, South Africa, where in 2006, she began working with a community of Zulu women from the townships of KwaZulu-Natal for nearly a decade to create the series entitled *Endless Mile*. The women master the craft of stringing beads. Lou intentionally chose a labour-intensive process so that, during the communal work, thoughts and emotions could be exchanged as well. Empathy – the ability to put yourself in another person's place – is an important element in her work. Here, she has selected a fabrication process that would be impossible working alone. Appreciation for the process itself, and the time that went into making the piece, is a part of the work as well. The project and the thread function as a kind of lifeline. Installing the work is another time-consuming process. It involves kneeling and winding the rope around a mould to create a round form. This form – a circle – is one that recurs frequently throughout Lou's oeuvre. Her works often deal with the concepts of transfer, circulation and exchange. It is a rope that literally binds all those stories together and has yielded a strong sense of connection within the community.

Continuous Mile (white) 2006-2008

kralen, katoen **beads, cotton**

63 cm (h) x 196 cm diameter







Anna Maria Maiolino

1942 Brazilië **Brazil**
woont en werkt in São Paulo, Brazilië **lives and works in São Paulo, Brazil**



In één handeling laat Anna Maria Maiolino slangen van gips langzaam met behulp van de zwaartekracht zijn eigen vorm bepalen op een horizontaal vlak. In het herhalen van de beweging ontstaat een vlechtwerk, dat Maiolino liefkozend *cobrinhas* (kleine slangen) noemt. De meditatieve handeling op basis van de zwaartekracht leidt tot deze amorfe vormen die je meer in haar oeuvre ziet. Nadat het werk is uitgehard plaatst ze de sculpturen verticaal tegen de wand. Met de herhaling van de handeling probeert ze het geheel en het oneindige te vangen. De datering 1993 verwijst naar het jaar waarin Maiolino deze serie begon, terwijl 2013 het jaar is waarin dit specifieke werk werd gemaakt. Sinds 1989 gebruikt Maiolino met name (ongebakken) klei, cement en gips om haar organische sculpturen te maken. Klei is een oermateriaal. Het materiaal vraagt om een arbeidsintensieve benadering van modelleren, kneden en vormen. Voor Maiolino zijn de handen in de natte klei een sensuele ervaring, die voor haar teruggaat naar eeuwenoude manieren van het bewerken van het materiaal met de hand. In haar werk probeert ze een nieuw alfabet of vocabulaire te ontwikkelen voor deze eenvoudige materialen.

In a single, fluid action, Anna Maria Maiolino allows serpentine drips of plaster, aided by gravity, to determine its own form upon a horizontal surface. As she repeats the motion, a kind of plait is formed; Maiolino affectionately refers to these as *cobrinhas* (little snakes). The meditative, gravity-based action produces these amorphous objects, which recur frequently in her oeuvre. Once the pieces have dried, she hangs each sculpture vertically on the wall. She attempts, through repetitive action, to capture what is universal and infinite. The date 1993 refers to the year in which Maiolini started these series, while this specific work was made in 2013. Since 1989, Maiolino has relied primarily on (unfired) clay, cement and plaster when crafting her organic sculptures. Clay is a simple, primal medium. The material demands a labour-intensive method of modelling, kneading and shaping. For Maiolino, having her hands in wet clay is a sensual experience; it offers a connection to centuries-old techniques for working the material by hand. In her art, she attempts to develop a new alphabet or vocabulary for these humble media.

zonder titel untitled 1993-2013
gips, acrylhars **plaster, acrylic resin varnish**
73 x 53 x 5 cm



Pascale Marthine Tayou

1966 Kameroen **Cameroon**

woont en werkt in Gent, België en Yaoundé, Kameroen

lives and works in Ghent, Belgium and Yaoundé, Cameroon

Hier aan de wand hangen takken met bijna 300 felgekleurde plastic zakken. Alsof ze door een windvlaag in een boom verstrengeld zijn geraakt. Het op het eerste oog vrolijke beeld prikkelt de kijker. Voor Pascale Marthine Tayou staat plastic symbool voor de circulatie van goederen en personen over de wereld. Tayou woont zelf op twee continenten, in Europa (Gent, België) en in Afrika (Yaoundé, Kameroen), en is zo in staat dualistische perspectieven te belichten. De plastic tas refereert enerzijds aan consumptisme en vervuiling, maar anderzijds aan de zak als drager van de enige bezittingen die vluchtelingen meenemen op reis naar een betere toekomst. Het woord plastic stamt af van het Griekse woord *plastikos*, dat 'groeien' betekent. De zakjes die Tayou gebruikt zijn echter afbreekbaar. Dit werk is nog van voor de nieuwe Nederlandse wet die sinds 1 januari 2016 gratis plastic tassen verbiedt, om zwerfvuil en verspilling van grondstoffen te verminderen. De boomtakken die hier uit de muur lijken te groeien symboliseren in hun lichtheid en rijkheid aan kleuren ook hoop. Als een wereldreiziger verzamelt Tayou onderweg alledaagse materialen, waarmee hij op poëtische wijze die actuele maatschappelijke thema's weet te verbeelden.

Here on the wall hang branches from which nearly 300 brightly-coloured plastic bags are suspended. It is as if a gust of wind has carried them into a tree, where they have caught and tangled. The initially cheerful-seeming image excites the viewer's imagination. Pascale Marthine Tayou sees plastic as a symbol for the circulation of people and goods across the globe. Tayou himself lives on two continents – Europe (in Ghent, Belgium) and Africa (in Yaoundé, Cameroon) – and is therefore able to shed light on dualistic perspectives. The plastic bag refers, on the one hand, to consumerism and pollution, but also to an actual plastic bag as a carrier for the few possessions refugees take with them on their journey towards a better future. The word 'plastic' is derived from the Greek word *plastikos*, meaning 'growth'. In this case, the bags Tayou uses are biodegradable. This piece dates from before a law banning free plastic bags (that went into force in the Netherlands on 1 January 2016) in an effort to reduce litter and avoid wasting resources. With their airiness and wealth of colours, the tree branches that seem to grow from the wall here symbolise hope as well. Tayou, a world traveller, collects everyday materials along his journeys and then uses them to depict current societal themes in a poetic fashion.

Plastic Tree C 2014

hout, plastic **wood, plastic**

variabele afmetingen **dimensions variable**



Steven Aalders

1959 Nederland [the Netherlands](#)

woont en werkt in Amsterdam, Nederland [lives and works in Amsterdam, the Netherlands](#)



Quartet 2012
olieverf op linnen [oil on linen](#)
150 x 150 x 3 cm per werk

De compositie bestaat uit een vierkant vlak met daaromheen een band. Of is het juist een vierkant op een achtergrond in een andere kleur? Voor Steven Aalders zijn het twee kleurvlakken. Aalders maakt minimale abstract-geometrische schilderijen en plaats zich in de traditie van de rijke schilderkunst: zo verdiept hij zich in het zeventiende-eeuwse schilderij waar verf licht en ruimte wordt, de organisatie van het vlak door Piet Mondriaan alsook de inzet van reductie door Amerikaanse minimalisten. Aalders doet in zijn werk ook een poging om licht en ruimte te creëren met verf. Door de vorm te vereenvoudigen gaat alle aandacht naar kleur, voor hem is dit een onuitputtelijke bron. De manier waarop je een kleur ervaart is afhankelijk van de kleuren die ernaast staan. Deze vier werken uit 2012 ontstaan een jaar na zijn *residency* in het atelier van de Josef Albers Foundation. Albers is geroemd om zijn signatuurserie

Homage to the Square en zijn kleurtheorieën *The Interaction of Colour*. De schilderijen van Aalders met een wit vierkant en gekleurde rand suggereren diepte, terwijl de schilderijen met een witte rand om gekleurd vierkant juist op je af lijken te komen. Monochrome schilderijen zijn volgens Aalders het meest afhankelijk van de omgeving waarin ze worden getoond, het gaat als eerste een relatie aan met de ruimte. "Je hebt heel weinig nodig om veel te kunnen zeggen", aldus de kunstenaar. De vier individuele schilderijen vormen samen het werk **Quartet**. Afzonderlijk maken ze deel uit van de serie *Place*, verwijzend naar de dimensies tijd en ruimte. "Kijk, het kader van een doek bestaat uit vier lijnen, de omtrek van het doek. Wat je als eerste op het doek zet, moet je relateren aan die vier lijnen. De eerste lijn die je zet is dus de vijfde lijn. Dit is de essentie van elke compositie, abstract of figuratief."

The composition consists of a square field of colour surrounded by a border. Or is it a square set against a background of a different colour? For Steven Aalders, these are two colour planes. Aalders makes minimalist abstract-geometric paintings and has assumed a place in the rich painterly tradition. He has immersed himself in both seventeenth-century painting, in which paint is transformed into light and space, and Mondrian's method of structuring the pictorial plane, as well as the reductive approach of the American minimalists. In his work, Aalders also strives to create light and space using paint. By simplifying the form, he directs all attention to colour – which he considers an inexhaustible resource. The way in which you, the viewer, experience a colour depends on the colours in close proximity to it. These four works from 2012 were created a year after Aalders' studio residency with the Josef Albers Foundation. Albers is renowned

for his signature series *Homage to the Square* and his colour theories entitled *The Interaction of Colour*. Aalders' paintings with a white square and coloured border suggest depth. By contrast, those with a white border and a coloured square appear to advance toward the viewer. To Aalders' mind, monochrome paintings are most heavily dependent on the environment in which they are displayed; they interact more readily with the space. "It's possible to say a great deal using very little," the artist has said. The four individual paintings form the work **Quartet**. Separately they are part of the series *Place*, through which he refers to the dimensions of time and space. "Look, the outer edge of the canvas consists of four lines, the perimeter of the canvas. The first thing you place on the canvas must relate to those four lines. So the first line you place is the fifth line. This is the essence of every composition, abstract or figurative."



Thomas Ruff

1958 Duitsland **Germany**

woont en werkt in Düsseldorf, Duitsland **lives and works in Düsseldorf, Germany**

Thomas Ruff gebruikt als basis voor zijn *Substrat*-werken afbeeldingen uit Japanse cartoons – zoals *manga* en *anime* – en reduceert ze met deze abstracte samenkomst van kleuren als resultaat. Een bijna kolkende massa van verschillend gekleurde vormen die in elkaar overgaan, komen op ons af. Zijn werken fascineren omdat hij speelt met onze waarneming. Ruff houdt ons gevangen in de spanning tussen wat we zien en wat we denken te zien, wat er is en wat er lijkt te zijn. Wie goed kijkt herkent wel degelijk figuren. Aan de serie *Substrat* komt geen camera te pas. Ze worden ook wel 'fotogram' genoemd, dat terug gaat op een oude traditie van het plaatsen van een object op lichtgevoelig materiaal dat vervolgens belicht wordt. Alleen deze beelden komen niet uit de realiteit, maar uit de cyberwereld en worden bewerkt op een computer. Door ze te printen op fotopapier benaderen ze het idee van een foto. *Substrat* betekent onderlaag, iets onder het oppervlak, daarmee gaat Ruff voorbij aan zijn vroegere idee dat foto's niets meer zijn dan oppervlaktes. Zo zou de titel van deze serie kunnen impliceren dat deze werken de essentie van de fotografie weten vast te leggen.

For his *Substrat* works, Thomas Ruff takes imagery from Japanese cartoons – both *manga* and *anime* – and applies a process of reduction until he is left with abstract accumulations of colour. A virtually seething mass, full of multicoloured forms that melt into one another, advances towards us. His works are fascinating because of how they play with our perceptions. Ruff holds us captive in the tension between what we see and what we think we see, between what is and what seems to be. If you look closely, it's possible to make out figures. No cameras were used to create the *Substrat* series. They are what is also known as a 'photogram', a technique dating back to the old tradition of placing an object on photosensitive material that is then exposed. These images, however, are drawn not from reality, but from the cyberworld and have been digitally manipulated. Printing them on photo paper enhances the suggestion that they are photographs. *Substrat* means 'substrate', something below the surface, which suggests Ruff has rejected his earlier notion that photos are nothing more than surfaces. Perhaps the title of this series implies that these works have managed to capture the very essence of photography.

Substrat 13 | 2003

inkjet print

285 x 185 x 6 cm



Mona Hatoum

1952 Libanon **Lebanon**

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk **lives and works in London, United Kingdom**



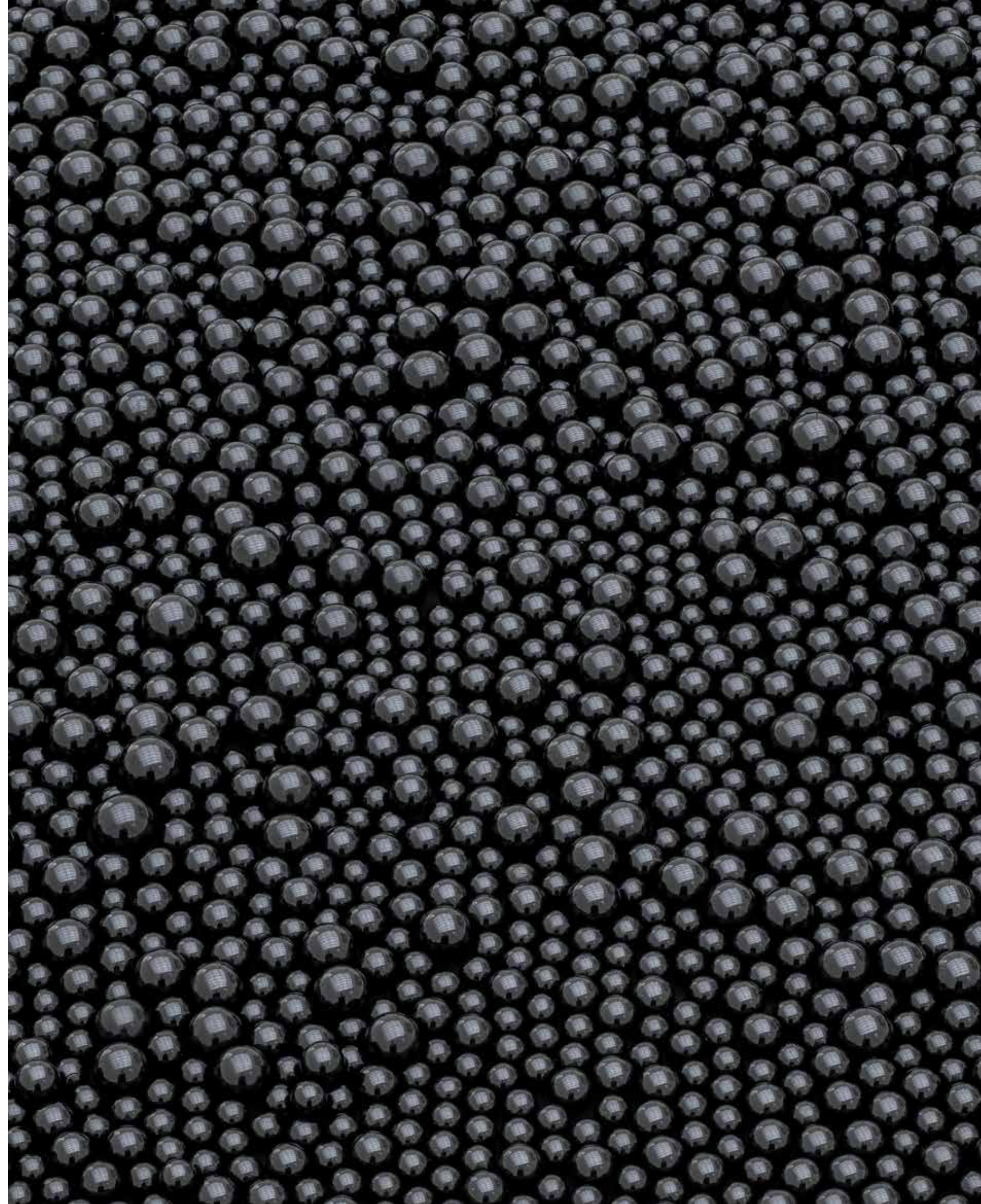
Duizenden zwarte glazen knikers vormen samen een cirkel op de grond, met moeite worden ze in hun vorm gehouden. Door de variërende diameters (16, 20, 25 en 30 mm) ontstaat een golvend oppervlak, waarin het licht wordt weerkaatst en verstrooid raakt. Het 'zwarte gat' heeft een aanzuigende werking. Door reductie in vorm en kleur, gaat alle aandacht uit naar het optische effect. De cirkel is één van de geometrische vormen die centraal staat in de minimalistische esthetiek, zonder begin of einde. De intensiteit wordt versterkt door de titel **Turbulence (black)**: één aanraking is voldoende om de magie van dit verstilde beeld te verbreken. Het lichaam is het voornaamste uitgangspunt in het oeuvre van Hatoum. Haar vroege werk bestaat vooral uit performances en video's waarin ze haar eigen lichaam als 'materiaal' gebruikte. In de late jaren tachtig verschuift de focus van haar eigen lichaam naar dat van de beschouwer. Ze gebruikt ruimte, licht en materiaal (zoals de knikers) om werken te maken die tegelijkertijd aantrekken en afstoten. Hiermee creëert ze een spanning die de fysieke en psychologische reactie van de beschouwer versterkt.

Thousands of black glass marbles are arranged in a circle on the floor. Their varying diameters (16, 20, 25 and 30 mm) create an undulating surface that reflects and scatters the light. This 'black hole' exerts a magnetic pull. The reductive use of form and colour ensures the viewer's attention is directed entirely to the optical effect. Circles are among the geometric shapes that play a central role in the aesthetics of minimalism; they have no beginning or end. The effect is intensified by the title, **Turbulence (black)**: a single touch is enough to break the spell of this tranquil sculpture. The human body serves as the primary starting point for Hatoum's art. Her early work consists mainly of performances and videos in which she uses her own body as a medium. In the late 1980s, however, the focus of her work shifts from the artist's body to that of the viewer. She uses space, light and material (such as the marbles) to create pieces that simultaneously attract and repel. In doing so, she elicits a tension that strengthens the viewer's own physical and psychological response.

Turbulence (black) 2014

glas, stof **glass, fabric**

3 cm (h) x 250 cm diameter



Günther Förg

1952-2013 Duitsland **Germany**



In **Hommage à Le Corbusier**, verwijst Günther Förg naar het werk van de gelijknamige 20e-eeuwse architect. Het kleurenspectrum en de compositie zijn afgeleid van de gekleurde scheidingswanden in Le Corbusiers modernistische woonblokken *Cité Radieuse* uit 1952 in Frankrijk. Een voorbeeld van het door Le Corbusier ontwikkelde concept voor het utopische ontwerp van de stadswoningen *Unité d'Habitation* (wooneenheid). De rechthoekige vorm verwijst naar Le Corbusier's *Vijf punten van een nieuwe architectuur* (1926), waarin hij benadrukt dat een gebouw rechthoekige stroken ramen moet hebben, om de ruimte te doordrenken van een spectaculair uitzicht. **Hommage à Le Corbusier** kent een vaste organisatie van de verschillende kleurenpanelen, elk vel papier is genummerd door de kunstenaar. Förg en de architect delen een liefde voor de vierhoekige vorm en het grid. De 23 schilderijen – het klopt dat er een lijstje rechts onderaan ontbreekt – laten een aantal kleuren zien die in verschillende combinaties terugkomen en daardoor een andere intensiteit lijken te hebben. De kunstenaar toont hiermee aan dat de combinatie beïnvloedt hoe wij kleuren waarnemen. Förg heeft in allerlei media gewerkt, zoals fotografie, al blijft hij altijd terugkeren naar de schilderkunst. In de context van **Hommage à Le Corbusier** is het interessant te weten dat hij zich in zijn foto's focust op gebouwen met een culturele en politieke betekenis.

In **Hommage à Le Corbusier**, Günther Förg was referring to the work of the eponymous 20th-century architect. The colour palette and composition are derived from the coloured dividing walls in Le Corbusier's modernist blocks of flats in France, the *Cité Radieuse*. Built in 1952, these flats were an example of a utopian design Le Corbusier developed for urban housing, i.e. *Unité d'Habitation* (residential unit). The rectangular form refers to Le Corbusier's *Five Points of a New Architecture*, in which he insists that a building must have windows arranged in rectangular rows in order to immerse the space in a spectacular panoramic view. The various coloured sheets of **Hommage à Le Corbusier** are hung according to a fixed composition, as each sheet of paper has been numbered by the artist. The colour palette and composition are derived from the coloured dividing walls in Le Corbusier's modernist blocks of flats in France. The artist and the architect shared a love of quadrangles and the grid. These 23 paintings – it is correct indeed that a frame is missing in the bottom right-hand corner – feature a number of colours that are repeated in various combinations and, as a result, appear to vary in intensity. In this work, the artist demonstrated how context affects the way in which we perceive colour. Although Förg worked in a wide range of media, including photography, he always returned to painting. In the context of **Hommage à Le Corbusier**, it is interesting to know that his photographs focus on buildings with cultural and political significance.

Hommage à Le Corbusier 2000
acryl op papier **acrylic on paper**
277,5 x 280 x 3 cm

Eva Rothschild

1971 Ierland **Ireland**

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk **lives and works in London, United Kingdom**

Als een moderne totempaal staat een slanke, felgekleurde zuil geklemd tussen de vloer en het plafond. Van dichtbij zie je dat het werk bestaat uit op elkaar gestapelde rollen tape, afgegoten in jesmonite, een veelgebruikt materiaal in de bouw. De verschillende texturen zijn nog zichtbaar. Rollen tape slingeren in alle soorten en maten door Eva Rothschild's atelier. Ze gebruikt tape voor alles en nog wat: om dingen aan elkaar vast te plakken, te visualiseren en te meten. Alles in haar atelier kan onderwerp dan wel materiaal voor een kunstwerk zijn. Tape is voor Rothschild een belangrijke facilitator voor het maakproces, vooral in de beginfase. Tape laat toe dat – voordat een kunstwerk echt gemaakt wordt – iets provisorisch gecreëerd kan worden, waardoor Rothschild snel kan schakelen. In dit werk maakt ze een in wezen wegwerpproduct permanent. **Technical Support** heeft in de ruimte geen dragende functie, maar het is wel een ode aan de universele mogelijkheden van een rolletje tape.

Like a contemporary totem pole, a slender brightly-coloured column stands wedged between floor and ceiling. From close up, you can see that the work is made up of stacked rolls of tape, cast in jesmonite: a gypsum-based composite material commonly used in construction. Rolls of tape in all kinds and widths lie scattered about in Eva Rothschild's studio. She uses tape for all sorts of purposes: to stick things together, to visualise ideas and as a measuring tool. Everything in her studio is a possible subject and/or material for a work of art. For Rothschild, tape is an important tool in the creative process, especially in the early stages. Tape allows her to create a provisional kind of work before starting on the actual piece; this, in turn, enables Rothschild to quickly adapt during the process. With this work, she has transformed what is essentially a disposable product into something permanent. While **Technical Support** may not have a load-bearing function in the space, it is nevertheless an ode to the limitless possibilities of a roll of tape.

Technical Support 2017

jesmonite, staal **jesmonite, steel**

526 cm (h) x diameter variabel **variable**



Ronald de Bloeme

1971 Nederland **the Netherlands**

woont en werkt in Berlijn, Duitsland **lives and works in Berlin, Germany**



ABC (Weiss) 2014

lak op doek **enamel on canvas**

25,5 x 20 x 2 cm per werk **each**

Wie goed kijkt, herkent de letters A, B en C. Ronald de Bloeme heeft ze teruggebracht tot het minimale, enkel de hoeken zijn nog te zien. Voor de kunstenaar gaat een compositie over visuele communicatie. **ABC (Weiss)** verwijst naar het alfabet: het schrift als basis van onze communicatie met de ander. Hij schildert de letters ABC, zwart op wit in het lettertype 'Times', zoals we dat kennen uit het gedrukte woord in bijvoorbeeld kranten. Hierbij zit ook een kleine knipoog naar het begrip dat alles wat zwart op wit geschreven staat als waarheid geldt. De Bloeme werkt altijd met lak en nooit met verf. Het schildersdoek ligt plat in zijn studio, zodat de lak kan vloeien. Om de gelaagdheid aan te brengen gebruikt hij tape, daardoor krijg je scherpe randen. In vroeg werk schilderde De Bloeme ook op gerecyclede materialen. Zijn oeuvre kenmerkt zich door abstracte horizontale patronen, vaak refererend aan de wereld van communicatie, zoals reclame en verpakkingen. Hij onderzoekt de structuren achter communicatiestrategieën, door het beeld te abstraheren analyseert hij hun impact en overredingskracht. Op zijn computer transformeert hij het beeld, alle figuratieve en tekstuele referenties laat hij weg, zodat alleen een puur geometrisch beeld overblijft.

Observant viewers will recognise the letters A, B and C. Ronald de Bloeme has reduced them to the absolute minimum: only the outermost contours remain visible. For the artist, a composition is about visual communication. **ABC (Weiss)** refers to the alphabet, i.e. the system of writing as a basis for our communication with other people. De Bloeme has painted the letters A, B and C in black on a white ground, using the 'Times' font we are used to seeing in printed media such as newspapers. This is also a humorous reference to the idea that if something is printed in black and white, it must be true. De Bloeme works only with enamel, never with traditional paint. The canvas is laid on the floor of his studio so that the enamel can flow freely. He uses tape to create the layered effect; this gives the piece its crisp edges. In his early work, De Bloeme also painted on recycled materials. His oeuvre is characterised by abstract horizontal patterns that frequently refer to aspects of the communication industry, such as advertising and product packaging. He explores the structures behind communication strategies; by rendering images abstract, he analyses their impact and persuasive power. Using a computer, he transforms each representation, stripping it of all figurative and textual references until only a pure geometric image remains.

Robert Morris

1931–2018 Verenigde Staten **United States**



zonder titel untitled 1976
vilt, metaal **felt, metal**
245 x 180 x 50 cm

Zware lappen industrieel vilt zijn bevestigd aan de muur. Robert Morris begon vanaf 1967 te werken met dit zachte en tegelijkertijd zware materiaal. In zijn werken zijn de hoogte van de bevestiging en de breedte van de stroken bepaald, maar uiteindelijk is het de zwaartekracht die het werk vormgeeft. Dit werk bestaat uit zeven stroken van 5,5 meter. Morris noemt deze manier van werken *anti-form*: de eigenschappen van het gekozen materiaal bepalen het resultaat en het toeval speelt een doorslaggevende rol. Morris behoorde tot de voorhoede van het minimalisme. Ondanks de reductie en het terugbrengen tot geometrische vormen, betekent het voor Morris niet dat theatraliteit verloren is gegaan. "Een simpele vorm valt niet noodzakelijk samen met een simpele ervaring", aldus Morris in zijn essay *Notes on Sculpture*. Toen het minimalisme uit de mode raakte, veranderd Morris ook de koers van zijn beeldende werk.

Heavy lengths of industrial felt are affixed to the wall. Robert Morris first began working with this soft material in 1967. Although the artist dictated the width of the fabric and the height at which his pieces are hung, it is gravity that ultimately shapes each work. This piece consists of seven lengths of fabric, 5.5 metres in length. Morris referred to this method of working as 'anti-form': the characteristics of the chosen material determine the result and chance plays a decisive role as well. The artist was among those in the vanguard of minimalism. Despite its reduction and distillation into geometric forms, to Morris, minimalism didn't mean dispensing with theatricality altogether. "Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience," Morris wrote in his essay *Notes on Sculpture*. When minimalism fell out of favour, Morris altered the direction of his own work as well.



Tony Cragg

1949 Verenigd Koninkrijk [United Kingdom](#)

woont en werkt in Wuppertal, Duitsland [lives and works in Wuppertal, Germany](#)

Plastic heeft ons leven veranderd. We gebruiken het voor van alles: van meubels, kleding, accessoires tot speelgoed. Tony Cragg is een van de eersten die dit materiaal gebruikt in de beeldende kunst. Sinds 1975 maakt hij deze kleurrijke reliëfs. In **Self-portrait** zien we het silhouet van de lezende kunstenaar. Als je goed kijkt kun je hier en daar de herkomst van het materiaal herleiden. Andere stukken zijn afval. Nu roept het associaties op met de plastic soep, maar realiseer je dat deze drijvende plastic vuilnisbelt pas in 1997 wordt ontdekt in de oceaan. Het ooit zo revolutionaire plastic is veranderd in een symbool voor milieuvervuiling. Craggs assemblages bestaan uit gevonden objecten die altijd door mensenhanden zijn gegaan. Zo vertelt het werk veel meer over ons dan we op eerste hand zouden denken. Dit werk behoort tot de serie *New stones, Newton's tones*. Het eerste gedeelte van de titel verwijst naar Richard Long, bekend om land art installaties bestaande uit gevonden stenen. Aan het begin van de jaren tachtig ontstaat in het Verenigd Koninkrijk een nieuwe vorm van beeldhouwkunst. Jonge Britse beeldhouwers zoeken, in reactie op het tot dan toe overheersende minimalisme, een manier om sculptuur weer met de alledaagse werkelijkheid te verbinden. *Newton's tones* verwijst naar het kleurenspectrum van de wetenschapper Isaac Newton, bestaande uit donkerrood, rood, oranje, geel, groen, blauw, donkerblauw en violet. Voor Cragg was de ideale kunstenaar een alchemist, die in staat is een modern materiaal van een poëtische resonantie te voorzien. Een belangrijk detail: voordat Cragg kunstenaar werd, werkte hij twee jaar als onderzoeker van rubber in een technisch laboratorium. Met het gebruik van kunststof geeft hij het materiaal een culturele bagage die in de loop van de tijd is veranderd.

Plastic has changed the way we live. We use it for everything from furniture, clothing and accessories to toys. Tony Cragg was among the first to apply this material in art. He has been creating colourful reliefs like this one since 1975. In **Self-portrait**, we can see the artist's silhouette. Looking closely, it's possible to recognise the origin of the material in some places. Other portions are made from rubbish. Today, the piece conjures association with plastic soup – but keep in mind that the island of plastic floating in the ocean wasn't discovered until 1997. That once so revolutionary material, plastic, has turned into a symbol for environmental pollution. Cragg's assemblages consist of found objects, all of which have passed through human hands. As a result, his work says more about us than we might at first assume. This work is part of the series entitled *New stones, Newton's tones*. The first part of the title refers to Richard Long, famous for his land art installations created using stones found *in situ*. In the early 1980s, a new form of sculpture emerged in the United Kingdom. As a reaction to the dominance of minimalism up to that time, young British sculptors began seeking a way to reconnect sculptural art with everyday reality. *Newton's tones*, on the other hand, refers to the colour spectrum identified by the scientist Sir Isaac Newton, which consists of deep red, red, orange, yellow, green, blue, dark blue and violet. To Cragg, the ideal artist was a kind of alchemist, someone able to instil poetic resonance in a modern material. An important detail: before becoming an artist, Cragg spent two years working as a researcher in a technical laboratory, focusing on rubber. His use of plastic attaches a certain cultural baggage to the material – one which has changed over time.

Self-portrait 1984
plastic, tijdschriften
plastic, magazines
202 x 81,5 x 30 cm

Goed kijken begint met negeren – en zonder smartphone

OVER DE KRACHT VAN ISOLEREN

Tegenwoordig komen er dagelijks talloze beelden op ons af waarover we de aandacht moeten zien te verdelen. In één dag zien we naar schatting evenveel beelden als iemand van twee eeuwen geleden in zijn hele leven zag. De dingen die we als eerste opmerken, zien we vaak omdat ons oog gestuurd wordt. Onze aandacht wordt ‘geprogrammeerd’ zonder dat we het weten. Het trekken van aandacht met al dan niet bewust opgeslagen eerdere ervaringen heet *priming*. Technologieën – als Twitter, Facebook, Tinder, Instagram, Youtube – beïnvloeden in hoge mate ons kijken met behulp van algoritmes; we krijgen aangeboden waar we al eerder naar zochten, ook in andere apps of websites.

Wanneer je naar een museum gaat, is het makkelijk om overweldigd te raken door de hoeveelheid werken, de enorme onderlinge verschillen van de verhalen, en kun je het gevoel krijgen dat je te weinig weet om het te kunnen begrijpen. En voor je het weet loop je met een onbevredigd overladen gevoel het museum uit, terwijl je kwam voor inspiratie. Dat geldt voor mensen die gewend zijn kunst te kijken vaak evenzo als voor wie weinig musea bezoekt. In de afgelopen jaren heb ik een paar dingen geleerd die helpen om beter te kijken. Niet door kennis en studie, maar gewoon door te doen. Noem het gerust ‘mindful’ kijken.

De afgelopen eeuw is de kennis van het kijken grondig onderzocht in de wetenschap. Waarnemingspsychologen en neurologen kunnen nu verklaren waarom we het ene detail wel zien en het andere niet, hoe het komt dat de ene persoon iets compleet anders waarneemt dan de ander, hoe onze blik onbewust ‘geprogrammeerd’ wordt en wat we kunnen doen om onze opmerkzaamheid te vergroten.

De Britse cultuurhistoricus Ernst Gombrich, die in zijn boeken veel aandacht had voor de psychologie van het kijken schreef in *The Image and the Eye* (1982): ‘Alle aandacht vindt noodzakelijk plaats tegen de achtergrond van onoplettendheid.’ Om überhaupt te kunnen zien, moeten we selecteren en isoleren. Iets wat Leonardo da Vinci eeuwen daarvoor uit ervaring al wist, en ook filosofen al eerder beschreven. Leonardo merkte op dat het oog navigeert en prioriteiten stelt. Hij gebruikt deze ideeën ook in zijn adviezen aan jonge kunstenaars, die zijn gebundeld in zijn beroemde traktaat van de schilderkunst (samengesteld in 1542). De kunstenaar kan het ene uitlichten ten bate van het andere, en zo ons oog sturen.

Inmiddels begrijpen wetenschappers steeds beter hoe het komt dat visuele prikkels de aandacht beïnvloeden. Opmerkzaamheid, het vermogen om bewust te kijken, vermindert aanzienlijk als de visuele prikkels toenemen. In 2014 lieten drie psychologen aan de Carnegie Mellon Universiteit in Pennsylvania zien dat kinderen al op heel jonge leeftijd aandacht verliezen als de omgeving te druk is: in een klas die is volgehouden met creatief materiaal presteren ze slechter dan in een klas waar weinig aan de muur hangt. Kinderen zijn vaker afgeleid, doen meer dingen die niet horen bij de taak waar ze mee bezig zijn en hun eindprestaties zijn minder goed.

Breinonderzoekers hebben veel onderzoek gedaan naar het ‘selecteren’ van prikkels. Onze hersens kiezen voortdurend tussen alles wat er in ons blikveld valt, zodra we onze ogen openen. Dat zorgt ervoor dat het visuele systeem efficiënt is. Systemen die weinig energie verbruiken zijn in evolutionair opzicht in het voordeel, schrijft waarnemingspsycholoog Stefan van der Stigchel in zijn interessante boek *Zo werkt aandacht* (2016). Het visuele systeem pikt alleen op wat relevant voor je is, en beschouwt de rest als een soort ‘extern geheugen’ waar het bij kan wanneer het nodig is. In een museum is dat selecteren minder vanzelfsprekend, want bij kunst is niet meteen duidelijk wat ‘nodig’ is. Je wilt je als bezoeker juist laten inspireren door het onverwachte. In plaats van te proberen de aandacht te verdelen over veel beelden, kunnen we opzettelijk doen wat het brein eigenlijk wil: negeren en selecteren.

Dat smartphones ons afleiden, weten we nou wel. Onderzoeken te over: werknemers zijn 26 procent productiever zonder smartphone in de buurt, en een bericht uit een smartphone breekt je concentratie zo sterk dat het tot 15 minuten kan duren om terug te komen in de focus waarmee je werkte. Een trilling of piepje horen is bijna net zo afleidend als gewoon de telefoon opnemen of het bericht lezen, ontdekten andere wetenschappers. En toen ontdekten Amerikaanse onderzoekers in 2017 ook nog eens dat zelfs een telefoon die helemaal uitstaat, beslag legt op je concentratievermogen. Kortom de telefoon beheerst ons.

Het is een overtuigend argument om de smartphone niet alleen uit te doen, maar dus ook echt achter te laten in de garderobe bij een volgend museumbezoek. Jammer, want we mogen nou net eindelijk zo veel foto’s van kunstwerken maken als we maar willen. De smartphone kan ook bijdragen tot verdieping natuurlijk, sommige bezoekers googelen bijvoorbeeld even wie de Griekse god is die ze op een werk zien of zoeken naar een ander werk van dezelfde kunstenaar. En als je mooie details zoekt, kun je die fotograferen om er langer van te genieten. Ik had mijn serie *Oog voor detail* niet kunnen maken als ik geen camera bij me mocht hebben om details vast te leggen. Maar ik heb inmiddels wel geleerd dat ik, om die details te kunnen opmerken, eerst de tijd moet nemen om rustig te kijken. Mijn smartphone houd ik in de garderobe, tenzij ik de tentoonstelling al eerder heb gezien.

Kunstwerken hebben impact op ons. Iedereen die wel eens in een museum is geweest weet dat kunst in het echt zien compleet anders is dan een foto ervan bekijken. Foto’s vertellen weinig over oppervlak, materiaal en zelfs formaat. Dus als je voor een kunstwerk staat, dat relatief korte moment, ligt het voor de hand om daarvan niet twintig seconden je ogen op een beeldscherm te richten. Zonde, laat dat kunstwerk dan op je inwerken. En dat brengt me bij de belangrijke argumenten voor het telefoonverbod.

Relevanter dan afleiding is namelijk dat je nooit helemaal voor jezelf kijkt als je telefoon in de buurt hebt. Wie verbonden is met social media als Instagram, Facebook of Twitter zal bij alles wat hij of zij ziet bewust of onbewust de drang tot delen krijgen. Delen is de bevestiging dat we er zijn geweest, dat we iets hebben gezien, dat we het waarderen. Dat heeft de aard van het

Seeing is ignoring – and ditching the smartphone

ON THE POWER OF NARROWING ONE'S FOCUS

Every day, nowadays, we are confronted with countless images and must somehow manage to divide our attention among them. We now look at as many images in a single day as someone living two centuries ago would have seen in his or her entire life. Many times, we focus on certain things first because our eyes are drawn to them. Our attention is being directed – programmed – without our knowing. Using previously-recorded experiences (whether conscious or unconscious) to draw attention to a thing is called 'priming'. Technologies like Twitter, Facebook, Tinder, Instagram and YouTube use algorithms to influence our looking habits: they offer us more of things we have already looked at/for, even if it was via other apps or websites.

When visiting a museum, it's easy to feel overwhelmed by the number of works and the enormous variety of narratives being presented. You can easily start to feel that you don't know enough to properly understand what you're seeing. And then, before you know it, you're exiting the museum with a gnawing sense of dissatisfaction – even though you came to find inspiration. This tends to apply to both frequent consumers of visual art and those who rarely visit a museum. In recent years, however, I've learned a few techniques that can help people look more effectively. Not through knowledge or study, but simply by doing. Call it 'mindful' looking, if you will.

Over the last century, academics have made a thorough study of the science of looking. Perceptual psychologists and neurologists are now able to explain why we tend to notice one detail and miss another; why two people can have wildly different perceptions of the same situation; how our gaze is being programmed without our awareness; and what we can do to increase our powers of observation.

In his 1982 work *The Image and the Eye*, the British cultural historian Ernst Gombrich – whose books dedicate a great deal of attention to the psychology of looking – wrote: "All attention must take place against a background of inattention." When we see, it necessarily involves selection and isolation on our part. This is something Leonardo da Vinci knew from experience centuries ago, and that has previously been described by philosophers as well. For his part, da Vinci observed that the eye navigates and assigns priority. He applied these ideas in his advice to young artists, bundled in the form of his famous treatise on painting (which was compiled in 1542). An artist can highlight one aspect at the cost of another, and in doing so, guide the viewer's eye. Today, scientists are gaining increasing understanding of the way in which visual stimuli impact our attention. Our observation skills – the ability to look in a conscious fashion – decrease considerably as visual stimuli increase. In 2014, three psychologists at Carnegie Mellon University in Pennsylvania demonstrated that very young children lose the ability to focus their attention in (overly) hectic surroundings. In other words, children in a classroom filled with creative material will perform worse than those in a classroom where the walls are nearly bare. The former group of children will be more readily distracted; they will display more non-goal-oriented actions and their end results will be inferior to those of the latter group.

kijken compleet veranderd. We kijken op die manier voor de bühne; in ons achterhoofd speelt de aantrekkelijkheid van het beeld voor anderen mee. Is het detail 'instagrammable'? Het zijn dan niet meer onze ogen die kijken, maar de ogen om ons heen waarmee we zien.

Bij kijken naar kunst sta je de relatie tussen jou en het kunstwerk in de weg zolang je op die manier kijkt. Kunstwerken hebben aanwezigheid en zijn van invloed op ons. Als je kijkt, gebeurt er iets wat nooit zou gebeuren als je naar een plaatje van het werk kijkt. Je kunt het gevoel krijgen in dezelfde ruimte te staan als de afgebeelde personen, denk maar aan de interieurs van Johannes Vermeer, of merken dat het een troostend effect op je heeft. Er komen gedachten los en associaties: onze zintuiglijke ontvankelijkheid neemt toe. Om jezelf dat te gunnen is het raadzaam om de telefoon even achter te laten.

TIPS

Kies per bezoek een aantal zalen uit, afhankelijk van de tijd die je hebt. Halveer dat aantal en ga dan het museum in. Kies per zaal een kunstwerk en blijf daar even lang voor staan als je anders in de hele zaal zou doorbrengen. Als je per se foto's van details wilt maken, maak dan éérst een museumronde zonder telefoon, en haal hem daarna op voor een tweede bezoek.

Wieteke van Zeil (1973) is kunsthistoricus en cultuurjournalist en schrijft wekelijks de serie *Oog voor Detail* in de *Volkskrant*. Dit essay bestaat uit (bewerkte) fragmenten uit haar boek *Goed kijken begint met negeren, de kunst van opmerkzaamheid*, dat verscheen in juni 2018 bij uitgeverij Atlas Contact. Eerder schreef zij *Dichterbij, kunst in details* (Atlas Contact, 2015) en in augustus 2019 verschijnt haar boek *Ieder z'n Rembrandt, wat je ziet ben je zelf*. *Oog voor Detail* werd in 2015 bekroond met een European Newspaper Award.

Brain researchers have conducted numerous studies aimed at the 'selection' of stimuli. From the moment we open our eyes, our brains are constantly choosing between everything in our field of vision. This ensures the efficiency of our visual system. Systems that require little energy have an evolutionary advantage, perceptual psychologist Stefan van der Stigchel writes in his fascinating book *Zo werkt aandacht* (2016) (How attention works). The visual system filters out what is relevant for you and views the rest as a kind of 'external memory' that it can access as needed. In a museum, however, that selection process is less clear-cut: choosing between artworks isn't really a matter of necessity. As a museum visitor, you're hoping to find inspiration in the unexpected. Rather than trying to divide our attention over many images, we can intentionally do what our brains wants to, anyway: ignore and select.

We're all aware by now that our smartphones are a distraction. Plenty of studies support this idea: employees are 26 per cent more productive with no smartphones around, and an alert on your phone can interrupt concentration to such a degree that it can take up to 15 minutes to regain focus on your work. Other researchers found that the vibration or beep of a 'subtle' notification is nearly as distracting as just answering the call or reading the message. And then, in 2017, American researchers discovered that even a phone that is completely turned off negatively impacts a person's ability to concentrate. In short: our smartphones control us.

All of which presents a strong argument for not only switching off your phone, but leaving it in the coat check area next time you visit a museum. Which is a shame, since we're finally able to take as many pictures of the art as our hearts desire. But of course smartphones can enrich the experience as well, allowing visitors to Google whichever Greek god is depicted on a work of art, for instance, or look up another piece by the same artist. And if it's particularly fine details you're after, you can take pictures in order to enjoy them longer. I wouldn't have been able to create my series *Oog voor detail* (Eye for detail) if I hadn't been allowed to bring a camera to record those details. Still, by now I've learned that in order to notice such details, you must first slow down and take the time to truly look at them. And I leave my smartphone in the coat check, unless I've already seen the exhibition in question.

Works of art exert an influence on us. Anyone who's ever been in a museum will tell you that seeing a piece of art in real life is completely different than seeing a photograph of the same piece. Photos don't tell us much about surface, material or even scale. So when you're standing in front of a work, it makes sense not to waste twenty seconds of that relatively fleeting moment staring at a screen. It would be a waste, when you should be absorbing the work of art. Which brings me to the major arguments against smartphones in museums.

Even more relevant than the distraction they provide is the fact that, with your phone at hand, you're never looking purely for yourself. Anyone with a presence on social media such as Instagram, Facebook or Twitter will feel an urge – whether conscious or unconscious – to share what they see. The act of sharing is confirmation that we were there, that we saw a thing and

that we value it. This has radically altered the nature of looking. We're now looking on behalf of an audience; a part of us is always weighing how attractive a given image will be to others. Is this detail Instagrammable? When that happens, we're no longer looking with our own eyes, but through the eyes of those around us.

And in the case of looking at art, this kind of looking is an impediment to the relationship between yourself and the art object. Works of art have a presence of their own; they affect us. When you look at a work, something occurs that could never happen if you were looking at a mere picture of the work. You might feel as if you are sharing the space with the people depicted, like in an interior by Vermeer, or experience a soothing effect emanating from the work. Thoughts and associations are triggered as our sensory receptivity increases. If you'd like to allow yourself to experience this, it's a good idea to try leaving your smartphone outside.

TIPS

Whenever you visit a museum, choose a number of galleries depending on how much time you have. Divide that number in half before you enter the museum. In each gallery, select one work of art and spend as much time viewing it as you would normally devote to the entire gallery. If you absolutely must take pictures of details, go through the museum without your phone first. After the first round, revisit the works you want to photograph and do so then.

Wieteke van Zeil (b. 1973) is an art historian and cultural journalist who pens a weekly series for *De Volkskrant* entitled *Oog voor Detail* (Eye for detail). This essay was taken from her book *Goed kijken begint met negeren, de kunst van opmerkzaamheid* (*Seeing is Ignoring: the Art of Attentiveness*), which was published by Atlas Contact in June 2018. Her previous works include *Dichterbij, kunst in details* (2015, Atlas Contact) (*Up Closer: Art in Details*) and her new book *Ieder z'n Rembrandt, wat je ziet ben je zelf* (*To Each His Own Rembrandt: What You See Is What You Are*) is scheduled for release in August 2019. In 2015, *Oog voor Detail* was recognised with a European Newspaper Award.



Miroslaw Balka

1958 Polen **Poland**

woont en werkt in Warschau en Otwock, Polen **lives and works in Warsaw and Otwock, Poland**

Dit werk bestaat uit een grote hoeveelheid verschillende gebruikte deurmatten. Gezamenlijk vormen ze één groot tapijt. Miroslaw Balka verzamelde de versleten matten van bewoners uit een arme buurt in Krakau en gaf ze in ruil daarvoor een nieuwe. De eerste keer dat Balka het werk toonde was in het International Centre of Culture in Krakau, dat in het hart van de stad ligt. Het rijke gedeelte met veel toerisme contrasteert met de wijk waar de matten vandaan komen. Op die manier vindt er letterlijk een uitwisseling plaats. *Common ground* betekent in de omgangstaal het hebben van gedeelde interesses en overtuigingen. Neem je de uitdrukking letterlijk, staat het voor de aardbodem die van ons allemaal is. Als bezoeker veeg je je voeten voordat je het huis van een ander betreedt, een vorm van bescherming. Voor Balka staat het werk symbool voor uitwisseling. Iedere mat staat voor een individueel verhaal. De deurmat is een Europees concept. In de vorm van een tapijt vermengt het met Arabische waarden als een plek waar men op zit en samenkomt. Het werk gaat ook voor de kunstenaar dan ook over uitwisseling van culturen. In een tijd van sterke bewegingen van migratie, verwijst **Common Ground** naar het Europese ritueel. Alle matten samen vormen een groot welkom, een ruimte van uitwisseling en verbeelding die je met respect betreedt. Als bezoeker mag je over de matten lopen. Hoe minimalistisch de beeldtaal van Balka ook is, aan de basis ligt een menselijk verhaal.

*This work consists of a large number of different doormats. Together, they form a single large carpet. Miroslaw Balka collected the worn-out mats from residents in a low-income neighbourhood in Krakow, giving them new doormats in exchange for the old. The first time Balka exhibited this work was in the International Centre of Culture, located in Krakow in the city centre. This affluent part of the city, popular among tourists, posed a strong contrast with the neighbourhood from which the mats came. The exchange in this case was therefore quite literal. The figure of speech 'to have common ground' means to share interests or points of view. Taken literally, however, it refers to the surface of the earth which belongs to all of us. When you visit someone else's home, you wipe your feet before entering: a protective gesture. For Balka, the work symbolises interpersonal exchange. Each mat represents an individual story. The doormat is a European concept, yet when used as a carpet, it incorporates Arabic traditions as a place where people sit and spend time with one another. The artist therefore intends the work to address intercultural exchange as well. In an era of strong migration patterns, **Common Ground** refers to the European ritual. The sum of the mats is a grand welcoming gesture, demarcating a space for exchanging ideas and imagination that should be entered with respect. Visitors are invited to walk across the mats. However minimalist the visual language of the piece by Balka may be, at its foundation lies a human story.*



Common Ground 2012-2016
deurmatten **doormats**
variabele afmetingen **dimensions variable**



Kishio Suga

1944 Japan

woont en werkt in Itō, Japan *lives and works in Itō, Japan*

De basis van het werk is een simpele tak met boven drie vertakkingen, waarvan de kunstenaar de schors heeft verwijderd. Daaromheen heeft Kishio Suga een lijst gebouwd, die tevens de driedimensionaliteit van het object benadrukt. De titel verwijst naar deze actie: de kunstenaar creëert een op zichzelf staande ruimte binnen de lijst met een afwijkende omtrek. Suga maakt ruimte zichtbaar door de aanwezigheid van een object of materiaal. Zo benadrukt hij de fluïde relatie tussen de dingen en de ruimte. Het Japanse *Shūi* wat omgeving of omtrek betekent is een belangrijk concept in het werk van Suga. In het midden van de jaren zestig ontstond in Japan de Mono-ha-beweging. Volgens de leden van deze groep was het vermogen van kunstenaars om te scheppen tenietgedaan door de opkomst van technologie en industrialisatie in hun land. Als reactie hierop verwierpen ze traditionele ideeën over kunst en richtten ze zich juist op de eigenschappen van – vooral natuurlijke en industriële – materialen, zoals steen, aarde, hout, papier, katoen, staal. *Mono* betekent dingen. De kunstenaars blijven in het maakproces trouw aan het materiaal en laten de dingen voor zichzelf spreken. Suga onderzoekt in zijn werk veelal het materiaal hout en welke impact het heeft op de ruimte waarin zijn kunst zich bevindt.

The basis of this work is a simple branch with a three-pronged fork at the top, which the artist has stripped of bark. Kishio Suga has built a frame around the branch; this serves to emphasise the three-dimensional nature of the object as well. The title refers to this act: the artist has created an isolated and independent space within the frame, which provides an uneven (discrepant) border. Suga renders space visible through the presence of an object or material. In doing so, he draws attention to the fluid relationship between the things and the space. The Japanese word *Shūi* means surroundings or perimeter and is an important concept in Suga's work. The movement known as Mono-ha arose in Japan in the mid-1960s. Members of this group believed that artists' ability to create was being destroyed as a result of the technology and industrialisation gaining hold in their country. In response to this development, they rejected traditional views of art in favour of a focus on the qualities of certain – primarily natural and industrial – materials such as stone, dirt, wood, paper, cotton and steel. The word *mono* means 'things'. In the process of making their art, these artists respect the nature of the material they use, allowing the objects to speak for themselves. Suga's work frequently explores the possibilities of wood as a material, as well as its impact on the space in which his art is displayed.



Detached Space, Discrepant Perimeter 1988

hout, verf *wood, paint*

156,5 x 118 x 33 cm

Jan Schoonhoven

1914–1994, Nederland **the Netherlands**



De nauwkeurig, systematische opgebouwde reliëfs zijn gemaakt met veel geduld en concentratie. Een monnikenwerk voor in de avonduren aan de keukentafel in Delft, dat Jan Schoonhoven combineerde zijn werk voor de PTT. Karton, papier-maché en latexverf zijn Schoonhovens voornaamste materialen. Er gaat een verhaal dat **R70-37** is gemaakt uit een kartonnen verpakking voor witgoed. Het karton is in dunne stroken gesneden en met de binnenkant naar buiten gestapeld, waardoor de opmerkelijke structuur van karton zichtbaar wordt. Licht, vorm en volume vormen de basisprincipes voor zijn wandreliëfs. Door een gelijkmatig patroon van verticale en horizontale lijnen, ontstaat met elke verandering van de lichtinval een ander effect van licht en schaduw. Schoonhoven en andere Nul-kunstenaars rekenden af met de illusie op het platte vlak, zij zochten naar een kunstvorm die letterlijk bij nul begint en die voor iedereen toegankelijk is. **R70-37** en **R70-44** zijn twee individuele werken. Voor zijn titels bedacht Schoonhoven een handig nummeringssysteem: de R staat voor reliëf, daarna volgen het jaartal waarin het kunstwerk is vervaardigd en het nummer van het bewuste werk uit dat jaar.

These precise and systematically constructed reliefs have been made using a great deal of patience and concentration. Jan Schoonhoven laboured at such precise works in the evening hours, seated at the kitchen table in his Delft home; by day, he had a job with postal carrier PTT. Cardboard, papier-mâché and latex paint are Schoonhoven's primary materials. Rumour has it that **R70-37** is made from cardboard packaging for household appliances. The cardboard has been cut into thin strips and stacked with the inside turned out, so that the unusual texture of the cardboard is visible. Light, form and volume serve as the guiding principles behind his wall-mounted reliefs. Due to an even pattern of vertical and horizontal lines, a different effect of light and shadow is reached with every shift in the play of light across the work. Schoonhoven and other artists of the Dutch Nul movement rejected the idea of pictorial illusion on a flat plane. Instead, they strove to create an art that literally began anew – from zero – and which could be comprehended by all. **R70-37** and **R70-44** are two individual works. By way of titles, Schoonhoven invented a convenient system of numbering his pieces – the 'R' stands for relief and the next number is the year in which the piece was made, followed by the number of the work in question within that year.

R70-44

R70-37

1970

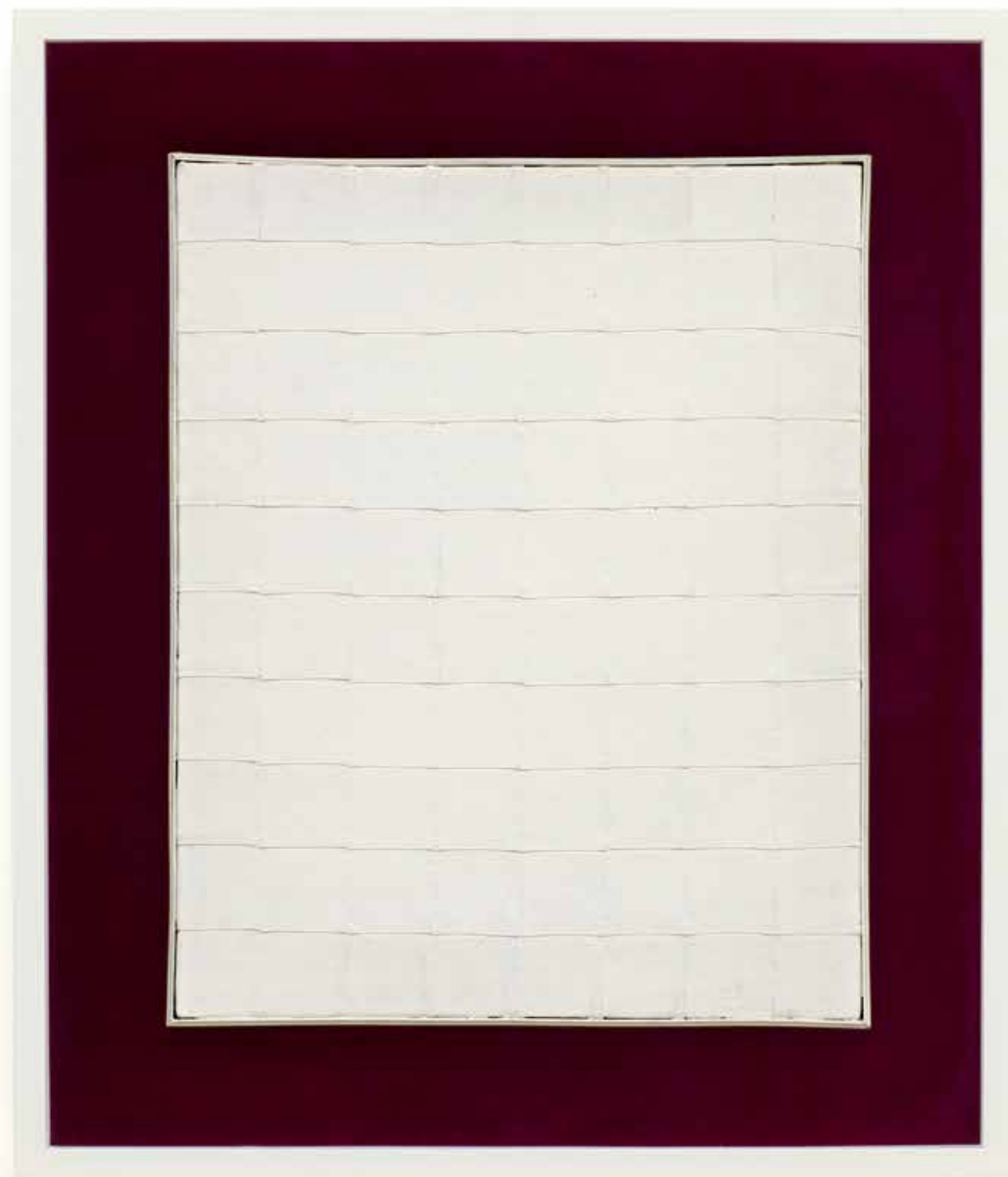
verf, karton **paint, cardboard**

150,5 x 110,5 x 10,2 cm per werk **each**



Piero Manzoni

1933–1963 Italië **Italy**



Achrome 1959–1960
kaolin op doek **kaolin on canvas**
68 x 58,5 cm

De jonge kunstenaar Piero Manzoni komt in Milaan in aanraking met de blauwe monochrome werken van Yves Klein. Zijn reactie is de reeks *Achromen*. *Achrome* betekent 'niet gekleurd'. Manzoni gebruikte hiervoor alledaagse materialen, als kalk, klei, gips, katoen, watjes en zelfs brood. De reliëfschilderijen moet je als kleurloos zien, hij maakte een eindeloze reeks met minimale patroonvariaties. Voor deze vroege *Achrome* gebruikte hij kaolin, een mineraal dat onder andere toegepast wordt als grondstof voor porselein. Manzoni stikte eerst de vierkanten lapjes doek aan elkaar tot een raster en doopte het doek vervolgens in het kleiachtige, natte materiaal. Het rechthoekige vlak steekt af tegen de donkerrode fluwelen achtergrond als een soort heilige graal. Door het gebruik van simpele materialen relativiseert Manzoni het unieke karakter van kunst. "Een wit oppervlak dat een wit oppervlak is en niets anders (een kleurloos vlak dat een kleurloos vlak is), of nog beter, dat alles is: zijn", schreef Manzoni in 1960. Hij stelde het wezen van de kunst ter discussie, de kunstenaar hoeft het kunstwerk niet per se te maken, om waardevol te zijn. Puur objectieve kunst was het doel. Manzoni stierf op dertigjarige leeftijd aan een hartaanval, maar heeft in zijn korte carrière een belangrijk stempel gedrukt op de kunstgeschiedenis. Ook wel als een *enfant terrible*, hij was een van de wegbereiders van de conceptuele kunst. Zijn meest iconische werk is *Merda d'Artista* (1961), waarvoor hij zijn eigen lichaamsuitwerpselen als materiaal gebruikt. Negentig blikjes met dertig gram poep kosten evenveel als dertig gram goud. Zijn meest poëtische werk is misschien wel *Socle du Monde*, een sokkel die op zijn kop staat, zo rust de aardbol op de sokkel.

As a young artist in Milan, Piero Manzoni encountered Yves Klein's blue monochrome works; his reaction was the series of *Achromes*. The title **Achrome** comes from 'achromatic', which means 'lacking colour'. Manzoni used a variety of everyday materials in these pieces, including lime, clay, plaster, cotton (and cotton balls) – and even bread. He created an ongoing series of these relief paintings, intended to depict the absence of colour, each with tiny variations in the pattern. To create this early *Achrome*, he used kaolin: a mineral that is used (among other things) as a raw material for porcelain. Manzoni first stitched the squares of canvas together to form a grid, then dipped the whole canvas in the wet, clay-like material. The white rectangular field contrasts starkly with the deep red velvet background, resembling a kind of sacred icon. By using simple materials, Manzoni puts the unique character of art in a humbler perspective. "A white surface that is a white surface and nothing more – a colourless plane that is merely a colourless plane – or, even better, that is everything, that is being itself," Manzoni wrote in 1960. He challenged the very foundations of art with the idea that an artist need not create a work themselves for it to be valuable. The goal was to create purely objective art. Although Manzoni died of a heart attack at the age of thirty, his brief career left an indelible mark on the history of art. And despite his reputation as an *enfant terrible*, he was among the pioneers of conceptual art. His most iconic work is *Merda d'Artista* (1961), in which he used his own bodily excrement as a medium. Ninety tins, each containing thirty grams of faeces, were offered for sale at the same price as thirty grams of gold. Possibly his most poetic work is *Socle du Monde*, a plinth that has been inverted so that the Earth itself is 'resting' upon it.

Donald Judd

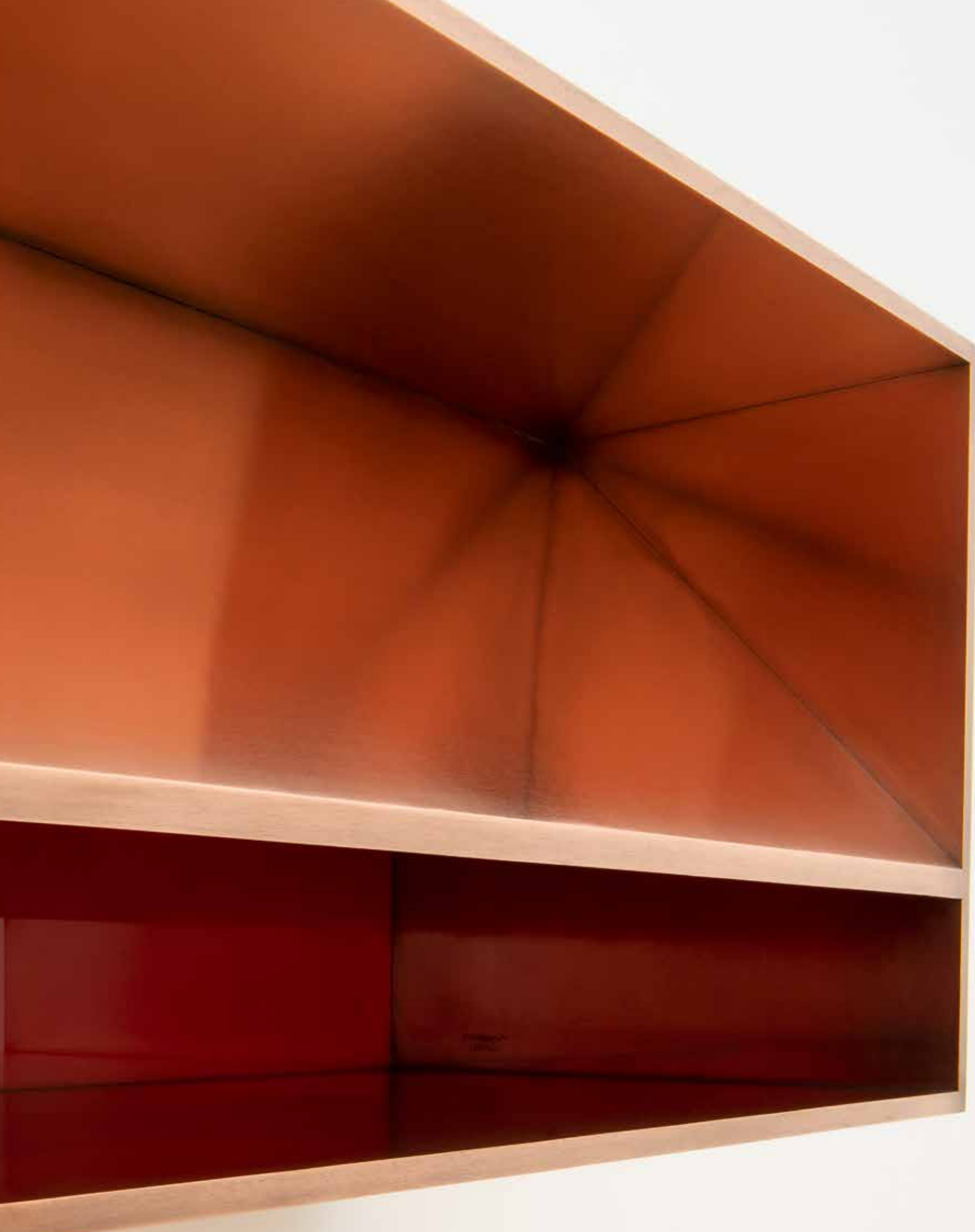
1928–1994 Verenigde Staten **United States**

Donald Judd is één van de kunstenaars die het vocabulaire van het minimalisme ontwikkelde. Zijn driedimensionale werk bestaat uit simpele en heldere vormen van industriële materialen als metaal, kunststof en hout. Zijn geometrische sculpturen noemt hij zelf *specific objects*: het zijn geen schilderijen maar evenmin sculpturen. "Het is niet nodig dat er in een werk veel dingen te zien zijn, te vergelijken, één voor één te analyseren, te overdenken. Het ding als geheel, zijn kwaliteit als geheel, is wat interessant is. De belangrijkste dingen zijn alleen en zijn intenser, duidelijker en krachtiger." Zijn werk draagt daarom ook geen titel, het verwijst louter naar zichzelf als een visueel gegeven. Het spiegelende effect van koper en het rode plexiglas aan de achterkant betrekken de omliggende ruimte: het is een object dat tegelijkertijd een volume is en zijn eigen binnenruimte creëert.

Donald Judd was one of the artists who first developed the visual vocabulary of minimalism. His three-dimensional sculptures consist of simple, direct forms made from industrial materials such as metal, plastic and wood. For his part, the artist referred to his geometric artworks as 'specific objects', neither paintings nor sculptures. "It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful." His works are therefore untitled as well: they refer only to themselves as a visual subject. The copper's mirror-like surface and the red Plexiglas at the back reflect and engage the surrounding space, making the object both a volume unto itself and a frame for the resulting negative interior space.



zonder titel **untitled** 1981
koper, plexiglas **copper**, **Plexiglas**
50 x 100 x 50 cm



Dank

Deze publicatie is mede mogelijk gemaakt door de bijzondere begunstigers van museum Voorlinden
This publication has been made possible by the patrons of museum Voorlinden

Anne de Goeij en Alain Salzer Levi
Peter en Liesbeth Leeftang-Crezee
Jaap en Tineke Meijers-Benninga
Peter Horst en Nancy de Kroes
Rob Defares
Jolien Wiesenhaan en Frank Roos
David en Korien Hart-Oudesluijs
Marc en Janneke Dreesmann-Beerrens
Stephan Nanninga
Jeroen en Mariëtte van der Veer
René Scholten en Margriet Krijgsman
Arco van Nieuwland en Karin van Leeuwen
Johan van der Blom en Silvia Verschoor
Robert en Renée Drake
TGM NL B.V.
Daan de Villeneuve en Paul Deneer
Robert en Vanessa van Rossum-Wessing
Ralph Hijdra en Ellen van Steekelenburg
Dorien ter Haar en Marc Udink
Hans en Marianne ten Cate-van Rietschoten
Willem en Solange van Roijen
Bart Jan Koopman en Jacqueline Detiger
Jorrit Biesheuvel en Annelies Damen
Johan Poort en Manon Visser
Jan en Henny van Duyn-Stoop
Piet van der Slikke en Sandra Swelheim
John en Sonja Manheim
Steens Beheer

Rinkelberg Capital Ltd.
Cordeel Nederland BV
Carola Burgerhout
Van Lanschot
Reinier en Alexandra Schlatmann
AkzoNobel
Stichting Cordius
Niek en Inca Hoek-Cerutti
Chris Uhlenbeck en Guita Winkel
Adu en Ingrid Advaney-Heideman
Adriaan en Ellen Kok-de Groot
Hattelli Projects
Ton en Maya Meijer-Bergmans
Pels Rijcken & Droogleevers Fortuijn
Caldic B.V.
Rob en Claire Brinkel-Morsink
Peter van Hoepen en Isabelle Geeris
Annie Doeksen Stichting
Ton en Anne-Miek Nelissen
Martin Hintze-Goldman Sachs Gives
Theo en Irene de Rooij-Edelman
Peter en Aletta Stas-Bax
Huib en Renée Bartels-Barge
Andy Otto en Monique van der Reijden
Ribbink van den Hoek Familie Stichting
Linteloo

Sommige begunstigers wensen anoniem te blijven
Some patrons wish to remain anonymous

Colofon

Idee en samenstelling

Suzanne Swarts
Barbara Bos

Tekstuele bijdragen

Barbara Bos
Aaf Brandt Corstius
Anna Kerkhoff
Irene Müller
Suzanne Swarts
Wieteke van Zeil

Grafisch ontwerp

Andreia Costa, museum Voorlinden

Fotografie

Frank Hanswijk
Antoine van Kaam

Lithografie en drukwerk

Drukkerij Aeroprint, Ouderkerk aan de Amstel

ISBN

978-94-92549-12-9

Haiku

Rafaël Rozendaal
RR haiku 010, Collection Nieck & Vanes de Bruijn
RR haiku 041, Courtesy Upstream Gallery and the artist

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.

© c/o Pictoright Amsterdam 2019

Donald Judd Art © 2019 Judd Foundation c/o Pictoright Amsterdam 2019

Copyright on works of visual artists affiliated to a CISAC organisation has been arranged with Pictoright in Amsterdam.

© c/o Pictoright Amsterdam 2019

Donald Judd Art © 2019 Judd Foundation c/o Pictoright Amsterdam 2019

Catalogus gepubliceerd ter gelegenheid van de collectietentoonstelling getiteld **Less is More** Catalogue published to accompany the collection exhibition **Less is More** 2019 © stichting Voorlinden, Wassenaar

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veeelvoudigd of openbaar gemaakt, door druk, fotokopie, microfilm, of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever. We hebben gepoogd de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen voor zover dat mogelijk was. Eenieder die meent rechten te kunnen laten gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden.

All rights reserved. No part of this publication may be duplicated or disseminated through printing, photocopy, microfilm or any other medium without expressly obtaining permission from the publisher in advance. Every attempt has been made to respect the applicable copyright legislation whenever possible. Individuals wishing to assert rights with regard to any part of the content are encouraged to contact the publisher.

