

Wayne Thiebaud

Inhoudsopgave Contents

6

Fast food, slow looking
Suzanne Swarts

17

Is een lollystandaard het schilderen waard?
Is a lollipop tree worth painting?
Wayne Thiebaud

38

Hoog wattage *High wattage*
Steven Aalders

56

A perfect world
Laura Cumming

74

Toverkleuren *Magic colors*
Rudi Fuchs

110

Kijken door de ogen van Wayne
Looking through Wayne's eyes

114

Index werken *Index works*

118

Dank *Thanks*

120

Colofon *Colophon*

*People say painting's dead. Fine. It's dead for you. I don't care.
Painting is alive for me. Painting is life for me.*

Wayne Thiebaud

Suzanne Swarts


directeur **director** museum Voorlinden

Fast food, slow looking

Een schilderij van drie kauwgombalmachines en één met een compositie van botercrème taarten. Twee iconische werken van Wayne Thiebaud afgebeeld in mijn kunstgeschiedenisboek van de middelbare school. Beiden zo sterk in het gebruik van lijn, vorm en kleur dat ze op mijn netvlies gebrand staan.

In Amerika is de inmiddels 97-jarige kunstenaar een fenomeen. Zijn werk is vertegenwoordigd in de belangrijke Amerikaanse musea en geliefd bij het grote publiek. Zijn schilderijen van ijsjes, taarten en hotdogs ademen in hun beeldtaal die typisch Amerikaanse alledaagse wereld. Vreemd genoeg is het werk van Wayne in Europa nauwelijks te zien. Met drie werken in de eigen verzameling is Voorlinden een uitzondering.

Al die jaren bleef Wayne voor mij de schilder uit het boek, een grote onbereikbare held uit de schilderkunstgeschiedenis. Maar niets blijkt minder waar. In Sacramento, waar hij woont en werkt, werden Joop van Caldenborgh en ik hartelijk ontvangen door deze buitengewoon aardige, bescheiden en vitale man. Ondanks zijn hoge leeftijd werkt Wayne nog elke dag. Hij rijdt auto, rent de trappen op en af en als hij geen kwast in zijn handen heeft, dan speelt hij tennis.


Al ruim zestig jaar lang schildert Wayne steeds dezelfde onderwerpen. Hij raakt er nooit op uitgekeken. Simpelweg omdat hij iedere dag opnieuw zoekt naar oplossingen voor schilder Kunstige vraagstukken. Wanneer je Wayne daarover hoort praten, raak je betoverd. In alles voel je zijn liefde voor het vak. Voor hem is de schilderkunst springlevend. Het is zijn leven, de liefde van zijn leven. Misschien is dat wel de reden waarom hij zijn werken signeert met een  naast zijn naam.

Met trots presenteert museum Voorlinden het eerste retrospectief van Wayne Thiebaud in Europa met schilderijen vanaf 1961 tot 2018.

A painting of three gumball machines and one featuring a composition of buttercream cakes: two iconic works by Wayne Thiebaud pictured in my secondary school art history textbook. Both were so forceful in their use of line, form and color that they are seared into my memory, even now.

The artist, now 97 years old, has become a phenomenon in the United States. His work is represented in the collections of major American museums and beloved by a wide audience. In their visual language, his paintings of ice cream cones, cakes, pies and hot dogs exude a shared spirit of everyday Americana. Oddly enough, Wayne's work is only rarely displayed in Europe. With three of his pieces in its permanent collection, Voorlinden is the exception to this rule.

In all the years since my school days, Wayne remained to me the painter from the book: a larger-than-life, untouchable protagonist from the art history of painting. But nothing, as it turned out, could be farther from the truth. In Sacramento, where Wayne lives and works, Joop van Caldenborgh and I received a hearty welcome from this exceptionally friendly, modest and vigorous man. Despite his advanced age, Wayne continues to work every day. He still drives a car, trots up and down the stairs and when he doesn't have a brush in his hand, he's playing tennis.

Wayne has been painting the same subjects again and again for over sixty years. He never tires of looking at them, simply because – each and every day – he once more searches for solutions to the painterly issues they present. Hearing Wayne talk about his work is enchanting. Everything he does and says bears witness to his love of the craft. For him, painting is as alive as ever. It is his life, the love of his life. Maybe that's why he signs his works with a  next to his name.

Museum Voorlinden is proud to present the first-ever Wayne Thiebaud retrospective in Europe, featuring paintings from

De tentoonstelling is dan ook een ode aan de schilderkunst. Het zijn de grote meesters als Johannes Vermeer, Diego Velázquez, Edward Hopper en Giorgio Morandi die Wayne inspireren en waar hij uren naar kan kijken.

Naarmate de tentoonstelling meer vorm kreeg, leerden wij nog meer grote fans van Wayne kennen. Aan drie van hen hebben wij gevraagd een stuk te schrijven over hun fascinatie voor zijn werk. Oud-museumdirecteur Rudi Fuchs bekijkt het werk *Bakery Case* (1996) uit onze collectie en vraagt zich af wat Wayne zag toen hij met het schilderij bezig was. Steven Aalders – geroemd om zijn minimale abstract-geometrische schilderijen – kijkt dwars door de figuratie heen en zoomt in op de formele kracht van zijn werk. De Britse kunstcriticus Laura Cumming legt een link tussen de verbeeldingskracht van Wayne Thiebaud en haar favoriete kinderboek *The Golden Land*.

Wayne zegt over zijn manier van schilderen dat hij langer kijkt dan dat hij daadwerkelijk schildert en noemt zich daarom een *slow painter*. Hij stelt dan ook dat schilderkunst vraagt om lang kijken. Ik wil iedereen uitnodigen om de werken vooral van heel dichtbij met de ogen af te tasten. Laat je verbazen door de heldere composities opgezet in complementaire kleuren en de opvallend kleurrijke, lichtgevende schaduwpartijen. Je blik wordt vanzelf afgeremd door de dikke, pasteuze kwaststreken die de smeulige structuur van de taarten en ijsjes imiteren. De schilderijen laten je soms letterlijk watertanden. Het is *fast food* dat uitnodigt tot *slow looking*.

1961 to 2018. The exhibition is, in a way, an ode to painting itself. Masters of the medium such as Johannes Vermeer, Diego Velázquez, Edward Hopper and Giorgio Morandi inspire Wayne; he can spend hours looking at their work.

*As this exhibition began to take shape, we came into contact with other Wayne fans out there. We asked three of them to write an essay about their fascination with his work. In his essay, former museum director Rudi Fuchs studies the piece *Bakery Case* (1996) from our collection and wonders what Wayne saw while working on the painting. Steven Aalders – famous for his minimalist abstract-geometric paintings – looks past the figuration to focus instead on the formal strength of Wayne's work. British art critic Laura Cumming establishes a connection between the artist's powers of imagination and her favourite children's book, *The Golden Land*.*

When asked about his method of painting, Wayne says that he spends more time looking than actually painting, which is why he refers to himself as a 'slow painter'. He says, too, that painting requires this kind of lengthy gaze. I would like to invite everyone to really study these works from close up. Allow yourself to be surprised by the clean compositions laid out in complementary colors and the remarkably colorful and luminous areas of shadow. Your gaze will automatically slow down as you take in the thick, impasto brushstrokes that so convincingly imitate the creamy texture of the cakes and ice creams. At times, the paintings can literally make your mouth water. It's fast food urging you to do some slow looking of your own.











Wayne Thiebaud

Is een lollystandaard het schilderen waard?

Is a lollipop tree worth painting?

Artist statement 10 juli 1962 | Op dit moment schilder ik stillelevens genomen uit etalages, van winkeltoonbanken, supermarktschappen, en van massaproducten uit Amerikaanse fabrieken.

Ik zoek dingen om te schilderen waarvan ik vind dat ze aan de aandacht ontsnapt zijn. Misschien heeft een lollystandaard nooit de moeite van het schilderen waard geleken vanwege de banale associaties ... of misschien is de lollystandaard tot nu toe gedachteloos terzijde geschoven juist omdat het geen gangbaar onderwerp is. We willen niet dat zoiets hét voorwerp wordt dat onze tijd representeert. Elke tijd brengt zijn eigen stillelevens voort. Een schilder gebruikt objecten als de elementen en basisonderdelen van zijn composities. Volgens mij generen we ons onnodig voor onze stillelevens. Het is veel makkelijker om de koperen pannen en kleien pijpen van Chardin te bewonderen, of te doen alsof onze revoluties ook al in Cézannes appels te vinden zijn. We zijn huiverig om ons eigen leven al te bijzonder te maken ... om onze stillelevens op zichzelf te beschouwen ... om lof of kritiek te uiten op wat echt van ons is. We willen niet te kijk worden gezet door onze stillelevens. Maar over een paar jaar zullen onze manier van eten, onze pannen, onze kleren en onze ideeën weer heel anders zijn. Als we sentimenteel doen of ons beschaafder voordoen dan we zijn, willen we onszelf eigenlijk niet kennen. Mijn ambitie bij het schilderen is traditioneel en eerder bescheiden. Ik hoop dat we ertoe worden gebracht onszelf te zien terwijl we naar onszelf kijken.

De specifieke esthetische en filosofische problemen die me fascineren zijn:

Licht: Tegenwoordig zijn de mogelijkheden met licht enorm gevarieerd. Er zijn sterke spotjes ontwikkeld die allerlei gekke en fantastische dingen kunnen: een voorwerp gekleurde schaduwen laten werpen, in een zachte gloed zetten, een halo of pulserend effect geven, of plaatselijk voor je ogen

Artist statement July 10, 1962 | At present I am painting still lifes taken from window displays, store counters, supermarket shelves, and mass produced items from manufacturing concerns in America.

I try to find things to paint which I feel have been overlooked. Maybe a lollipop tree has not seemed like a thing worth painting because of its banal references ... more likely it has previously been automatically rejected because it is not common enough. We do not wish it to be *the* object which essentializes our time. Each era produces its own still life. Painters use the objects as elements and units of their compositions. It seems to me that we are self-conscious about our still lifes without good reason. It is easier to celebrate the copper pots and clay pipes of Chardin or to pretend that our revolutions are the same as the ones expressed in the apples of Cézanne. We are hesitant to make our own life special ... set our still lifes aside ... applaud or criticize what is especially us. We don't want our still lifes to tattle on us. But some years from now our foodstuffs, our pots, our dress, and our ideas will be quite different. So if we sentimentalize or adopt a posture more polite than our own we are not having a real look at ourselves for what we are. My interest in painting is traditional and modest in its aim. I hope that it may allow us to see ourselves looking at ourselves.

The specific esthetic and philosophic problems which fascinate me are:

Light: Today the idea of light is tremendously variable. Strong display lights have been developed which can do all kinds of goofy and wonderful things ... make an object cast colored shadows, change its local color before your eyes, glow and develop a halo or imbue it with a pulsating effect. Often these things have ten, twenty, or more light sources to heighten them ... used cars, diamonds, and candied apples

de kleur veranderen. Vaak staan er tien, twintig of meer lichtbronnen op om zo'n voorwerp beter te laten uitkomen ... Zo worden tweedehands auto's, diamanten en *Pommes d'Amour* uitgestald en aan ons verkocht. Voedingswaren of fantasiejuwelen in restaurants en winkels zijn een lust voor het oog als je ze kunt vastleggen. De moeilijkheid om daar iets van weer te geven, dat is mijn drijfveer. Ik heb verschillende stijlen uitgetest om dat te bereiken ... het kubisme, expressionisme, surrealisme en zo nog een paar heb ik voor eerdere werken bestudeerd en gebruikt. Ik heb een aantal jaar met metaalverf en bladmetaal gewerkt om dat levendige licht te krijgen.

De laatste tijd maak ik gebruik van een soort frontale directheid door het voorwerp ongeveer in het midden van het doek te plaatsen, tegen een effen of simpele achtergrond. Dat is waar ik nu sta. Mijn werkwijze varieert. Ik heb me tot nu toe gebaseerd op de voorwerpen zelf, op mijn eigen foto's, op commerciële foto's uit reclames en ik werk ook op basis van mijn herinnering. Vooral die laatste methode (uit het hoofd) vormt de afgelopen jaren mijn model. Theoretisch gezien, probeer ik erachter te komen wat het meest gedenkwaardige is aan het voorwerp en dat erop te krijgen. Dat ik jaren geleden een tijd als reclamevormgever, cartoonist en illustrator heb gewerkt is deels verantwoordelijk voor de uitstraling van sommige objecten.

Ruimte: Op dit moment ben ik geïnteresseerd in de traditie waarbij het vlak van het schilderij wordt benadrukt. Mijn oppervlakken zijn verlevendigd met een borstelige penseelstreek, zodat ze visueel aanwezig blijven. De zware lijnvoering gevormd door de opstaande verfranden bakent de vlakken strak af en laat ze 'platter' lijken. Dat is één praktische reden voor het gebruik van impasto. Zo meteen meer over een andere reden.

De consequentie voor de ruimte, die ik nastreef, is isolatie. Een ultra-helder, fel, door airco gekoelde atmosfeer die je misschien een beetje om de voorwerpen heen kan laten ruisen en die hun aanwezigheid doet weergalmen; dat is wat ik wil. Om die reden maak ik gebruik van ononderbroken, effen achtergronden, zodat de kwaststreken beter te zien zijn en hun werk kunnen doen. Zo'n achtergrond suggereert ook het soort wereld van roestvrij staal, porselein, email en plastic waar ik momenteel in geïnteresseerd ben.

are displayed and sold to us in this way. Foods, costume jewelry in cafes and stores are visual feasts for the eyes if they can be captured. The problem of catching some of this keeps me going. I have tried several manners to help me ... Cubism, Expressionism, Surrealism, and others were studied and used in earlier works. For some years I used metallic paints and metallic leafs in an effort to produce this kind of lively light.

Lately I have used a kind of head on directness, placing the object somewhere near the middle of the canvas format in a plain or simple background. This is where I am today. My procedure varies. I have worked from the actual objects, from photos I have taken, commercial advertising photographs and from memory. This last method (memory) has been my main model during recent years. Theoretically, I try to work out what is most memorable about the subject at hand and get it down. My time spent as an advertising art director, cartoonist, and illustrator some years ago is partly responsible for the look of some of the things.

Space: *The tradition of sustaining the picture plane interests me right now. My surfaces are activated and brushed heavily to try and keep them visually available. The heavy linear activity formed by ridges of paint helps to "lock in" the planes and make them "flatter." This is one practical reason for the impasto. There is another I will mention later.*

The space inference that I want is one of isolation. Ultraclear, bright, air-conditioned atmosphere that might be sort of stirred up around the objects and echo their presence is what I aim for. For this reason uninterrupted single colored backgrounds are used, and this allows the brush marks to be seen more clearly and play their role. This background also suggests a kind of stainless steel, porcelain, enameled, plastic world that interests me now.

Color: *I don't think I am much of a colorist. My main interest is with contrasts of great intensity. This effect exemplifies the idea of starkness and glare that I am trying for. So I don't think much about color in terms of hue. The real color of the object is paramount in this series, so in my paintings a lemon pie is that yellow, and breads are the closest color to the dough that I can get. I depend upon a line a great deal. The lines are painted and*

Kleur: Ik vind mezelf geen groot colorist. Mijn belangstelling ligt voornamelijk bij contrasten van grote intensiteit. Zo'n effect is een voorbeeld van het idee van strakheid en schelheid dat ik zoek. Ik denk dus doorgaans niet aan kleur in termen van tinten. De echte kleur van het object is primordiaal in deze serie; op mijn schilderijen is een citroentaart dus net zo geel, en probeer ik broden een kleur te geven die zo dicht mogelijk bij het deeg staat.

Ik leun zwaar op de lijn. Lijnen worden in verschillende intense tinten over elkaar heen geschilderd en getekend om ze zo levendig en sterk mogelijk te maken. Later in het schilderij kan ik ze zo nodig deels weghalen of opnieuw schilderen.

Filosofisch uitgangspunt: Een rijtje taarten schilderen zoals ze op de toonbank van een lunchgelegenheid geëtaleerd staan, dat impliceert natuurlijk ideeën over conformisme, een routineus leven en de massaproductie van cultuur. Daar komen een paar verrassende dingen bij kijken: wat kunnen deze ontelbare rijtjes alleen zijn ... een soort van eenzaam samenzijn ... elke taartpunt heeft van zichzelf die verhevigde eenzaamheid waardoor hij uniek en bijzonder wordt, ook al staat hij zo strak in het gelid. Niemand van ons kan zijn verantwoordelijkheid ontlopen, hoe totalitair of utopisch onze wereld ook moge zijn.

Eerder in deze uiteenzetting schreef ik al over het gebruik van impasto bij het schilderen van deze serie. Dat heeft een specifiek doel. Het verwijst naar de illusionistische traditie in de schilderkunst. In mijn geval: een experiment met wat er gebeurt wanneer ik de relatie tussen verf en onderwerp zo nauw mogelijk bij elkaar breng ... Witte, smeūige, glanzende, vettige olieverf, op een geschilderde taart uitgesmeerd, die 'wordt' als het ware glazuur. Dat is spelen met de werkelijkheid... een illusie creëren die voortkomt uit het onderzoeken van de eigenschappen van het materiaal... het benadert 'actualisme'. En hoewel dat duidelijk in de lijn ligt van de 'gezichtsbedrog'-schilderijen waarbij de kunstenaar een soort goochelaar is, wil ik juist ook graag mijn kaarten laten zien en de truc onthullen ... om de sensatie teweeg te brengen van het 'zelf ontdekken' en naar jezelf te kunnen kijken terwijl je de illusie ondergaat.

Natuurlijk hoop ik dat de schilderijen voor zich spreken, beter dan ik het heb verwoord.

drawn in several intense hues one over the other to make them as lively and as strong as possible. Later on in the painting I may obliterate them in part or repaint them as needed.

Philosophic viewpoint: *Painting a row of cakes the way they are displayed on a lunch counter suggests some rather obvious notions about conformism, mechanized living, and mass produced culture. In addition there are some surprising things which are present ... how alone these endless rows can be ... a kind of lonely togetherness ... each piece of pie has a heightened loneliness of its very own giving it a uniqueness and specialness in spite of its regimentation. None of us can escape our responsibility however totalitarian or utopian our world may be.*

Earlier in this discussion I mentioned the use of impasto in painting this series. This is done for a specific purpose. It alludes to the tradition of illusionistic painting. In my case an experiment with what happens when the relationship between paint and subject matter comes as close together as I can possibly get them ... white, gooey, shiny, sticky oil paint spread out on the top of a painted cake "becomes" frosting. It is playing with reality ... making an illusion which grows out of an exploration of the propensities of materials ... an approach to "actualism." And while it is clearly in the line of "trick-of-the-eye" painting where the artist is like a magician, I would like to show my hand and expose the trick ... allowing the thrill of self discovery and the ability to see oneself having the illusion.

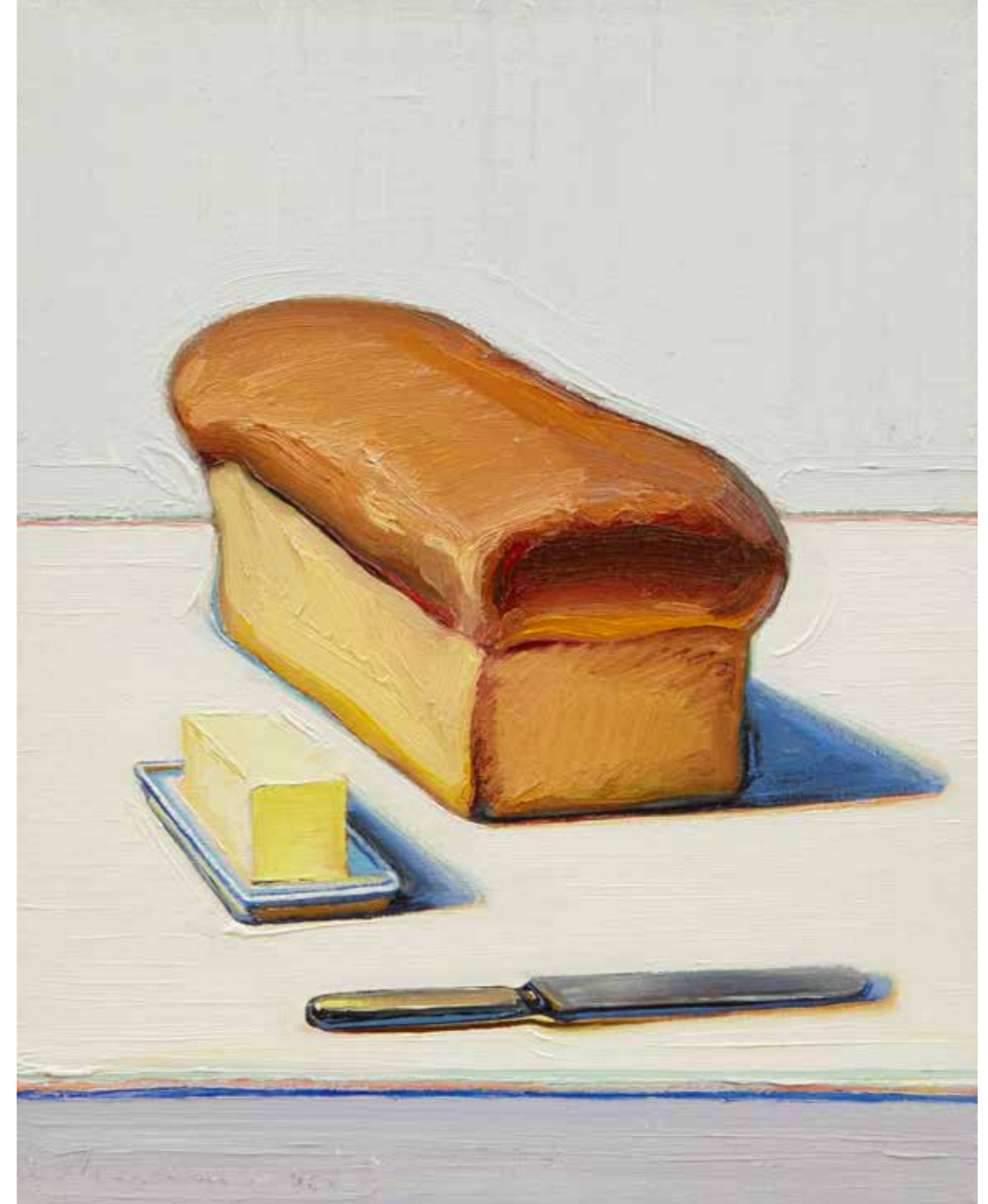
Of course, I hope that the paintings speak better for themselves than I have.





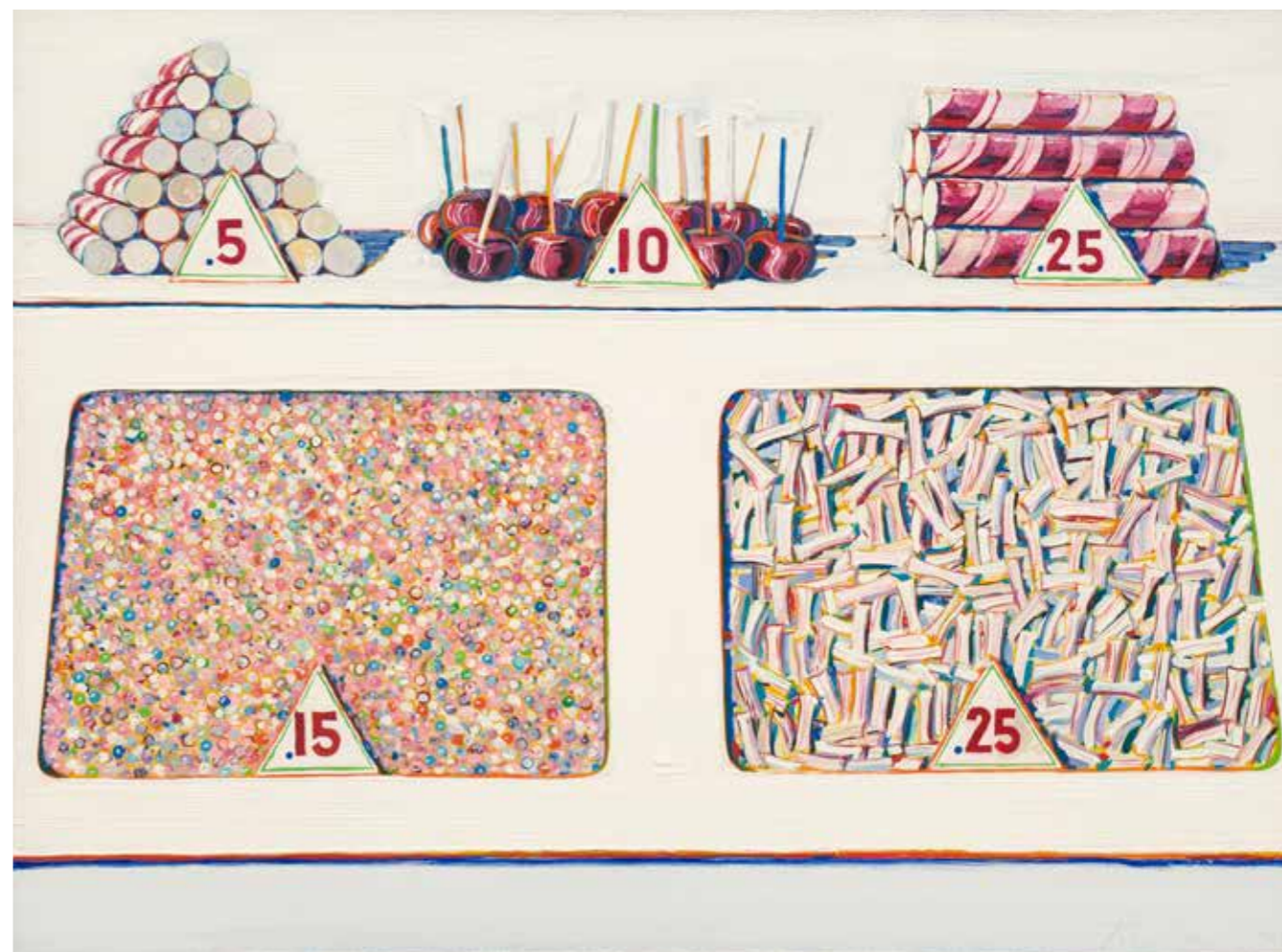














Steven Aalders

Hoog wattage High wattage

Steven Aalders (1959) is een Nederlandse kunstenaar bekend om zijn minimale abstract-geometrische schilderijen. Daarnaast schrijft Aalders graag over kunst en kunstenaars. De gesprekken tussen hem en schrijver Robert Altena zijn gebundeld in het boek *De vijfde lijn*. **Steven Aalders (1959) is a Dutch artist known for his minimal abstract-geometric paintings. Alongside his painting practice Aalders writes about art and artists. Conversations with him and Robert Altena are published in the book *The Fifth Line*.**

Een schilder kan bijna alles schilderen wat hij wil. Of het nu een berg is of een taart, een vlek of een vlak. Abstract of figuratief, het maakt niet uit. Het enige dat telt is een goed schilderij. Honderd jaar geleden hebben Mondriaan en Malevitsj met hun abstractie een aardverschuiving in de kunst teweeggebracht. Het bleek de meest radicale en bepalende stroming van de twintigste eeuw. Mede als gevolg van de uitvinding van de fotografie maakte de afbeelding van de zichtbare werkelijkheid plaats voor een nieuwe realiteit. De middelen waarmee het kunstwerk gemaakt was, de vormen en de kleuren werden het onderwerp. Van nu af aan was een schilderij in de eerste plaats een object, een doek bedekt met verf. In de jaren na de Tweede Wereldoorlog vierde de abstracte stijl zijn hoogtepunt met de grote kleurvelden van Rothko en Newman en later met het minimalisme van Judd en LeWitt. Tot op de dag van vandaag blijkt de abstracte beeldtaal voor kunstenaars nog een onuitputtelijke bron om verder te ontwikkelen. Los van deze voornaamste stroming hielden sommige schilders vast aan de figuratie of keerden ernaar terug, zoals in het geval van Philip Guston. Het motief ontleend aan de zichtbare werkelijkheid bleek voor hem noodzakelijk om zijn wereld te verbeelden. Toch hebben de figuratieve schilderijen van bijvoorbeeld Jasper Johns, Vija Celmins, Roy Lichtenstein en John Wesley een hoog abstracte waarde. Zoals dat het geval is met elk goed schilderij. Wayne Thiebaud is zo'n schilder, die tegen de tijdgeest in z'n eigen weg ging, maar tegelijkertijd het werk van zijn collega's incorporeerde, zowel de oude meesters als zijn tijdgenoten.

Ik zag twintig jaar geleden voor het eerst een schilderij van Wayne Thiebaud. Het was in een galerie in San Francisco, lange tijd de woonplaats van de schilder, waar het intens heldere licht van de oceaan de kleuren en de vormen elektrificeert. Ik zie nog de lichte kleuren, het strakke ritme van de vormen, de bevende contour, die het hele beeld deden trillen. Een kleine schok ging door me heen. Zoals ik nu nog, als ik een Thiebaud tegenkom, even mijn adem

Painters can paint nearly anything they want. Whether it's a mountain or a cake, a spot or a plane. Abstract or figurative, it makes no difference. The only thing that matters is whether the painting is good. One hundred years ago, Mondrian and Malevich's abstraction set off a seismic shift in the art world. It was to be the most radical and most defining movement of the twentieth century. Due in part to the invention of photography, the depiction of visible reality gave way to a new painterly actuality. The means by which a given artwork was constructed – the shapes and colors themselves – became the subject. From this point on, a painting was first and foremost a physical object: a canvas covered in paint. In the years after World War II, the abstract style experienced a heyday that included the large-scale color fields of Rothko and Newman, followed by the minimalism of Judd and LeWitt. To this very day, the formal language of abstraction has served as an inexhaustible source of material for artists to further develop. As a departure from this dominant movement, some painters continued to cling to figuration or – like Philip Guston – found their way back to it. Guston discovered he needed subject matter derived from visible reality in order to depict his experiential world. Still, figurative paintings by artists such as Jasper Johns, Vija Celmins, Roy Lichtenstein and John Wesley exhibit a high degree of abstraction. As does any good painting. Wayne Thiebaud is precisely this kind of painter: one who rejects the zeitgeist in order to follow his own path while simultaneously incorporating the work of other artists, both old masters and contemporary peers.

I first laid eyes on a Wayne Thiebaud painting twenty years ago. It was in a gallery in San Francisco, where the painter had lived for quite some time, and where the intense clear light from the ocean electrified the colors and shapes. I can still see those pale hues, the tight formal rhythm and the shaky contours that seemed to make the entire image vibrate. I felt a tiny shock travel through me. Just as, even

inhoud. Het schilderij verspreidde tussen de werken van de andere kunstenaars een haast artificiële straling, alsof een sterke lamp van achteren door het doek en de verf heen scheen. Schilders kunnen verf transformeren in licht en ruimte. Thiebaud doet dat met dikke olieverf, vol van pigment, die hij uitstrijkt over het schilderslinnen, op een manier die doet denken aan hoe een patissier met een lang mes glazuur op zijn taarten smeert. Thiebauds palet is, vooral in zijn stilleven, uitzonderlijk licht van toon. Hij mengt veel wit door zijn kleuren. De motieven, bijvoorbeeld een taart of een lipstick, staan geïsoleerd, twee aan twee, of in het gelid in rijen naast en achter elkaar, op een egaal licht fond. De schets, in rode of blauwe lijnen opgezet, is hier en daar opengelaten. Felgekleurde schaduwen en contouren zorgen voor een scherp contrast en geven de lichte vlakken gewicht en een zinderende gloed. Een klassieke schilderkunstige manier om schaduw weer te geven is niet door zwart te gebruiken, maar een complementaire kleur. Bij Vermeer bijvoorbeeld is de slagschaduw van een stoel op een crème-gele muur blauw. Beïnvloed door het zuidelijke zonlicht overdreven de impressionisten dat effect. Dat zie je in de kleurrijke schaduwen van Monets hooimijten of de violette toetsen in de gele korenvelden van Van Gogh.

Bij het kijken naar een schilderij treden vergelijkingen op met andere kunstwerken die zich bevinden in het geheugen van de toeschouwer: het *musée imaginaire*, zoals André Malraux deze collectie van kunstwerken noemde. Het werk van Thiebaud kent veel aspecten en nodigt uit om uiteenlopende verbanden te leggen. Sommige overeenkomsten liggen voor de hand, andere minder. De vergelijking met een popartkunstenaar als Andy Warhol of Claes Oldenburg is makkelijk gelegd. Maar in het imaginaire museum worden kunstwerken niet op tijd of volgens stijl gerangschikt, maar via de weg van de associatie. Het ene beeld roept het andere op. Vanwege het hoge 'wattage' van Thiebauds lichtende kleuren verschijnen de tl-werken van Dan Flavin en Robert Irwin voor mijn geestesoog. Thiebauds schilderwijze brengt de sensuele verfstreken van De Kooning in gedachte, die door nat in nat te schilderen kleuren liet ontstaan die je kunt proeven: citroengeel, chocoladebruin en aardbeienrood. Als je weet dat Thiebaud een bewonderaar is van de stoere, sobere schilderkunst van Velázquez en andere oude Spaanse meesters, kijk je met andere ogen naar het stadsgezicht *Intersection Buildings* (2000-2014).

now, encountering a Thiebaud causes my breath to catch. Hung amid works by other artists, the painting seemed to give off an almost artificial radiance, as if there was a bright light behind the canvas, shining through the fabric and paint. Painters can transform color into light and space. Thiebaud achieves this using thickly-applied oils, rich in pigment, which he spreads across the linen canvas. This technique is reminiscent of how a pastry chef uses a long spatula to frost his cakes. Thiebaud's palette is exceptionally light in tone, particularly in his still-lives. He mixes his colors with a lot of white. The subjects, such as a cake or a lipstick, stand alone, or two-by-two, or lined up in ranks in parallel rows: all atop a pale and even colored background. The preliminary sketch, laid out in red or blue lines, is left visible in some places. Brightly colored shadows and contours create a sharp contrast and give the lighter areas added weight and a shimmering glow. A classic painterly method for depicting shadows is to eschew black and use a complementary color instead. In a Vermeer painting, for instance, the shadow cast by a chair upon a creamy yellow wall will be blue. Influenced by the southern European sunlight, the impressionists later exaggerated this effect. This can be seen in the colorful shadows of Monet's haystacks, or the strokes of violet in Van Gogh's yellow cornfields.

In looking at a painting, comparisons to other artworks stored in the viewer's memory emerge. This mental art collection is the *musée imaginaire* – the 'museum without walls' – as André Malraux termed it. Thiebaud's work is multi-faceted and invites the viewer to find a wide range of connections. Some commonalities are obvious; others less so. A parallel with pop artists such as Andy Warhol or Claes Oldenburg is easily established. In the museum without walls, however, works of art are not sorted by era or style but via an associative path. One image conjures the next. The high 'wattage' of Thiebaud's luminous hues causes the florescent tube sculptures by Dan Flavin and Robert Irwin to appear before my mind's eye. Thiebaud's method of painting recalls the sensuous brushstrokes of De Kooning, in which wet-on-wet impasto work yielded colors you could practically taste: lemon yellow, chocolate and raspberry red. If you're aware that Thiebaud is an admirer of the strong, sober paintings by Velázquez and other old Spanish masters, you'll likely view the city scene of *Intersection Buildings* (2000-2014) in a different light. The prosaic subject matter – an empty

Het prozaïsche motief, een leeg kruispunt van twee, voor San Francisco karakteristieke steile wegen, wordt dan een ondoorgrondelijke afgrond. Het asfalt lijkt van een afstand grauwwaard maar blijkt van nabij verrassend kleurrijk. Het antraciet is doorstoken met gele, paarse en groene wegen. Het wegdek doet denken aan het vale lichaam, even verlaten, van een zeventiende-eeuwse gekruisigde Christus op een schilderij van Zurbarán. In beide schilderijen wordt het zwart benadrukt door een oplichtend wit element: bij Zurbarán is dat een lendendoek, bij Thiebaud een witte gevel vlak naast de kruising. Een telkens terugkerende motief is een toonbank waarop voorwerpen staan of liggen gerangschikt. Daarmee valt een link te leggen met het hedendaagse concept van het schilderij als etalage of tentoonstelling. Dan denk ik aan de serie schilderijen *Mooie tentoonstellingen* van René Daniels of de kasten met gekleurde pillen van Damien Hirst maar ook aan de uitstalling van gekleurde vierkantjes op een raster van lijnen bij Dan Walsh.

Display Cakes (1963) is een uitgebalanceerde tentoonstelling van drie taarten. De middelste, crèmekleurig, is het grootst maar valt qua kleur een beetje weg in de witte achtergrond. Het ovale vlak van de plattere linker is besmeerd met een zacht citroengeel. Het zalmroze cilindervormige rechter taartje is het kleinst maar wordt bekroond met een rode kers. De taarten staan verhoogd op stelen zonder voet. Beschenen door intens zonlicht (of is het neon?) werpen ze drie perfecte blauw-violette schaduwen. In mijn denkbeeldig museum doemde hierbij het 'portret' *Eiger, Mönch en Jungfrau* op, dat de Zwitserse schilder Ferdinand Hodler honderd jaar geleden schilderde. Drie tentoongestelde taarten of drie besneeuwde bergtoppen die uitrijzen boven een kleurige mist. Sommige schilderijen zijn tijdloos goed.



Ferdinand Hodler (Berne 1853 – Genève 1918) **The Eiger, Mönch and Jungfrau above the sea of fog**, 1908, olieverf op doek **oil on canvas**, 67,5 x 91 cm, INV 1972-013, Musée Jenisch Vevey, gift of the heirs of Prof. Arthur Stoll

intersection of two of San Francisco's characteristically steep streets – then becomes an inscrutable abyss. While from a distance, the asphalt appears greyish-black, when viewed up close it reveals itself to be surprisingly colorful. The dark charcoal field is shot through with yellow, purple and green streaks. The surface of the road is reminiscent of the pale body of Christ, momentarily abandoned and hanging on the cross in a seventeenth century painting by Zurbarán. In both paintings, the black is emphasised by a luminous white element: for Zurbarán, this is a loincloth and for Thiebaud, a white façade adjacent to the intersection. A recurring motif in his oeuvre is a display counter on which objects are arranged, either standing or resting. There is a connection to be made, here, with the contemporary concept of the painting as a window display or exhibit. By this I am referring not only to the series of paintings by René Daniëls entitled *Mooie tentoonstellingen* or Damien Hirst's cupboards with colored pills, but also to how Dan Walsh exhibited work consisting of colored squares arranged on a grid of lines.

Display Cakes (1963) is a carefully balanced presentation of three cakes. The cake in the middle is the largest, yet its creamy shade causes it to recede a bit into the white background. The oval plane of the shorter cake on the left is glazed with a pale lemon yellow. Cylindrical and salmon-pink, the cake on the right is the smallest – although it does boast a red cherry on top. The cakes are elevated on footless, rod-borne platters. Lit by intense sunlight (or is it a neon glow?) they cast three perfect blue-violet shadows. In the museum of my own imagination, this calls forth the 'portrait' *Eiger, Mönch and Jungfrau* painted by Swiss artist Ferdinand Hodler about a century ago. Three cakes on display or three snowy mountain peaks rising above a colorful mist: some paintings are timelessly good.











I took three basic shapes to work with: a rectangle, an ellipse or a circle and a triangle. Well, that's a piece of pie. A piece of pie is a triangle on a saucer... I chose a pie for a couple of reasons; because of its basic shape and because I had never seen a pie painted.

Wayne Thiebaud





the painter

Laura Cumming

A perfect world

Laura Cumming (1961) is kunsthistoricus en auteur van *The Vanishing Man: In Pursuit of Velázquez* en *A Face to the World: On Self-Portraits*. Ze behoort tot de voornaamste kunstcritici van Engeland en schrijft onder meer voor *The Observer* en *The Guardian*. **Laura Cumming** (1961) is the author of *The Vanishing Man: In Pursuit of Velázquez* and *A Face to the World: On Self-Portraits*. She is a leading art critic in the United Kingdom and writes for amongst others *The Observer* and *The Guardian*.

Toen ik klein was, kon ik geen genoeg krijgen van een verhaal in een boek dat *The Golden Land* heette. Het was streng moralistisch, maar speelde zich af in een verleidelijk Amerika van limonadefonteinen en ijscoupes, waar de zon altijd scheen. Er kwam een dorpsbakkerijtje in voor dat bekendstond om zijn spectaculaire taarten. Abrikozenvlaai met suikerduifjes, pistache tartelettes met gekonfijte citroenschilletjes, chocoladetaart met slagroom en roze glazuur: exotische patisserie waarbij mijn verbeelding op hol sloeg, daar in het verre, regenachtige Edinburgh. Niet dat ik ervan had willen eten, ik wilde ze alleen maar zien. Uiteindelijk zou dat ook gebeuren, alleen niet in een bakkerij maar in een museum voor moderne kunst, door de werken van de Amerikaanse meester Wayne Thiebaud.

Thiebaud, dichter van de milkshake, het ijshoorntje en de laagjestaart, van het stilleven met koffiekopje en *key lime pie*, geeft het perfecte een ideële kwaliteit. Hoe nederig ook het onderwerp, een brood, een wafel, een donut: in zijn werk krijgt het glans. Zijn verftoets is zo vet als room, zo glad als lemon curd; zijn kersen zijn fonkelende juwelen, zijn suikerglazuur is bijna lichtgevend. Uit elk schilderij, van de lolly tot de ananascoupe, spreekt plezier in dingen van vroeger en in het kijken naar doodgewone voorwerpen, zoals taarten met hun fraaie ronde vorm. Hij nodigt je uit om je ogen de kost te geven. Daarbij zijn het echte jarenvijftigtaarten, zoals ik me die in het verhaal voorstelde, op plateaus in etalages en in taartvitruines, met een vaagblauwe nostalgische gloed, alsof ze op zijn minst uit de mode zijn, en misschien wel helemaal van een andere wereld.

Zijn onderwerpen zijn eenvoudig, alledaags en vergankelijk, maar de schilderijen zelf zijn precies het tegenovergestelde. Thiebaud werkt langzaam en besteedt veel aandacht aan de nuances van elk individueel object. Zo ook de ijsjes die hij al tientallen jaren schildert en die altijd onmiskenbare

When I was a child, there was a story in a book called *The Golden Land* that I could never read often enough. This tale had a severe moral, but was set in a seductive America of soda fountains, sundaes and perpetual sunshine. It featured a small-town baker famous for the spectacular artistry of his cakes. Apricot with sugar doves, pistachio with lemon swirls, chocolate with cream and pink icing: these exotic objects glowed in my Scottish imagination far away in rainy Edinburgh. I never wanted to eat them, only to see them; and eventually I did, not in a bakery but in a museum of modern art, through the works of the American master Wayne Thiebaud.

Poet of the milkshake, ice-cream cone and many-layered gâteau, of the still life with coffee cup and key-lime pie, Thiebaud makes the perfect seem more ideal. However humble the subject – a loaf of bread, a waffle, a donut – it is made radiant through his art. His paint is as rich as cream, as smoothly spread as lemon curd; his cherries are like jewels, his icing very nearly luminous. Each painting, from the lollipop to the pineapple sundae, speaks of past joys and the happiness to come in simply looking at ordinary objects, in particular the beautiful circularity of cakes. He invites you to consume with your eyes. These are proper Fifties cakes, too, just like the ones in the story, as it seemed to me, appearing on stands in shop windows and in patisserie cabinets lit with a misty blue air of nostalgia, as if these confections were already passing out of fashion – out of this world.

What's shown is simple, ordinary, perishable; but the paintings are the exact opposite. Thiebaud works slowly, giving the utmost consideration to the nuances of each and every object. He has been painting ice creams, for instance, for many decades now and they are always distinct individuals. The variation in this retrospective shows four cones: one perfect, another slightly haphazard, possibly melting, each different in colour, character, behaviour. They

individuele trekken hebben. In dit retrospectief is die variatie te zien in vier hoorntjes, het een perfect, een ander al wat ingezakt, misschien zelfs halfgesmolten, en allemaal anders van kleur, karakter en gedrag. Ze zien eruit als figuren die op een bankje aan zee in de verte kijken. Thiebauts verf imiteert de romige, smeūige structuur van zijn onderwerp. Het schilderij, net als de ijsjes, vormt de kwintessens van de zomer.

Die herhaling, daar houdt hij van. Twee gelaagde bruidstaarten rijzen als weelderig geglaazuurde torens in de omgevende koelte op; drie kersentaartjes staan als danseresjes keurig op een rij; van vijf hotdogs probeert er één stiekem het doek af te glippen. Op *Pies, Pies, Pies* (1961) verschijnt een stoet op het eerste gezicht uniforme taartpunten, die echter subtiel verschillen. Op *Pie Counter* (1963) – taartvitrine, maar ook te lezen als ‘pi-teller’, met een wiskundige verwijzing – staan achtentwintig punten citroenmeringuetartaart, chocoladetaart, mokkataart enzovoort, plus de schaduw van een extra punt die in de coulissen wacht. Omdat ze niet schematisch zijn, blijf je ernaar kijken. Elke taartpunt heeft Thiebauts volle aandacht en zijn eigen speciale plekje in de choreografie van het schilderij gekregen. Zo is de derde punt chocoladetaart van achteren een fractie gedraaid, alsof hij de andere aankijkt. Je zou er een zwak voor kunnen hebben, als voor het jongste kind dat niet stil kan blijven staan voor de familiefoto.

Thiebaut was als tiener bij Walt Disney in de leer, en werkte daarna in een eettentje in Long Beach met de naam *Mile High and Red Hot* (naar de ijscoupes en hotdogs). Zijn werk is lang met popart in verband gebracht en bevat inderdaad elementen van consumentisme, massacultuur en Amerikaanse overvloed: perfecte ijscoupes bij de vleet. Maar wie naar zijn schilderijen kijkt in plaats van naar de reproducties, ziet meteen dat hij veel meer gemeen heeft met landgenoten als Edward Hopper en Richard Diebenkorn dan met popart. Zijn patisserie is zeer formalistisch, zorgvuldig op het doek geschikt en schilderachtig dat allerlei analogieën tussen onderwerp en stijl zich opdringen. De verrukkelijke smeūigheid van een citroenmeringuepunt komt terug in de weelderige, volvette kwaststreken; de verf van de ijsjes lijkt nēt te smelten; een paar zwarte schoenen glimt je toe, de olieverf lijkt wel schoensmeer. De schoenen zijn zo zorgvuldig in de ruimte van het schilderij geplaatst dat ze lijken te dansen, ook zonder de bijbehorende voeten.

look like figures at the seaside, sitting on a bench staring out into the wide blue yonder. Thiebaut’s paint mimics the swirled and dolloped stuff it depicts. The picture, like the cones, is the very essence of summer.

He loves these quantities. Two tiered wedding cakes, twin towers of elaborate frosting rising into cool ambient air; three cherry deserts in a shapely chorus line; five hot dogs, one edging shiftily out of the picture. *Pies, Pies, Pies* (1961) shows a great mass of slices, all apparently uniform but each subtly different. In *Pie Counter* (1963) – its wittily punning title an invitation to do the maths – there are 28 slices of lemon meringue, chocolate, coffee pie and so on, with the shadow of one more, waiting in the wings. But the eye does not glaze over at what could so easily have been a generalisation. Each slice has captured Thiebaut’s attention, received its special place in the pictorial choreography. The third chocolate slice from the back, for instance, turns momentarily as if looking at all the other slices. One might have a special feeling for it, like the youngest child who can’t keep still during the family photograph.

Thiebaut, who worked as a teenage apprentice for Walt Disney and later at a Long Beach cafe named *Mile High and Red Hot* (after its ice cream and hot dogs) has long been associated with pop art. Overtones of consumerism, mass culture and American plenty – one perfect sundae after another – certainly inflect his work. But anyone looking at his paintings in reality, rather than reproduction, will immediately see that he has far more in common with compatriots such as Edward Hopper and Richard Diebenkorn than with pop. His patisserie is highly formal, meticulously arranged and so painterly as to imply all sorts of analogies between subject and style. A slice of lemon meringue pie has exactly that mouthwatering smoothness in its lavishly calorific brushstrokes; the paint seems to melt, just a little, in the ice creams; a pair of black shoes gleams, the oil paint like polish. These shoes are so carefully positioned in the picture space that they appear to be dancing, just a little, even without the necessary feet.

Shoes, hats, paint cans, people: Thiebaut’s subjects far exceed the cakes for which he is most famous. To see them all together, as in this retrospective, is to recognise the vital role of relationships in his art. Like a latter-day Morandi,

Schoenen, hoeden, verfblikken, mensen: Thiebauts onderwerpen zijn veel diverser dan de taarten waar hij beroemd mee is geworden. Als je ze allemaal bij elkaar ziet, zoals in dit retrospectief, erken je vanzelf de vitale rol van relaties in zijn werk. Als een hedendaagse Morandi ziet én creëert de schilder voortdurend emotionele en psychologische relaties tussen objecten. De koffiebeker, met het oor als een hand in de zij, ziet eruit als een goedmoedige ouder van de twee kleine donuts op het bord. Een taart met een hart erop verrijst vlak achter een andere alsof ze die een duwtje in de rug geeft. Een kaasje is in tien punten gesneden die elkaar niet raken, maar er toch uitzien alsof ze de koppen samenzweerderig bij elkaar steken. Er zijn gelijkenissen tussen zijn weergave van taarten en van mensen. Een stel dat naast elkaar zit, maar van elkaar zijn afgewend, met hun armen afwerend gevouwen, doet me denken aan twee taartpunten die Thiebaut ooit schilderde, waarvan de ene zich mokkend van de andere afkeert.

Soms vertelt Thiebaut een humoristisch verhaal. Een eenzame taartpunt is naar ons toegewend als de snavel van een beteuterd kijkende struisvogel. Drie liggende figuren in *Three Prone Figures* (1961) zien eruit alsof ze platgeslagen zijn, een fraai staaltje schilderkunstige slapstick. Een tegen de muur gezette tros bananen heeft iets van de waaier van een cabaretdanseres. En het schilderij waarop de vertrouwde taart op de schaal vervangen is door een schoen zou heel goed een grapje van de schilder kunnen zijn.

De bakker in het verhaal uit mijn jeugd weigert pertinent zijn mooiste creatie te verkopen, een magnifieke stapeltaart in de etalage. Zijn dochter steelt de taart om haar vriendinnen te imponeren op een verjaardagspartijtje. Maar wanneer ze de taart willen aansnijden, krijgen ze het mes met geen mogelijkheid door het glazuur heen. Dan valt de taart om en blijkt die hol te zijn, geglaazuurd bordkarton. Het verhaal is een waarschuwing tegen hebzucht en ijdelheid, maar toch was de taart niet door haar smaak, maar door haar schoonheid de fraaiste en beroemdste van de stad geworden. Geen kunstenaar heeft ooit briljanter in beeld gebracht dat een taart ook kunst kan zijn – en is, in zijn werken.

Los van het onderwerp heeft Thiebauts schilderij een heel eigen persoonlijkheid. Zo suikerzoet als zijn

the painter is always noticing – and generating – emotional and psychological relationships between objects. The coffee mug stands with its handle akimbo, a kindly parent to the two little donuts on the plate. One heart cake appears just behind the other, as if gently urging it forward. A roundel of cheese is cut into ten slices, each slice separated from the next, but still they seem to huddle conspiratorially together. There are affinities between the presentation of pies and people. A couple sitting next to each other but askance, arms defensively folded, reminds me of the two pie slices Thiebaut once painted, one turning sulkily away from the other.

Thiebaut’s scenarios can be comic. A lone pie slice turns our way, its point like an ostrich’s foolish beak. *Three Prone Figures* (1961) have been knocked flat, an act of pictorial slapstick. A hand of bananas, propped against a wall, resembles a cabaret dancer’s fan. And perhaps there is a little in-joke when the cake on its customary stand has been replaced, in one painting, by a shiny white shoe.

The baker in the story from my childhood always refuses to sell his greatest creation, a magnificent tiered cake that sits in the shop window. His daughter steals it in order to impress her friends at a birthday party. But when they try to cut the cake, the knife won’t go through the icing no matter how hard they push. Suddenly, it overturns and is revealed to be hollow, nothing but an iced cardboard shell. The story is a warning against vanity and greed; but it was the beauty of the cake that counted, that made it the best and most famous one in town, not its flavour. No artist has ever more brilliantly captured the idea that a cake can be (and becomes, of course, in his works) the stuff of art.

Thiebaut’s way of painting is very fully itself, independent of its subject. Sweet as pie though they may first appear, his images are a more pensive form of praise. Shadows fall inside the chiller cabinet, cakes and pies are wistfully haloed in blue, the atmosphere is silent and still. Californian sunbathers have turned into statues and the toffee apples glow ruby red in the darkness. This is a remembrance of things past in America.

Thiebaut’s joy in his native country extends out through the landscape, no matter how industrial. Gold and pink striped fields somehow keep their terrestrial reality, despite the

voorstellingen op het eerste gezicht lijken, ze vormen ook een bespiegelende loftuiting. Er vallen schaduwen in de koelvitrine, taarten en vlaaien zijn in weemoedig blauw gehuld, de sfeer is verstild. Californische zanaanbidders zijn in standbeelden veranderd en *Pommes d'Amour* gloeien robijnrood op in het donker. Dit alles verwijst naar een voorbij Amerika.

Thiebauds blijmoedige omgang met zijn vaderland strekt zich ook uit tot het landschap, al dan niet industrieel. Goud-met-roze gestreepte velden behouden ondanks de hemelse kleuren hun aardse realiteit door de tekenkunstige precisie die al zijn werken kenmerkt. Van bovenaf gezien rijgen auto's op de snelweg zich aaneen als kleurrijke kralen, de heuvels van San Francisco vormen vrolijke diagrammen en zelfs de rokerige duisternis onder een knooppunt heeft een eigen grootsheid, tegen het kobaltblauw van de lucht dat overgaat in krachtig ultramarijn.

Een van de meesterwerken op deze tentoonstelling is een weids landschap dat zo bekoorlijk is dat het eerder bij de hemel in de buurt lijkt te liggen dan bij Sacramento, waar de kunstenaar woont. De titel is *Y River* (1998). Thiebauds kenmerkende ijshoortjes zijn hier hooimijten geworden in rijke tinten à la Monet, en fruitboompjes die bloesem en gebladerte dragen als bolletjes ijs. Elke boom werpt een blauwe schaduw op de lila velden, die terugkomt in de rivier uit de titel die de verte in meandert; een veegje vanille, dan citroen, dat in het serene middaglicht overgaat in mandarijn.

Hier en daar, op de kruisingen, komt die visie samen in een klodder geconcentreerde kleur die zich vervolgens opsplijt in zijn samenstellende tinten: lila, rood goud, bladgroen, als een draadje schaduw aan de randen. Aan die samenkomende en weer uiteengaande kleuren is te zien wat een complexe kunstenaar Wayne Thiebaud eigenlijk is.

Op *Green Dress* (1966-2017), een portret van een roerloos op een stoel zittende vrouw die een brief vasthoudt, is het kleurenpalet dat gebruikt is voor de schoenen terug te zien in het gezicht, de handen en de jurk, en zelfs in de brief, die haar met stomheid lijkt te hebben geslagen. Wat zou erin staan? Hier hebben we Vermeer, vertaald naar de Amerikaanse westkust.

celestial colours, because he puts so much exactitude into the drawing that underpins every work. Cars are strung like jewels along highways seen from above, San Francisco hills rise in exhilarating diagrams, and even the fumed darkness beneath a spaghetti junction has its glory – the cobalt of the sky deepening to a potent ultramarine.

One of this show's masterpieces is a vast landscape so rapturous it seems closer to heaven than Sacramento, where the artist lives. It is called *Y River* (1998). Thiebaud's emblematic ice creams have now become haystacks in rich Monet hues; and also fruit trees, their cone-like trunks stuffed with blossoming foliage. Each tree casts a blue shadow on the mauve earth, repeated again in the eponymous river that undulates away into the distance, a sweep of vanilla, then lemon, becoming tangerine in the serene afternoon sunlight.

Here and there, at intersections, this vision is pinned together with a nub of condensed colour which then splits into its component hues – lilac, rose-gold, leaf-green – to cast a fine filigree of shadow at the verges. These gatherings, and disseminations, remind you just how very complex an artist Wayne Thiebaud really is.

In *Green Dress* (1966-2017), a portrait of a woman sitting very still holding a letter, one sees the same palette used to depict the shoes in the face, hands and dress, and even the letter that seems to daze her into silence. Who knows what it holds? This is Vermeer translated to the American west coast.

There is a benign delight all through his work, a rejoicing in everyday objects that finds its parallel in Thiebaud's paint – the way it appears on the canvas apparently *alla prima*, without underpainting or correction – and in his harmoniously balanced compositions. Each image appears full, solid, complete. In one work, Thiebaud's wife Betty Jean is seen with book of old master paintings. Thiebaud is steeped in the history of art, an admirer of Rembrandt, Chardin, Morandi, sharing Morandi's love of echoing forms, the rhyming ellipses of mug, plate, donut and spoon, uplifted into incandescent modern colour.

In all this multiplicity, this safety in numbers – four cones, seven cakes – Thiebaud reminds you how singular every

Zijn werk is doordrongen van een vriendelijk soort verrukking, plezier in alledaagse dingen, dat een parallel vindt in Thiebauds verf en de manier waarop die op het doek is aangebracht, ogenschijnlijk *alla prima*, zonder ondertekening of correcties en in zijn harmonieuze, uitgebalanceerde composities. Elke voorstelling lijkt af, solide, compleet. Op een van de werken is Thiebauds vrouw Betty Jean te zien met een boek met oude meesters. Thiebaud, als bewonderaar van Rembrandt, Chardin en Morandi, is diep geworteld in de kunstgeschiedenis; hij deelt Morandi's voorliefde voor het herhalen van vormen, de rijmende ellips van beker, bord, donut en lepel, naar een hoger plan getild door de lichtende, moderne kleuren.

Met zijn geruststellende herhalingen (vier ijsjes, zeven taartjes) herinnert Thiebaud ons eraan hoe bijzonder elk object eigenlijk is. Dat weet hij zelfs te bereiken met zo iets saais als kantoortypografie. Op *Office Still Life* (1975) ligt de recentste brief, naast de envelop, boven op een stapel keurige getypte brieven in een correspondentiebakje te wachten op goedkeuring. De gloednieuwe envelop is ietsje geopend, alsof ook in het leven alle mogelijkheden nog open liggen. In het gouden land van Thiebauds werk is de toekomst onbegrensd en gloort er altijd hoop. Geen taart is er ooit nep.



Wayne Thiebaud **Two Heart Cakes**
1994, olieverf op linnen *oil on linen*
71,1 x 55,9 cm, Courtesy of the
Wayne Thiebaud Foundation



Wayne Thiebaud **Office Still Life**
1975, olieverf op doek *oil on canvas*
40,6 x 50,8 cm, Courtesy of the
Wayne Thiebaud Foundation

object really is. This is achieved even with something as humdrum as office correspondence. In *Office Still Life* (1975), an in-tray of immaculately typed letters rises to the latest missive lying ready on the top, with an envelope, waiting for approval. This envelope is split-new and slightly open, as if life's possibilities were all still open too. In the golden land of Thiebaud's art, the future is free, and hope always resurgent. No cake is ever false.













Rudi Fuchs

Toverkleuren *Magic colors*

Rudi Fuchs (1942) is kunstcriticus en oud-directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Stedelijk Museum in Amsterdam. In 1982 was hij de organisator van de internationaal geroemde Documenta 7. Fuchs schrijft regelmatig over kunst, onder andere in een wekelijkse column in *De Groene Amsterdammer*. Deze zijn intussen gebundeld in *Kijken. Een leesboek over kunst*. **Rudi Fuchs** (1942) is an art critic and former-director of the Van Abbemuseum in Eindhoven, the Stedelijk Museum in Amsterdam. In 1982 he curated the internationally renowned Documenta 7. He writes weekly in the Dutch magazine *De Groene Amsterdammer*. These columns are bundled under the title *Looking. A reading book about art*.

De kleuren die in het stilleven de toon bepalen zijn vooral ijle schakeringen van bleek lichtblauw. Er is ook een groenige toon. In dat licht staat de *Bakery Case* (1996) opgesteld – zo stil alsof het ding zelf in een etalage staat. De opstelling is geheimzinnig doorzichtig. Zo wil ik weten wat mij het eerst opvalt in een schilderij. Daaruit valt af te leiden waar de schilder naar keek toen hij ermee bezig was. Ik denk niet dat het de taartjes waren die zo keurig naast elkaar in de uitstallkast staan opgesteld of anders de ronde bruidstaart in drie verdiepingen. Dat gebak is geschilderd in zoete kleur en feestelijk versierd met slingers en harten en nog bekroond met een minuscuul bruidspaar van suikergoed. Prominent staat de taart als een klein monument bovenop de vitrine, omdat er in het interieur onvoldoende ruimte voor is. Hoe mooi de taartjes ook zijn, en hoe vriendelijk ook hun keurig nette uitstalling in hun glazen kast – die luchtige *mise-en-scène* in *Bakery Case* is vooral een meeslepende voorstelling van een bleek gekleurde ruimte die wijd is en ruimtelijk. Voordat je een taart kunt neerzetten, moet het vlak gemaakt worden waarop die kan staan. We zullen kijken hoe zorgvuldig en tactvol eerst die *ruimtelijke* voorstelling in elkaar is gezet. Aan het keurige arrangement van kleurige lekkernijen ga ik dan voorbij want het schilderij begint gewoon waar het begint – bij de vloer waarop de kijkkast kwam te staan, een volume op een vlak. Zo begon het schilderij met zijn getover.

Recht van voren zien we een *close-up* van een banketbakkerswinkel, heel simpel waargenomen opdat de dingen in het schilderij niet dwars gaan zitten. Het is een lichtblauw stuk vloer en dan, omhoog, de wand die lichter blauw is met een zweem van pistachegroen. We zijn in Californië: alle kleuren in dit stilleven hebben iets kunstmatigs. Voor de bleke blauwgroene wand staat het rechthoekige volume van de vitrinekast. Dat wil zeggen, aan de onderkant zijn de hoeken wat afgerond. Het is *shiny* design uit de jaren vijftig. Er is een spleet ruimte tussen de bodem van

The colors that determine the tone of this still-life are primarily watery shades of pale light blue. A greenish tone is present as well. Such is the light in which the *Bakery Case* (1996) is presented – so static that the thing itself seems frozen in a glass case. The placement is enigmatically transparent. I like to take stock of the first thing I notice about any given painting. This, in turn, tells me what the painter was looking at when he made it. I don't think it was the cakes and pies, arranged so neatly side by side in the display case, or the round three-layer wedding cake either. The latter confection has been painted in sweet candy colors and festively decorated with hearts and garlands, then topped off with a minuscule sugar-paste bride and groom. The cake is positioned prominently atop the display case, like a tiny monument, as there is not enough room for it within. However lovely the cakes and pies may be, and how pleasant their neat and orderly arrangement inside the glass case, the light-hearted *mise en scène* in *Bakery Case* is primarily a compelling depiction of a pale-colored space that is roomy and three-dimensional. Before you can place a cake somewhere, you need something flat to put it on. We will explore the care and tact with which the spatial representation has first been composed. I will, for the moment, disregard the neat arrangement of colorful treats, as – quite simply – the painting starts where it starts: with the floor on which the case would indeed be placed; a volume atop a plane. That is how the painting first began to work its magic.

We see a close-up of a pastry shop, viewed head-on and with a simple perspective so that the objects in the painting are not set at an angle. There is a light-blue bit of floor and then, moving upward, a wall painted in a lighter blue with a dash of a pistachio tint. There is something artificial about all the colors in this still-life – we are, after all, in California. The rectangular volume of the bakery case stands in front of the pale aqua wall. Rectangular, although the corners at the bottom are somewhat rounded off. It is a bit of shiny 1950s design. There is a gap between the underside of the case and

de kast en de vloer. Die gebruikt de schilder, heel slim, voor een lijn van schaduw. Rechts op de vloer, komt daar de bredere schaduw van de zijkant bij. De schaduw is strak donkerblauw – maar met een dunne bies van geel. Zomaar, het glinstert daar een beetje zoals ook hier en daar verder in het schilderij. De gele bies begint links waar de schaduw, met een ronde hoek, onder de kast *tevoorschijn* komt en naar rechts verder gaat en dan voorbij de zijkant verdwijnt. De kast staat op de donkerblauwe schaduw. Het profiel van zijn breed rechthoekige omvang is afgezet met een lijn lipstickrood. Intussen zie ik nu ook dat er door de donkerblauwe schaduw daaronder ook nog een heel dunne lijn glijdt van hetzelfde rood. Wayne Thiebaud heeft geregeld de neiging lijnen met andersgekleurde lijnen op te fleuren en ogenschijnlijk lichter te maken. De gesloten voorkant van de kast wordt gevormd door een rechthoekig wit paneel. Daar omheen loopt een zoom of band van grijs, zoiets als chroom, die iets zwaarder is: dat zien we links en bovenin aan een lijn van schaduw die lichter blauw is dan de donkerder schaduw beneden. Die twee passages blauw werken, in vorm en kleur, heel wonderlijk als elkaars echo. Het andere deel van het reliëf van de dikke rand chroom is heel dun groenig blauw met een spoor geel. Die lijnen en vlakken van schaduw, bijvoorbeeld, maar ook de bies rood langs de voorkant zijn nauwkeurig en bedachtzaam vormgegeven. Het kastvolume wordt in scène gezet als een vorm van bijna *minimal* design. De bovenkant van de kijkkast is wit. Dat vlak is tegelijk de bodem van de eigenlijke vitrine. Het wit daar is wat grijzer. De smalle rand aan de voorkant is nu, in plaats van rood, een vermenging van oranje en geelgroen geworden. Weer een glinstering misschien.

De glazen kap is een open lichte ruimte. De voorplaat van glas leunt schuin wat naar achteren. Het glazen interieur wordt gedragen door de gesloten kast daaronder. De vloer is lichtgrijs wit – gelijkmatig en zacht gestreept geschilderd, als ware de goed glijdende verf *gekamd*. Door het glas van de doorzichtige vitrine zien we de lichte kleur van de omgeving. Die kleurt ook het zachte licht in het interieur. Het dak van de vitrine is ook wit; de witte verf zo keurig horizontaal gestreept als het wit beneden op de vloer. Aan de voorkant boven langs het schuine glas, loopt een band *metallic* grijs, waarvan de rand geel en dun rood is. Die band correspondeert met de horizontale binnenschaduw, een gemiddeld lichtblauw, op de bodem van het interieur.

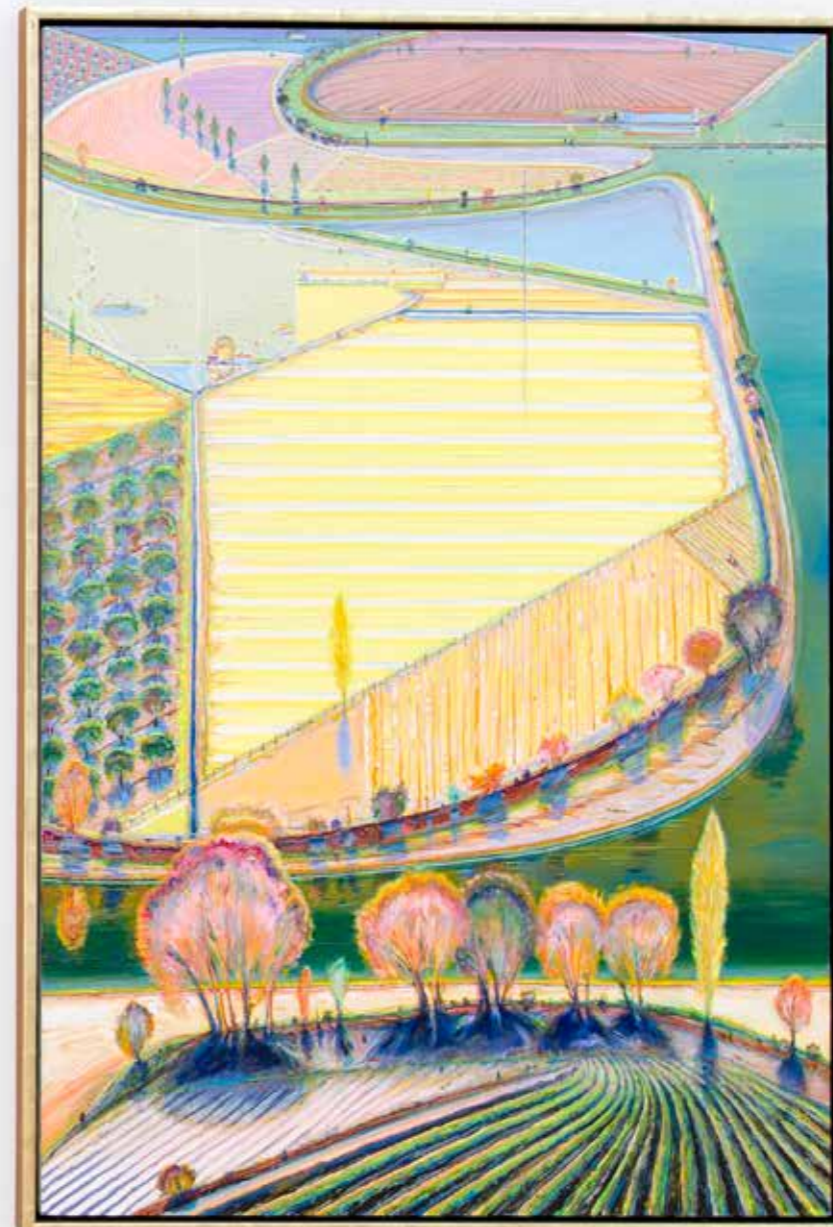
the floor. The painter cleverly takes advantage of this spot to place a line of shadow. On the floor to the right and from the side, the first line is joined by a wider shadow. The shadow is an even darker blue, but then trimmed by a thin line of yellow. Just like that, it shimmers there, as it does at other points throughout the painting. The yellow edging starts on the left of the picture, where the shadow emerges from under the case, follows the rounded corner and continues on to the right before extending past the side, where it disappears. The display case is resting on the indigo shadow. A lipstick-red line marks out the contour of its broad, rectangular bulk. By now I've also noticed that a very thin line of that same red slips through the indigo blue underneath it. Wayne Thiebaud often tends to liven up his lines with other lines of different colors, making them appear lighter. The closed front of the cupboard portion consists of a rectangular white panel. It's trimmed or bordered by a swath of grey, rather like chrome, which is a bit thicker. We can see this to the left and at the top of the grey border, where there is a line of shadow in a lighter blue than the deeper shadow below. In terms of form and color, these two moments of blue function marvellously in that each echoes the other. The remaining portion of the thick chrome trim is rendered in relief using a mere sliver of greenish-blue with a trace of yellow. Not only the lines and planes of shadow, but also the red edging along the front have been laid out in precise and carefully considered fashion. The volume of the case is put forth here almost as a kind of minimal design. The top of the cupboard portion is white. This plane also forms the 'base' of the actual case. The white there is a bit more greyish. Rather than red, the narrow edge at the front has now become a mixture of orange and yellow-green. Another gleam of reflected light, perhaps.

The glass top of the case is an open, airy space. The front pane of glass slants slightly toward the rear. The glass interior is supported by the closed cupboard beneath it. The floor is painted evenly in light greyish-white with subtle striping, as if the smoothly viscous paint has been combed. Through the glass of the transparent case, we can see the light color of its surroundings. Those surroundings lend their hue to the soft light of the interior as well. The top counter of the display case is white, too; the white paint here bears the same tidy horizontal stripes as the white on the floor below. At the front, a band of metallic grey edged in yellow and a sliver of red skirts the top of the slanted glass pane. This band

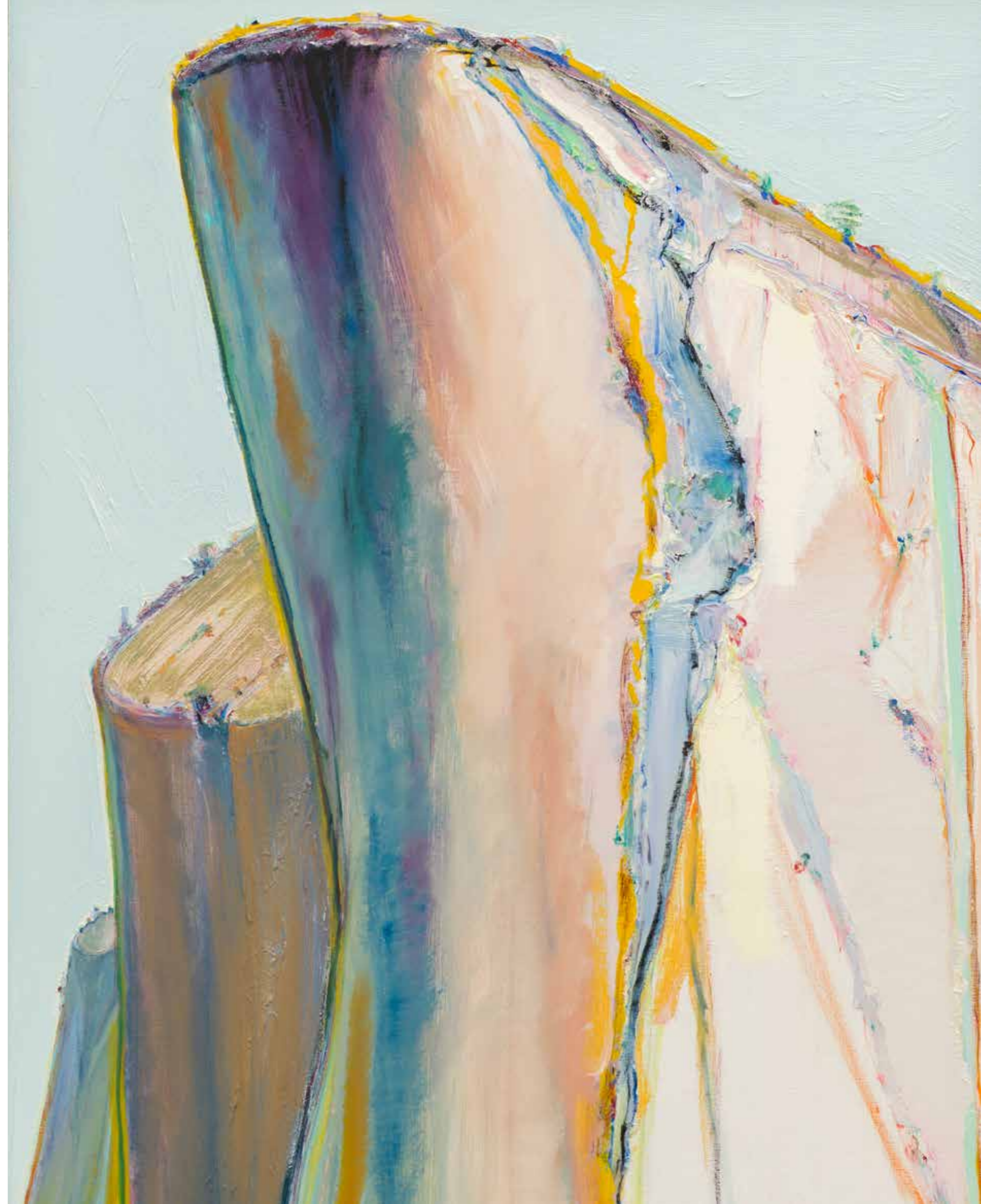
Rondom het hele bodemvlak (dat het gebak draagt) kruipt ook een lijn – nu eens dun groen en oranje tegen elkaar. Alle vlakken en panelen zijn zo afgezet met dunne lijnen kleur. De lijnen die de verdeling van de platen glas van de vitrine aangeven zijn vederlicht in kleur (lichtblauw, lichtgroen, ijl geel). In het gesloten onderstel van de kijkkast zijn de lijnen wat dikker en *romiger* zou ik zeggen, als crème door de smalle tuit gespoten van een roomspuit. Zulke lijnen zijn wat vet en glimmen ook. Zo is dit luisterrijke stilleven met gebak vooral een atmosferische voorstelling van onnavolgbaar gloeiend en glimmend gekleurd licht. Op het schilderij is onnoemelijk veel te zien, veel meer dan zoete taartjes. Veel wat we wel kunnen zien, is met woorden niet te bereiken. Wat ik zei: schilderijen kunnen toveren.

corresponds to the horizontal shadow inside, on the interior floor of the case, which is a medium light-blue. Another line creeps all the way around the edge of this floor plane (which holds the pastries), this time made of slender stripes of green and orange pressed against one another. All the planes and panels are set off in this way, using thin lines of color. The lines indicating where two panes meet in the glass front of the case are extremely light and airy in color: sky blue, pale green, a thin yellow. In the closed lower portion of the display case, the lines are somewhat thicker – *creamier*, I would say – as if they were squeezed from the narrow tip of a piping bag like so much buttercream. Lines like this are a bit plump and shiny, too. This splendid still-life with pastries is first and foremost an atmospheric depiction of colored light, unparalleled in its glow and radiance. There are an infinite number of things to see in this painting – far more than sweet cakes and pies alone. Much of what we can see, however, cannot be captured in words. As I said: paintings can work magic.









I'm not trained. I have to start over every day.

Wayne Thiebaud

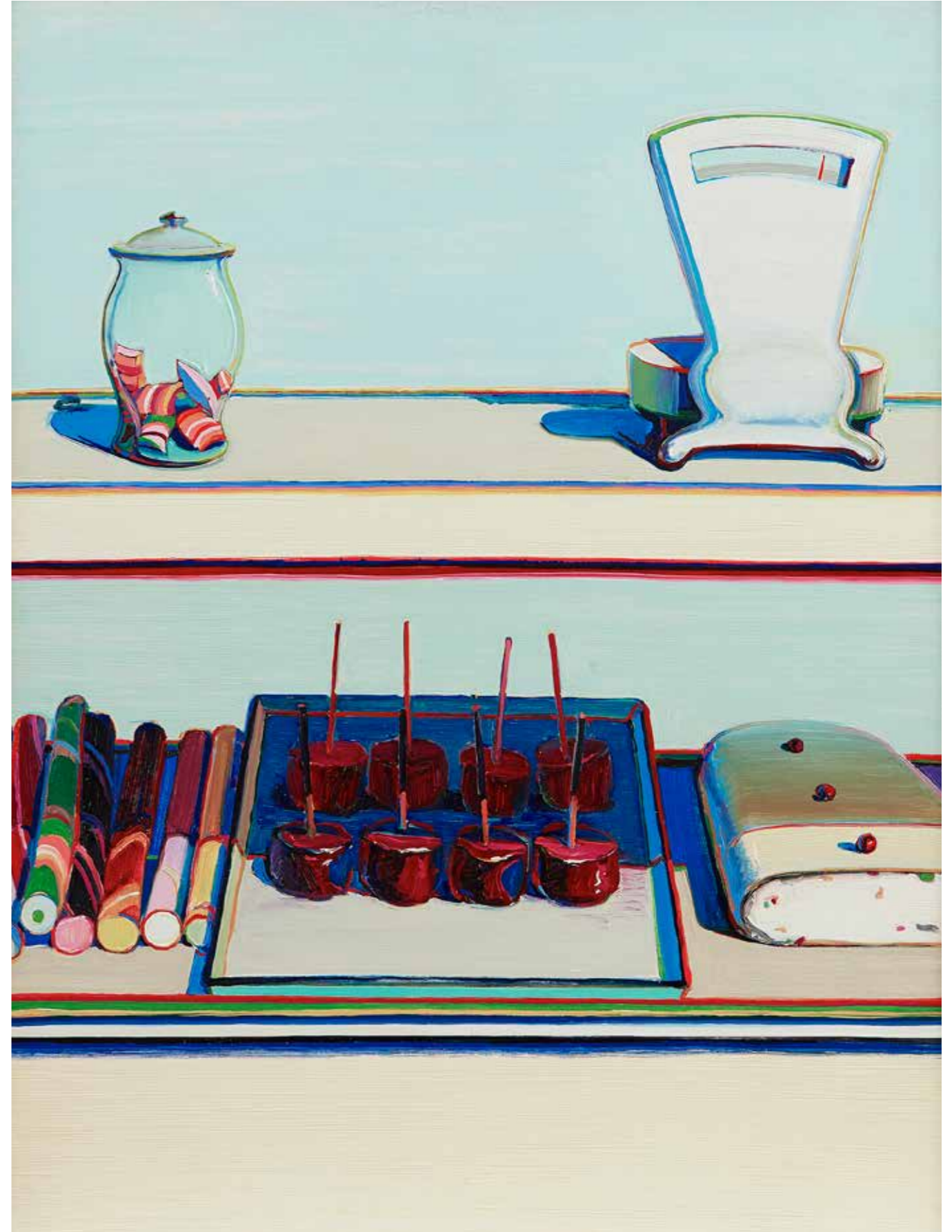


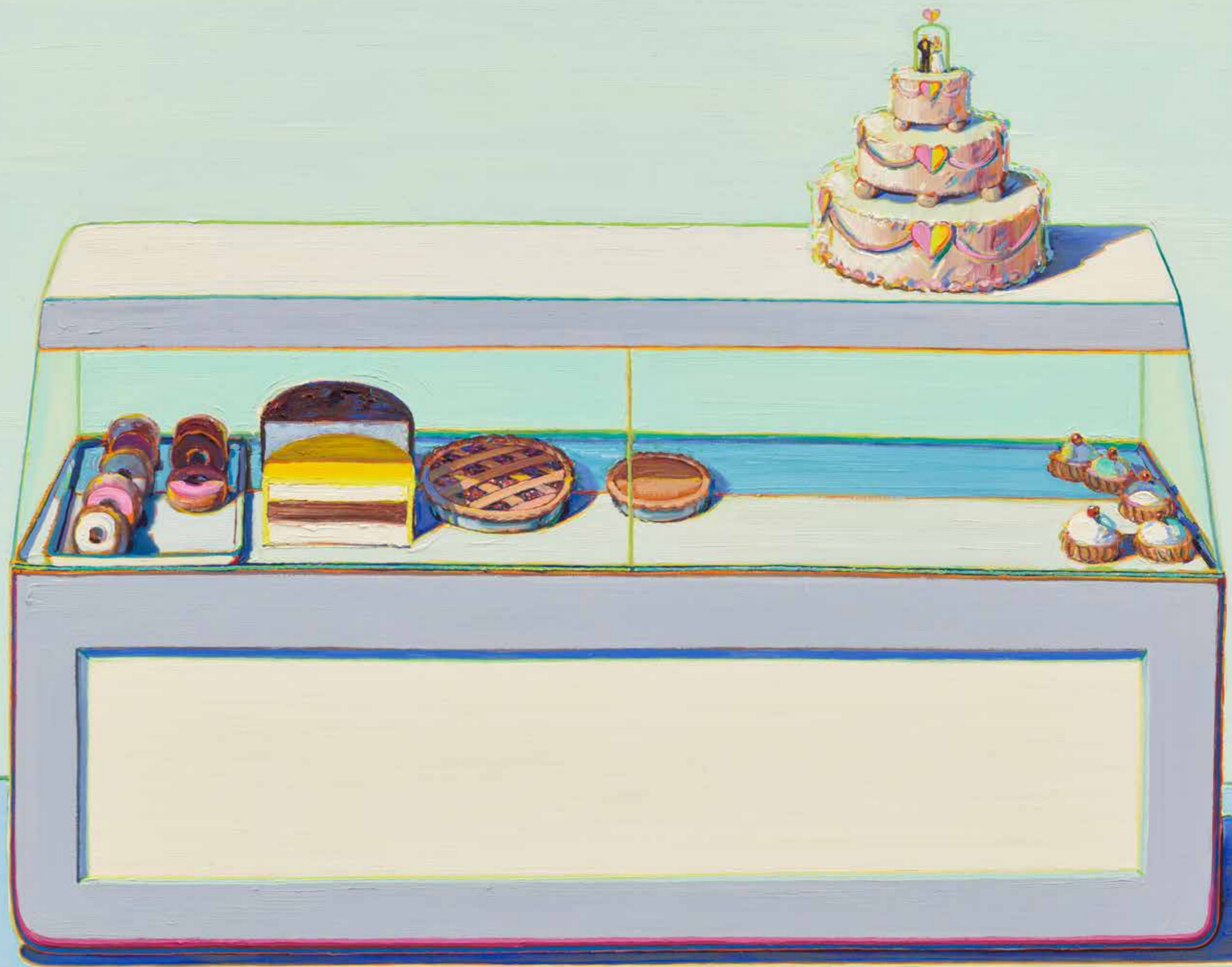
Three cakes 1973





















Kijken door de ogen van Wayne

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

Wayne Thiebaud, Smoking Cigar, 1974

Wayne Thiebaud, Cherry Pie, 2016

Wayne Thiebaud, Three Prone Figures, 1961

Wayne wordt geroemd om zijn befaamde kunstlessen aan de University of California, Davis: wanneer hij praat over de schilderkunst raak je betoverd. We zoomen samen met hem in en uit op zijn werken en zijn gebruik van kleuren, de inzet van licht en schaduw en het effect van zijn fascinerende ritme. Door de ogen van Wayne duiken we zijn wereld in en de werelden die hij creëert op een plat vlak, waar hij als geen ander leven in weet te brengen. *Kijken door de ogen van Wayne* is gebaseerd op interviews met Wayne Thiebaud uit diverse catalogi, artikelen en video’s.

Kleur

“Als je in het zonlicht staat en naar een schaduw kijkt, vallen je naarmate je langer staart steeds meer verschillen op. Men begint de kleurcompositie waar te nemen, dat de randen een andere kleur hebben dan het binnenste deel; dat je de randen van de randen kunt zien.”

Wayne wijst ons erop dat de kleuren die we in het dagelijks leven om ons heen zien ongemerkt zijn opgebouwd uit veel verschillende kleuren. Deze worden in hoge mate beïnvloed door het soort licht dat op dat moment aanwezig is. Is het zonlicht, kunstlicht of een *spotlight*?

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

De schaduwen spelen een grote rol in onze waarneming van Wayne’s schilderijen: *“De schaduw is waar al het licht plaatsvindt”*, aldus de kunstenaar. In de schaduwranden van **Sliced Circle** (1986) gonst nog de kleur van de stukken kaas. De schaduw zelf is opgebouwd uit verschillende tinten blauw en grijs. **Two Seated Figures** (1965) laat verschillende tonen geel en grijs zien in de slagschaduw die rechts van de figuren valt. Zo is de schaduw essentieel om de figuur een positie in de ruimte te geven.

Wayne Thiebaud, Three Prone Figures, 1961

De contouren van de vrouwfiguur in **Green Dress** (1966-2017) bestaan uit de kleuren blauw, groen, rood, oranje en geel. Het lijkt net of Wayne dunne regenbogen om elk figuur creëert, waardoor het

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

Wayne Thiebaud, Smoking Cigar, 1974

Wayne Thiebaud, Cherry Pie, 2016

Wayne Thiebaud, Three Prone Figures, 1961

object of figuur van het doek lijkt af te springen. De schilder is gefascineerd door het effect van kleurtegenstellingen: hij noemt zijn gebruik van kleur ‘halation’: een term afgeleid van het woord ‘halo’, het Nederlandse ‘aureool’.

“Ik begon het effect van de randen te versterken en de vorm rondom de contouren nogmaals te herhalen, om zo extra energie aan het beeld te geven. Ik wil dat het schilderij zijn eigen licht geeft, zijn eigen vitaliserende krachten creëert.”

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

Als je goed kijkt naar zijn werk, zegt Wayne, dan zie je dat hij drie basisvormen gebruikt om zijn beeld op te bouwen: de rechthoek, de ellips of cirkel en de driehoek. Zo zijn ook **Black Ice Cream** (2017) en **Cherry Pie** (2016) makkelijk te ontleden tot de drie basisvormen.

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

In zijn schilderijen worden de objecten vaak in paren, of in grotere hoeveelheden afgebeeld. In die herhaling ontstaat een speels ritme, zoals in **Five Hot Dogs** (1961). De verschillen tussen de herhaalde objecten worden hierdoor juist zichtbaar. De afwijkingen zijn altijd subtiel: een net iets andere vorm of onder een andere hoek, een beetje verschoven. Alleen zichtbaar voor degene die goed kijkt. Hierdoor krijgt ieder object een hoog eenzaamheidsgehalte, of zoals Wayne zelf beschrijft: *“Wat kunnen deze ontelbare rijtjes alleen zijn... een soort van eenzaam samenzijn.”* De objecten worden haast individuen met een eigen karakter.

Wayne Thiebaud, Smoking Cigar, 1974

De specifieke karakertrekken van de objecten komen ook voort uit de afwerking van ieder

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

detail. Let bijvoorbeeld op de nonchalant vallende vouw in de broek van **Standing Man** (1964) of **Smoking Cigar** (1974) die tot leven komt door de rook die langzaam naar boven dwarrelt. *“Eén van de redenen waarom ik zo geïntereseed ben in dat inzoomen op een detail zoals een nagel of schoenveter, is dat deze in mijn ogen net zo belangrijk zijn als een oog of neus.”*

Wayne spreekt over *object transference*: de verf zodanig aanbrengen dat het lijkt op de substantie van het onderwerp. De structuur van botercrème op een taart staat bijvoorbeeld heel dichtbij de consistentie van olieverf. De dikke klodders stroperige verf lijken daadwerkelijk op de lagen romig glazuur. Bij **Five Hot Dogs** lijkt het zelfs alsof een echt kloddertje mosterd op het worstje ligt. Voor ieder onderwerp is het de zoektocht van de schilder naar de perfecte vorm en structuur. Altijd om het object ogenschijnlijk tastbaar te maken.

Compositie

“Een ultra-helder, fel, door airco gekoelde atmosfeer die je misschien een beetje om de voorwerpen heen kan laten ruisen en die hun aanwezigheid doet weergalmen; dat is wat ik wil.”

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

In **Three Prone Figures** (1961) liggen de drie baders op een rij recht voorover met hun gezicht in het zand. De houding is vreemd en dit wordt nog eens versterkt door de vertekening van het perspectief. De gebraden kippen in **Barbecued Chickens** (1961) liggen even gekunsteld in de braadslee waardoor je gefascineerd naar zoiets banaals blijft kijken. Wayne zoekt naar een compositie waarin hij zijn figuren of objecten kan etaleren, lineair, horizontaal of diagonaal in de ruimte: hij kiest voor datgene wat de spanning in het beeld opvoert. *“Zo moeilijk is het niet, dingen in evenwicht brengen – toch is dubbelzinnigheid lastig te krijgen.”*

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

In zijn studio vind je geen hotdogs, schoenen of plateaus met taarten. Wayne geeft aan dat hij nooit iets naschildert – met uitzondering van

Looking through Wayne’s eyes

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

Wayne Thiebaud, Smoking Cigar, 1974

Wayne Thiebaud, Cherry Pie, 2016

Wayne Thiebaud, Three Prone Figures, 1961

The classes Wayne taught at the University of California, Davis are legendary: even now, when he speaks about painting, listeners are spellbound. Together with the artist, we zoom in and out on his works and his use of color, the deployment of light and shadow and the effect of his fascinating rhythm. Through Wayne’s eyes we are immersed in his world and the worlds he creates on a two-dimensional canvas, which he effectively brings to life in unparalleled fashion. *Looking through Wayne’s eyes* is based on interviews with Wayne Thiebaud from various catalogues, articles and videos.

Color

"If one goes into the sunlight and looks at a shadow, the longer one stares, the more differences one notices. One begins to see its color composition, that its edges have a different color than its inner part, that one can see the edges of the edges."

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

Wayne makes us aware that the colors we see around us in everyday life are, without our noticing, composed of many different (other) colors. These are affected, to a large degree, by the type of light present around us at a given moment. Is it sunlight, artificial light or a spotlight?

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

The shadows therefore play a large part in how we perceive Wayne's paintings: *“In the shadow all the light happens.”* In **Sliced Circle** (1986), the color of the object continues to reverberate in the edges of its shadow. The shadow itself is comprised of various shades of blue and grey. A shadow made up of different yellow and grey tones is subtly cast to the right of the figures in **Two Seated Figures** (1965). In this way, shadows are essential to the objects’ spatial qualities.

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

In **Green Dress** (1966-2017), the contours made up of blue, green, red, orange and yellow create an effect as if Wayne has placed tiny rainbows around each form, causing the

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

Wayne Thiebaud, Smoking Cigar, 1974

Wayne Thiebaud, Cherry Pie, 2016

Wayne Thiebaud, Three Prone Figures, 1961

objects and figures to seemingly leap off the canvas. The painter is fascinated by the effect of color contrast and refers to his use of color as ‘halation’: a term derived from the word ‘halo’.

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

“I began to heighten the edge effect and also to re-echo the shape around the edges to give more energy to the image. I would like the painting to create its own light, to create its own energizing forces.”

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

The object

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

"I took three basic shapes to work with: a rectangle, an ellipse or a circle and a triangle. Well, that's a piece of pie. A piece of pie is a triangle on a saucer... I chose a pie for a couple of reasons; because of its basic shape and because I had never seen a pie painted."

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

If you look closely at his work, Wayne says, you will discover that he constructs his images using three basic shapes: a rectangle, a circle or ellipse and a triangle. **Black Ice Cream** (2017) and **Cherry Pie** (2016) can be easily broken down into these three basic shapes as well.

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

casually pleated trousers in **Standing Man** (1964), or how **Smoking Cigar** (1974) is brought to life by the smoke lazily drifting upward. *“One of the reasons why I am so interested in focusing on a detail like a fingernail or a shoelace is, I consider them to be as important as an eye or a nose.”*

Wayne likes to talk about what he calls ‘object transference’: applying paint in such a way that it resembles the substance of the subject depicted. The texture of butter cream on top of a cake, for instance, is very close to the consistency of oil paint. The thick blobs of viscous paint truly resemble the layers of creamy frosting. Each shiny hot dog in **Five Hot Dogs** seems to boast a genuine stripe of mustard. For each new subject, the painter must search for the perfect form, rhythm, color tone and texture. Always with the goal of making the object virtually tangible.

Composition

"Ultra clear, bright, airconditioned atmosphere that might be sort of stirred up around the objects and echo their presence is what I aim for."

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

The three bathers in **Three Prone Figures** (1961) are lying side to side, straight down with their faces in the sand. Their strange positioning is highlighted even more by the distortion of perspective. The roasted chickens in **Barbecued Chickens** (1961) are just as artificially arranged in the roasting sledge, which makes your eyes linger on something as banal as this. Wayne searches for a composition that allows him to display his figures or objects all in a row, horizontally or diagonally in the space: he chooses an option that increases the tension within the image. *“It's not so hard to balance things, but it's hard to get equivocation.”*

Wayne Thiebaud, Standing Man, 1964

There are no hot dogs, shoes or cakes on platters to be found in his studio. According to Wayne, he never paints anything from life (with the exception of portraits): his images are constructed from memory. This applies to his landscapes as well

portretten — zijn composities ontstaan uit zijn herinnering. Dit geldt ook voor zijn landschappen, al schetst hij wel eens ter plaatse. De figuren en objecten worden door Wayne losgezongen van een narratief. De baders in **Three Prone Figures** staan tegen een monochrome achtergrond waarin dikke kwaststreken zichtbaar zijn. Met die kwast volgt hij het silhouet rondom **Girl with Ice Cream Cone** (1963). Door het elimineren van de ruimte en omgeving, kunnen je ogen enkel nog focussen op haar en het ijsje.

Wayne maakt eindeloos veel miniatuur-composities voorafgaand aan zijn schilderijen, net zolang tot de verschillende elementen samenvallen tot één beeld. Die haast (typo)grafische benadering schrijft Wayne toe aan zijn achtergrond als cartoonist (voor onder andere Walt Disney) en tekenaar voor reclamecampagnes- en advertenties. Zijn leermeesters daar zagen meteen of een compositie goed en aantrekkelijk was. Wayne zegt nog steeds het gevoel te hebben dat een beeldredacteur tijdens het werken over zijn schouders meekijkt.

Schilderkunst

"Ik ben sterk beïnvloed door de traditie van de schilderkunst en voel me helemaal niet bezwaard bij het noemen van mijn bronnen... eigenlijk steel ik alles wat ik gebruiken kan van andere mensen — het is schaamteloos plagiaat."

"We konden eindeloos over kwastwerk en dergelijke praten. Dat is overduidelijk de kern van de zaak." Wayne schetst zijn herinnering van een gesprek met abstract expressionist Willem de Kooning (1904-1997) die hij in de jaren vijftig ontmoette. De baanbrekende schilderstijl van De Kooning, was op dat moment dé toonaangevende tendens, die veel jonge kunstenaars — waaronder Wayne — inspireerde. Dit soort gesprekken waren voor Wayne essentieel in de zoektocht naar zijn eigen stijl. Het kijken naar andere schilders, het steeds opnieuw beginnen met schilderen en het praten met andere kunstenaars: dat was zijn school.

Ook al is Wayne eind jaren vijftig zijn eigen weg gegaan, de invloeden vanuit de abstracte kunst zijn nog voelbaar in zijn werk. Dit zie je door bijvoorbeeld in te zoomen op de pasteuze

delen in **Bluff** (2013). De details worden bijna een abstract werk op zichzelf. Ook zijn landschappen vertonen overeenkomsten met kunstenaars als Piet Mondriaan (1872-1944) en Paul Cézanne (1839-1906) zoals de vlakverdeling in **Fall Fields** (2017) die bijna geometrisch-abstract is. *"Elke schilder voert zijn eigen danspasjes met de kwast. Seurat, gek genoeg, doet een foxtrot; Manet danst een wals. Je zou kunnen zeggen dat Berthe Morisot een kunstschaatser is, die steeds glijdt en springt en rondraait. De Kooning laat ieder tempo zien — traag en snel, extreem blij en extreem droevig. En dat alles binnen één schilderij."*

Zijn onderwerpen hebben Wayne zijn carrière lang het label van popart opgeleverd. Dit is niet zo vreemd, aangezien deze kunstenaars ook bezig waren met het afbeelden van alledaagse voorwerpen en massacultuur. Toch is dit het enige wat Wayne en de popartkunstenaars verbindt. Zoals hij zelf zegt: *"Het (popart) draait teveel om het toe-eigenen en vormt ook een soort belediging voor sommige van de geweldige grafisch ontwerpers en cartoonisten van wie ze hebben gejat. Tenaars, cartoonisten, grafisch ontwerpers, mensen die reclamebordjes handleteren: voor mij zijn het allemaal helden."* Voor Wayne blijft zijn werk een onderzoek naar formele schilderkunstige vraagstukken die hij telkens moet oplossen. In zijn werk bewondert hij de eeuwenoude traditie van de schilderkunst en hoe die zich heeft ontwikkeld. *"Je mag absoluut alles schilderen, wat je ook wilt. Het enige probleem is, het moet goed zijn"*.

Thematiek

"Ik zoek dingen om te schilderen waarvan ik vind dat ze aan de aandacht ontsnapt zijn."

Een taart, hotdog, lolly of ijsje is een heel gewoon ding. Zo gewoon zelfs, dat we ze volgens Wayne in het dagelijks leven vaak over het hoofd zien en er niet écht goed naar kijken. *"Alledaagse voorwerpen zijn voortdurend aan het veranderen. En als ik datgene schilder wat ik me herinner, ben ik net Chardin (red. een bekende Franse schilder van stillevens) die verklikt wat we zijn geweest. Die taarten gaan niet eeuwig mee. Wij zijn gewoon gewend geraakt aan het idee dat er niets verandert."*

Om zijn taarten hangt een zweem van nostalgie: het zijn de taarten uit een typische Amerikaanse *bakery*. We zien vitrines vol met taarten en taartpunten in **Pie Counter** (1963), **Cakes & Pies** (1994-1995) en **Bakery Case** (1996), die letterlijk bol staan van overvloedige dikke glazuur. *"Het is overduidelijk Amerikaans eten en er zijn bepaalde typische manieren waarop er met dit eten wordt omgegaan, dat zie je vooral in de structuur, kleur en vorm. Bovendien betreft het meestal voedsel van lage kwaliteit of uit massaproductie."* Wayne beschrijft zijn fascinatie dat wanneer je van Oost-naar West-Amerika reist, taarten, hotdogs en hamburgers er overal hetzelfde uitzien. Door de uniformiteit en zogenaamde anonimiteit van het object, kan hij zich in zijn schilderijen helemaal richten op de formele aspecten van het object.

Toch schildert Wayne niet alleen eten, maar ook figuren en landschappen — zoals je in de tentoonstelling kunt zien. Het is opvallend dat Wayne het altijd specifiek over figuren heeft en niet over portretten. Hij objectificeert de personen, de geportretteerden maken geen contact met elkaar of met ons: ze nemen een plaats in in de ruimte zoals een stuk speelgoed, of een boom die stilstaat in de tijd. Ze hebben dezelfde status als een stuk taart.

"Lesgeven is een belangrijk deel van wat ik doe. Het zorgt dat je op een bepaalde manier eerlijk blijft tegenover jezelf en wat je doet. Als je bereid bent te zeggen ‘ik weet het niet’ en vervolgens tegen een student te zeggen: ‘Kijk, ik heb geen antwoorden voor je. Wel kan ik je middelen geven om zelf antwoorden te vinden, om over antwoorden te leren.’ Of het nou om schilderen gaat of wat dan ook."

Wayne Thiebaud is geboren in 1920 in Mesa, Arizona. Hij woont en werkt al vrijwel zijn hele leven in Sacramento, Californië. In de jaren dertig studeerde hij vormgeving waarna hij ging werken als reclameschilder. Begin jaren vijftig begon hij met het maken van autonome schilderijen en startte hij zijn carrière als docent. Tot 1991 was hij verbonden aan University of California, Davis. Tot op de dag van vandaag schildert hij nog met grote regelmaat.

– even if he does make the occasional *plein air* sketch. Wayne takes the figures and objects and extricates them from their erstwhile narratives. The bathers in **Three Prone Figures** pose against monochrome backgrounds in which thick brushstrokes are visible. The artist uses his brush to trace the silhouette of the **Girl with Ice Cream Cone** (1963). By eliminating the space around her, he gives your eyes no choice but to focus on the girl and the ice cream.

Wayne creates a vast number of compositional sketches in miniature before starting one of his paintings. He keeps going until the distinct elements slot together to form a single image. The artist attributes this nearly graphic (or typographic) approach to his previous career as a cartoonist (among others for Walt Disney) and as an illustrator for commercial advertising. His mentors in the industry could tell at a glance if a composition was successful and attractive. Wayne says he still feels as if an editor is looking over his shoulder whenever he works.

Painting

"I'm very influenced by the tradition of painting and not at all self-conscious about identifying my sources... I actually just steal things from people that I can use – just blatant plagiarism."

"We could talk endlessly about brushstrokes and so on. That is very much the core of the matter." With these words, Wayne relates a conversation with abstract expressionist Willem de Kooning (1904-1997), whom he met in New York City in the 1950s. At that time, the revolutionary style of painting practised by De Kooning was the dominant trend and served to inspire many a young artist – including Wayne. This kind of exchange – along with his experience as a commercial artist – were essential to Wayne in developing his own unique style. Studying other artists, starting to paint again and again, and talking to other artists: that was his school.

Despite the fact that Wayne struck out on his own stylistic path in the late 1950s, abstraction’s influence can still be detected in his work. Try, for instance, to focus on the areas of thicker impasto

in his work, such as in **Bluff** (2013). Such details very nearly become tiny abstract paintings in their own right." His landscapes show similarities to the work of artists such as Piet Mondrian (1872-1944) and Paul Cézanne (1839-1906) as well. The way he divides the pictorial plane is almost geometric and abstract, as seen in **Fall Fields** (2017). *"Each distinctive painter has his own brush dance. Seurat, surprisingly, has a kind of fox-trot, Manet a waltz. Berthe Morisot you might say is almost a figure skater, skating and jumping and twirling. De Kooning includes almost every tempo – very slow and very fast, very happy and very blue, all within a single picture."*

Throughout the course of his career, Wayne’s choice of subject matter has earned him a pop art label. Which isn’t terribly surprising, as practitioners of pop art have also tended to depict everyday objects and popular culture. Yet this is the only thing Wayne has in common with the pop artists. As he himself says: *"It (pop art) is too much to do with appropriation, and it’s also a kind of insult to some of those great graphic designers they took from, and cartoonists. Illustrators, cartoonists, graphic designers, sign painters – they’re all heroes to me."* For Wayne, his work remains an exploration of formal, painterly issues which he has to solve again and again. His work expresses admiration for the centuries-old tradition of painting and how it has developed over the years. *"You certainly can paint anything you want, the only problem is, it has to be good."*

Subject matter

"I try to find things to paint which I feel have been overlooked."

A pie (or hot dog, or lollipop or ice cream cone) is a terribly ordinary thing. So ordinary, in fact, according to Wayne, we often overlook them in our day-to-day lives and never truly look at them closely. *"Commonplace objects are constantly changing, and when I paint the ones I remember, I am like Chardin (red. a well-known French still life painter) tattling on what we were. The pies, for example, we now see are not going to be around forever. We are merely used to the idea that things do not change."*

A whiff of nostalgia surrounds his pies and cakes: they are those found in a quintessential American bakery. In **Pie Counter** (1963), **Cakes & Pies** (1994-1995) and **Bakery Case** (1996), we see display cases filled with pies and cakes, whole and sliced, literally bursting with an overabundance of thick frosting. *"It is obviously American food and there are certain characteristic kinds of ways this food is handled, particularly in the texture, color and shape. Also most of it is low grade or mass-produced foodstuff."* Wayne describes his fascination with the fact that, if you travel across America coast to coast, the pies, hot dogs and hamburgers will look the same everywhere you go. This uniformity and the presumed anonymity of the objects allow the artist, in his paintings, to focus completely on the objects’ formal qualities.

Yet Wayne paints more than just food; as you can see in this exhibition, he also depicts figures and landscapes. It is worth noting that Wayne always speaks of ‘figures’ specifically, rather than ‘portraits’. He objectifies the individuals; the subjects of his portraits are isolated from one another and from us. They occupy a position in space much like a toy would, or a tree frozen in time. They are equal in status to a slice of pie.

"Teaching is very much a part of what I do. It keeps you in some ways honest with yourself and what you’re doing. If you’re willing to say ‘I don’t know’ and go to a student to say: ‘look, I can’t give you any answers to anything. I can give you some tools to get at answers, to find out about answers.’ Whether it’s painting or anything else."

Wayne Thiebaud was born in Mesa, Arizona, in 1920. He has lived and worked in Sacramento, California for almost his entire life. In the 1930s he studied commercial art, after which he started working as a sign painter and illustrator. In the early 1950s he began making autonomous paintings and started his career as a teacher. Until 1991 he remained professor at the University of California, Davis. To this day he still paints regularly.

Index werken Index works



Cold Case, 2010-2013
olieverf op doek **oil on canvas**
121,9 x 152,4 cm, Private Collection,
Palo Alto, California (p.11)



Yo Yos, 1963
olieverf op doek **oil on canvas**
61 x 61 cm, Collection Albright-Knox
Art Gallery, Buffalo, New York,
gift of Seymour H. Knox, Jr., 1963,
K1963:24 (p.12-detail, p.13)



Shoe Rows, 1975
olieverf op doek **oil on canvas**
76,2 x 60,7 cm, Courtesy of the
Wayne Thiebaud Foundation
(p.14-detail, p.15)



Robed Woman with Letter,
1976-2013
olieverf op doek **oil on canvas**
76,2 x 61 cm, Thiebaud Family
Collection (p.22)



Two Paint Cans, 1987
olieverf op papier op paneel
oil on paper mounted on board
34,9 x 50,5 cm, Courtesy of the
Wayne Thiebaud Foundation
(p.1-detail, p.23)



Bananas, 1975
olieverf op doek **oil on canvas**
35,6 x 43,2 cm, Collection of Paul
LeBaron Thiebaud Trust (p.24)



Fruits, Vegetables, Melons, 2008
olieverf op doek **oil on canvas**
182,9 x 121,9 cm, Private Collection,
Los Angeles (p.25)



Sliced Circle, 1986
olieverf op papier op paneel
oil on paper mounted on board
45,7 x 50,8 cm, Collection of Paul
LeBaron Thiebaud Trust (p.26)



Sun Fruit, 1963
olieverf op doek **oil on canvas**
30,5 x 35,6 cm, Courtesy of the
Fine Arts Collection, Jan Shrem
and Maria Manetti Shrem
Museum of Art, University of
California, Davis, gift of Mr. and
Mrs. Wayne Thiebaud (p.27)



Coffee and Donuts, 2014
olieverf op linnen **oil on linen**
30,5 x 40,6 cm, From the Artist's
Studio (p.28)



Bread, 1962-1997
olieverf op doek **oil on canvas**
50,8 x 40,6 cm, Private Collection,
London, Courtesy Fabrizio Moretti
(p.29)



White Shoe, 1995
olieverf op doek **oil on canvas**
50,8 x 40,6 cm, Private Collection
(p.30)



Green Dress, 1966-2017
olieverf op doek **oil on canvas**
182,9 x 152,4 cm, Private Collection
(p.31, p.32-detail)



Peppermint Counter, 1963
olieverf op doek **oil on canvas**
71,1 x 95,6 cm, Private Collection
(p.34-detail, p.35)



Lipstick, 1964
olieverf op doek **oil on canvas**
25,4 x 30,5 cm, Collection of
Gretchen and John Berggruen,
San Francisco (p.36)



Two Seated Figures, 1965
olieverf op doek **oil on canvas**
152,4 x 182,9 cm, Courtesy of the
Wayne Thiebaud Foundation (p.37)



Black Ice Cream, 2017
olieverf op doek op paneel
oil on canvas on panel
50,8 x 40,6 cm, From the Artist's
Studio (p.44)



Betty Jean Thiebaud and Book,
1965-1969
olieverf op doek **oil on canvas**
91,4 x 76,2 cm, Crocker Art
Museum, gift of Mr. and Mrs.
Wayne Thiebaud, 1969.21 (p.45)



Standing Man, 1964
olieverf op doek **oil on canvas**
153 x 91,4 cm, Private Collection
(p.46)



Smoking Cigar, 1974
olieverf op doek **oil on canvas**
20,3 x 20 cm, Private Collection
(p.47)



Black Shoes, 2018
olieverf op paneel **oil on board**
45,7 x 61 cm, From the Artist's
Studio (p.48-detail, p.49)



Panama Hat, 1997-2009
olieverf op doek **oil on canvas**
35,6 x 45,4 cm, Private Collection,
UK (p.50)



Five Seated Figures, 1965
olieverf op doek **oil on canvas**
152,4 x 182,9 cm, Courtesy of the
Wayne Thiebaud Foundation (p.51)



Cherry Pie, 2016
olieverf op papier op paneel
oil on paper mounted on board
21,6 x 25,4 cm, Collection
Voorlinden (p.53)



Five Hot Dogs, 1961
olieverf op doek **oil on canvas**
45,7 x 61 cm, Courtesy of the
Bransten Family Collection (p.54)



Girl with Ice Cream Cone, 1963
olieverf op doek **oil on canvas**
122,2 x 92,1 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Joseph H. Hirshhorn Bequest Fund, Smithsonian Collections Acquisition Program, and Museum Purchase, 1996 (p.64)



Tie Tray, 1969
olieverf op doek **oil on canvas**
76,2 x 61 cm, Private Collection, Courtesy Acquavella Galleries (p.65)



Tulip Sundaes, 2010
olieverf op paneel
oil on canvas board
35,6 x 43,2 cm, Private Collection (p.66)



Two Kneeling Figures, 1966
olieverf op doek **oil on canvas**
152,4 x 182,9 cm, Courtesy of the Wayne Thiebaud Foundation (p.67)



Bikini Figure, 1966
olieverf op doek **oil on canvas**
167,6 x 45,7 cm, Private Collection (p.68)



Swimsuit Figures, 1966
olieverf op doek **oil on canvas**
182,9 x 77,5 cm, Private Collection (p.69)



Four Ice Cream Cones, 1964
olieverf op doek **oil on canvas**
35,6 x 40,6 cm, Collection of Phoenix Art Museum, Museum purchase-COMPAS funds (p.70)



Three Prone Figures, 1961
olieverf op doek **oil on canvas**
35,6 x 45,7 cm, Collection of Paul LeBaron Thiebaud Trust (p.72)



Barbecued Chickens, 1961
olieverf op doek **oil on canvas**
48,3 x 61,3 cm, Courtesy of the Wayne Thiebaud Foundation (p.73)



Fall Fields, 2017
olie- en acrylverf op paneel
oil and acrylic on wood panel
76,2 x 61 cm, Private Collection (p.78)



Reservoir, 1999
olieverf op doek **oil on canvas**
152,4 x 182,9 cm, Private Collection (p.80)



Green River Lands, 1998
olieverf op doek **oil on canvas**
182,9 x 121,9 cm, Courtesy of the Wayne Thiebaud Foundation (p.81)



Intersection Buildings,
2000-2014
olieverf op doek **oil on canvas**
121,9 x 121,9 cm, Private Collection (p.82)



Towards 280, 2000
olieverf op doek **oil on canvas**
137,2 x 152,4 cm, Courtesy of the Wayne Thiebaud Foundation (p.83)



Y River, 1998
olieverf op doek **oil on canvas**
182,9 x 182,9 cm, Courtesy of the Wayne Thiebaud Foundation (p.84)



Bluff, 2013
olieverf op doek **oil on canvas**
121,9 x 91,4 cm, Courtesy of the Wayne Thiebaud Foundation (p.85)



Display Cakes, 1963
olieverf op doek **oil on canvas**
71,1 x 96,5 cm, San Francisco Museum of Modern Art, Mrs. Manfred Bransten Special Fund purchase (p.90)



Candy Counter, 1962
olieverf op doek **oil on canvas**
140 x 182,9 cm, Anderson Collection at Stanford University, gift of Harry W. and Mary Margaret Anderson, and Mary Patricia Anderson Pence, 2014.1.006 (p.93)



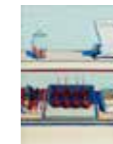
Suckers and Sweets, 2000
olieverf op doek **oil on canvas**
62,5 x 76,5 cm, Courtesy of the Wayne Thiebaud Foundation (p.16-detail, p.94)



Chocolate and Vanilla Cakes,
2015
olieverf op paneel **oil on plywood panel**, 42,9 x 54,6 cm, Private Collection (p.95)



Dark Candy Apples, 1988
olieverf op paneel
oil on wood panel
29,5 x 33 cm, Private Collection (p.96)



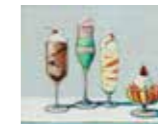
Candy Counter, 1969
olieverf op doek **oil on canvas**
120,7 x 91,8 cm, Private Collection (p.97)



Bakery Case, 1996
olieverf op doek **oil on canvas**
162,9 x 183,3 cm, Collection Voorlinden (cover-detail, p.98)



Dessert Carousel, 1997
olieverf op doek **oil on canvas**
152,4 x 91,4 cm, Collection of Nion McEvoy (p.100-detail, p.101)



Confections, 1962
olieverf op doek **oil on canvas**
40,6 x 50,8 cm, San Francisco Museum of Modern Art, gift of Byron R. Meyer (p.102, p.103-detail)



Cakes & Pies, 1994-1995
olieverf op doek **oil on canvas**
182,9 x 162,6 cm, Collection of the Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, Missouri, Bebe and Crosby Kemper Collection, gift of the Enid and Crosby Kemper Foundation, 1995.100 (p.105)



Two Wedding Cakes, 2015
olieverf op paneel
oil on wood panel
91,4 x 121,9 cm, Private Collection (p.106)



Pie Counter, 1963
olieverf op doek **oil on canvas**
76,2 x 91,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York, Purchase, with funds from the Larry Aldrich Foundation Fund 64.11 (p.107)



Pies, Pies, Pies, 1961
olieverf op doek **oil on canvas**
50,8 x 76,2 cm, Crocker Art Museum, gift of Philip L. Ehlert in memory of Dorothy Evelyn Ehlert, 1974.12 (p.108)

Dank Thanks

Beste Wayne, we waarderen het zeer dat je museum Voorlinden vertrouwd en instemde met deze eerste Europese tentoonstelling van jouw werk. We hebben met veel plezier met jou en de studio samengewerkt. In het bijzonder willen we Colleen Casey bedanken voor haar begeleiding in het realiseren van de tentoonstelling. We zijn zeer dankbaar voor de genereuze bijdrage van de Wayne Thiebaud Foundation aan museum Voorlinden.

Jay Jopling en Susan May van White Cube en Eleanor Acquavella Dejoux van Acquavella Galleries vormden een belangrijke steun in het waarmaken van de tentoonstelling.

Het is bijzonder om de liefde voor Wayne's werk te delen met andere verzamelaars. Met dank aan onze bruikleengevers kunnen we een prachtige selectie van zijn werk tentoonstellen: Acquavella Galleries, Albright-Knox Art Gallery, Anderson Collection at Stanford University, Artist's Studio, Gretchen and John Berggruen, Bransten Family Collection, Crocker Art Museum, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Kemper Museum of Contemporary Art, Nion McEvoy, Phoenix Art Museum, San Francisco Museum of Modern Art, Jan Shrem and Maria Manetti Shrem Museum of Art, Thiebaud Family Collection, Paul LeBaron Thiebaud Trust, Wayne Thiebaud Foundation, Whitney Museum of American Art en de privéverzamelingen.

Veel dank aan iedereen van team Voorlinden voor hun bijdrage aan de tentoonstelling.

Dear Wayne, we sincerely appreciate your confidence in museum Voorlinden, and your consent to present this first European solo exhibition of your work. We truly enjoyed working with you and your studio. In particular, we would like to thank Colleen Casey for her guidance in realizing this exhibition. We are very grateful for the generous contribution of the Wayne Thiebaud Foundation to museum Voorlinden.

Jay Jopling and Susan May of White Cube, and Eleanor Acquavella Dejoux of Acquavella Galleries were of enormous help to us in making this exhibition happen.

It is a great pleasure to share the love for Wayne's work with other collectors. Thanks to our lenders we can exhibit a beautiful selection of his paintings: Acquavella Galleries, Albright-Knox Art Gallery, Anderson Collection at Stanford University, Artist's Studio, Gretchen and John Berggruen, Bransten Family Collection, Crocker Art Museum, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Kemper Museum of Contemporary Art, Nion McEvoy, Paul LeBaron Thiebaud Trust, Phoenix Art Museum, San Francisco Museum of Modern Art, Jan Shrem and Maria Manetti Shrem Museum of Art, Thiebaud Family Collection, Wayne Thiebaud Foundation, Whitney Museum of American Art and the private collections.

Thanks to everyone from team Voorlinden for their contribution to this exhibition.

Deze publicatie is mede mogelijk gemaakt door onze begunstigers

This publication has been made possible by our patrons

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 en Josien Loerakker
Jolien Wiesenhaan en Frank Roos
Marc en Janneke Dreesmann-Beerkens
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
Daan de Villeneuve en Paul Deneer
Robert en Vanessa van Rossum-Wessing
Ralph Hijdra en Ellen van Steekelenburg
Jeroen Drost en Karin de Regt
Dorien ter Haar en Marc Udink

NIBC

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

Sommige begunstigers wensen anoniem te blijven

Some patrons wish to remain anonymous

Colofon

Colophon

Idee en samenstelling

Idea and formation

Suzanne Swarts

Redactie

Editing

Barbara Bos

Anna Kerkhoff

Irene Müller

Tekstuele bijdragen

Textual contributions

Steven Aalders

Laura Cumming

Rudi Fuchs

Suzanne Swarts

Wayne Thiebaud

Vertaling

Translation

Leen Van Den Broucke

Liz Gorin

Grafisch ontwerp

Graphic design

Andreia Costa

Fotografie

Photography

John Bodkin

Cathy Carver

Antoine van Kaam

M. Lee Fatherree

Tom Loonan

Don Ross

Katherine Du Tiel

Dan Wayne

Lithografie en drukwerk

Lithography and printing

Drukkerij Aeroprint,

Ouderkerk aan de Amstel

ISBN 978-94-92549-09-9

Catalogus gepubliceerd ter gelegenheid van de tentoonstelling **Wayne Thiebaud** – 9 juni t/m 16 september 2018 © stichting Voorlinden, Wassenaar
Catalogue published on the occasion of the exhibition **Wayne Thiebaud** – 9 June until 16 September 2018 © stichting Voorlinden, Wassenaar

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd 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.

All artworks © Wayne Thiebaud, c/o Pictoright Amsterdam 2018



Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt door de rijksoverheid: de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft namens de Minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap een indemniteitsgarantie toegekend.
The exhibition has been supported by the Dutch government: an indemnity grant has been provided by the Cultural Heritage Agency of the Netherlands on behalf of the Minister of Education, Culture and Science.