

CONCRETE ZAKEN

CONCRETE ZAKEN



Inleiding

Hoewel een drieluik aanvankelijk niet de bedoeling is, is Concrete Zaken het derde deel uit een trilogie die de afgelopen vier jaar plaats heeft in kunstenaarsinitiatief Nieuwe Vide te Haarlem. De eerste twee delen van de trilogie betreffen de uiteinden van het spectrum van het voorstelbare; aan de ene kant het niets, daartegenover het oneindige. In Concrete Zaken wordt het middelpunt opgezocht; het nu, de materie, de identiteit. Het gaat om wat je wellicht zuivere concrete kunst kunt noemen; kunst die volgens een planmatig en navolgbaar procédé gemaakt wordt. Kunst die niets uitbeeld of afbeeld, maar gewoon 'is'.

Het eerste deel van wat nu een trilogie is geworden heet Fantasieën Over Niets (2002) en is ontstaan uit een aantal tentoonstellingen die in De Loge zijn gerealiseerd. Na ruim twee jaar van locatiegebonden solotentoonstellingen in dit modernistische gebouwtje, de voormalige portiersloge van het gemeentelijk energiebedrijf, ontstaat het inzicht dat diverse gerealiseerde projecten een opmerkelijke overeenkomst vertonen; de interesse

Introduction

Although a triptych isn't originally the intention, Concrete Matters is part three of a trilogy in the Haarlem artists' initiative Nieuwe Vide during the past four years. The first two parts of the trilogy are about the ends of the spectrum of the imaginable; on one hand Nothing and on the other hand Infinity. In Concrete Matters the 'center' is explored, the now, the substance, and the identity. It's what you probably could call: pure concrete art. Art made according to both a plan and a predictable procedure. Art that's not depicting but just is.

The first part of what has become a trilogy is called Fantasies About Nothing (2002). It succeeds from a few exhibitions that are realized in De Loge. After more than two years of site-specific solo exhibitions in this modernistic for-

van de kunstenaars in leegte of niets. Het leidt tot het maken van een thematische groepstentoonstelling in het naastgelegen Nieuwe Vide. *Fantasieën Over Niets* wordt ambitieus gepresenteerd met een catalogus en een cd. In de catalogus komen visies van diverse tekstschrijvers bijeen en in het boekje worden de deelnemende kunstenaars vertegenwoordigd met een tekst, plaatjes en een levensbeschrijving.

De tweede tentoonstelling *Eindeloze Werken* komt niet voort uit de programmering in *De Loge*, maar is een antwoord op *Fantasieën over niets*. De begeleidende catalogus is meer een geheel. De tekst van de curator, het werk van de kunstenaars, en de gedichten van George Moormann vormen tezamen een eenheid. Dit keer geen cv's of promotionele activiteiten voor de afzonderlijke kunstenaars, enkel een inhoudelijk en samenhangend verhaal wordt gepresenteerd. Gedwongen door beperktere middelen verschijnt de publicatie in zwart/wit, gevat in een omslag dat tevens dienst doet als uitnodiging.

In deel drie, *Concrete Zaken*, wordt het inhoudelijke verhaal ver-

mer porters' lodge of the municipal energy company, a few projects appear to have a striking similarity. It is the shared interest in the 'nothing' or emptiness. It is decided to make a thematic group exhibition in the neighbouring Nieuwe Vide. Fantasies About Nothing is ambitiously presented with a catalogue and a cd. In the catalogue different views of art-critics were put together and the booklet showed a neat description of the participating artists with texts, photos and biographies.

The second exhibition is Endless Works. It is not derived from the program of De Loge. It is merely an answer to Fantasies About Nothing. The accompanying catalogue is less fragmented. The text of the curator was supported with artists' work and poems by George Moormann. It is more a totality. This times neither CV's nor separate texts for the individual artists are included. Only one contextual story is presented. All the visual material is supporting the

der doorgetrokken. In de eerste plaats is Concrete Zaken een reactie op het ongrijpbare van de thematiek van de eerste twee tentoonstellingen. De titel is een verwijzing naar het begrip Concrete Kunst, onder meer gelanceerd in 1929 door Theo van Doesburg, dat een pleidooi inhoudt voor een gedepersonificeerde, systematische en planmatige aanpak bij het vervaardigen van kunst. Klassieke concrete kunstenaars als van Doesburg en later Max Bill of Richard Lohse, leken daarbij te streven naar zuivere optische kwaliteiten als kleur en herhaling. Ze kwamen voort uit de geometrische abstracte kunst en door hun afkeer van lyriek stevenden ze af op de afschaffing van de handmatige materiële schilderkunst. Het resultaat is veelal een soort constructief minimalisme. De kunstenaars in concrete zaken zijn vrijer. Ze exploreren de materie, ze wandelen net zo lief en onbekommerd in de traditionele als in de nieuwe media, maar ze maken evenals hun voorgangers geen afbeeldingen.

In het kort: het kunstwerk is er niet om ons inzicht te geven in de zieleroerselen van ongeacht welke kunstenaar of curator, maar om ons inzicht te geven in het werk zelf, waarmee we veel beter

concept. Because of financial limits, the publication appears in black & white and the outside cover serves also as the invitation-card.

In part three, Concrete Matters, the story in substance is continued. In the first place, Concrete Matters is a reaction to the elusive themes of the first two exhibitions. The title is a reference to the concept of Concrete Art as it was stated by Theo van Doesburg, among others, in 1929. It proclaimed a de-personified, systematic and planned approach in art making. Classic concrete artists like Van Doesburg and later, Max Bill or Richard Lohse seem to strive for pure optical qualities like color and repetition. Their style is derived from geometric abstract art and their revolt against lyricism. They were moving in the direction of giving up handmade material painting that resulted in some kind of constructed minimalism. The artists in Concrete Matters are more free. They explore the substance, they work with no preference whatsoever, with

geconfronteerd worden met hoe we zelf naar de dingen kijken. Dus weg met de interpretatiedrift van kunstenaars en curatoren. Het verhaal van de kunst zelf moet verteld worden. Liefst door zelf te kijken en te ervaren.

both traditional and new media. But in line with their predecessors they do not make pictures.

In short: the artwork should not give the viewer any revelation - by the soul stirring of an artist or curator, but should reveal the work itself, which enables us to be more confronted with how we look at things ourselves. So no more obsessive interpretations by artists or curators. The story of art itself should be told, preferably by just looking at it and experiencing it.

CONCRETE ZAKEN

notities over concrete schilderkunst

Laten we maar gewoon ergens beginnen. Een beginpunt is zo arbitrair; er is geen begin en geen einde, er is wel werk, het gaat maar door, het komt nooit af. Laten we beginnen in 2006, een tentoonstelling in Nieuwe Vide; veel nieuwe media, projecties, licht, gepiep, geknars. Het is werk waarmee ze in Haarlem een reputatie hebben. Er is één werk in het bijzonder dat opvalt; een werk dat de titel heeft meegekregen *Tekenmachine nr1*. We zien een projectie op de vloer. Het is een



projectie van een soort 'tekenrobot' een ijverig bewegend machientje met twee afzonderlijk bewegende armen. Het doet denken aan een levend organisme. Het uiteinde van de arm tekent een lijn. De arm zelf functioneert als een vegende gum. Het machien-

CONCRETE MATTERS

notes on concrete painting

So let us just start somewhere. The beginning point is so arbitrary because there is no beginning or end; it's just the work itself. It continues forever. Lets begin then in early 2006 with an exhibition in Nieuwe Vide in Haarlem. Lots of new media, projections, light, noise and sounds. This artist initiative is known for this kind of work. There is one particular work, which is striking. It is Teken Machine nr1 (Drawing Machine nr1). On the floor we see a projection. It is an image of a drawing robot, which is a machine with two laboring arms. It reminds us of a living organism. The end of the arm draws a line. The arm itself functions as a sweeping eraser. The little machine moves at random within the borders of a projected surface operated by a software program.

tje beweegt, at random, binnen de grenzen van het vlak, over het gehele geprojecteerde vlak, gedreven door een software programma. Het lijken wel houtskoollijnen. Al snel zal het hele vlak zwart getekend zijn, ware het niet dat de digitale gum eerdere lijnen weg wrijft. Het houtskoolleffect wordt verder versterkt doordat de gum de lijnen niet geheel wegveegt, er blijven sporen van de oude lijnen zichtbaar. Het resultaat doet denken aan de tekeningen van de beroemde Abstract Expressionist De Kooning en door z'n ligging op de grond ook wel aan de *Drippings* van Jackson Pollock.

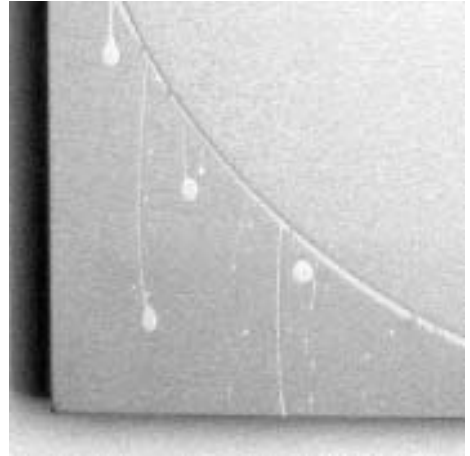
Het is eigenaardig om een tekst bij tentoonstelling van Concrete Kunst te laten beginnen met Jackson Pollock en Willem de Kooning. Twee kunstenaars die hun wortels hebben in het surrealisme. De kunststroming die het 'automatisch handschrift' propageerde; het 'gedachteloos' schrijven en schilderen om zodoende toetreding tot het onderbewuste te krijgen en daarmee tot het wezen van de kunstenaar. Het surrealisme en het abstract expressionisme is waar de pleitbezorgers van de Concrete Kunst zoals van Doesburg, Richard Lohse en Max Bill zich rechtstreeks tegen verzetten; waar

It looks like charcoal lines. The whole surface will be drawn in black soon, but the digital eraser is erasing lines made earlier. However, it doesn't let the lines vanish completely. Therefore the charcoal effect is more pronounced. The effect reminds us of the drawings of the abstract expressionist Willem de Kooning and by its position on the ground, the drippings of Jackson Pollock.

It is peculiar to start this text on Concrete Matters with Jackson Pollock and Willem de Kooning, two artists that have their roots in surrealism, the art movement which developed automatic handwriting and painting to express the unconscious and therefore the spirit of the artist. The concrete art of Van Doesburg, Richard Lohse and Max Bill is in direct opposition to surrealism and abstract expressionism. These artists were probably even disgusted by automatism. But of course a pre-programmed calculating machine cannot be about the subconscious. It's an ultimate concrete work. The artist wrote the program and

ze wellicht van gruwden. Maar bij een voorgeprogrammeerde tekenmachine kan natuurlijk geen sprake zijn van een onderbewuste. Het is een uitiem concreet werk; de kunstenaar heeft een programma geschreven en de techniek voert het programma uit.

Nog een werk waarbij de associatie met Pollock's *Drippings* zich opdringt; het is *Untitled, Circle Painting*. Het is een vierkant doek met een dunne lijn die de omtrek vormt van de grootst mogelijk passende cirkel. Op een afstandje lijkt het het resultaat van een vaste schildershand; een klassieke academische oefening, het tekenen in één beweging van een perfecte cirkel.



Maar zo perfect, dat kan een mens toch niet! De verfstructuur en spatten verraden dat er geen kwast of vaste hand te pas is gekomen. Hier zijn andere krachten aan het werk. Het is de combinatie van zwaartekracht en de eigenschappen van de gietverf.

the program performs the command.

Another work associated with Pollocks' work is Circular Painting. It's composed of a square canvas with a thin line forming the circumference of the largest possible circle, which fits within its frame. The result seems to be created by the controlled hand of the painter. A classical academic exercise in which the artist draws a perfect circle in one movement but so perfect its impossible for a person to do it. The dripping paint structures suggest that no brush or controlled hand was used. Here other forces are at work. It's a combination of gravity and the quality of poured paint. This work is made on a flat level surface on the ground. The paint has been poured exactly in the middle of the surface. The paint is spread around perfectly, but when the paint begins to flow close to the edge, the painting is suddenly turned upside down while remaining completely level. The paint stops spreading and dries. The process is then

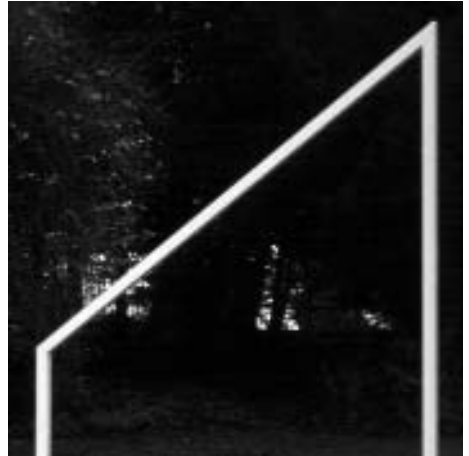
Dit werk is namelijk liggend gemaakt; op een waterpas gelegen vlakke ondergrond. De verf is gegoten, precies op het midden van het vlak. De verf verspreidt zich perfect in het rond. Vlak bij de rand gekomen wordt het schilderij omgeklapt, op z'n kop gehangen, ook nu weer waterpas. De verf stopt met stromen en droogt op. Enkele spatten tijdens het draaien verraden het proces. Het proces wordt herhaald. Nu met een andere kleur. De zich rond vloeiende verf stopt vlak voor de vorige laag. De buitenste rand vormt nu een vrijwel perfecte cirkel. Met een dichtertelijke vrijheid zou je de cirkel kunnen opvatten als een metafoor voor een hemellichaam; de zon, de aarde wellicht; gevormd uit z'n eigen materiële kracht; de zwaartekracht. Dit zijn figuratieve interpretaties. Die zeggen meer over de beschouwer dan over het kunstwerk.

Ook *Construction_41* roept eenvoudig figuratieve associaties op. Is het architectuur? Zijn het de contouren van een huisje? Maar het is zinloze interpretatie; die dichtertelijke vrijheid in de concrete kunst. Laten we ons dus maar tot de feiten beperken. *Construction_41* is een ijle constructie opgebouwd uit lijnen: een

repeated now in another color. The paint stops spreading just before the edge of the previous layer. The exterior edge now forms almost a perfect circle. With poetic freedom you could consider the circle as a metaphor for a celestial body, the sun, maybe the earth, formed by its own material force, its gravity. But these are figurative interpretations, they say more about the viewer than the piece of art.

*Also the piece entitled *Construction_41* makes you think of simple figurative associations. Is it architecture? Are they the contours of a little house, but poetic freedom in concrete art is a senseless gesture. Lets just look at the facts, nothing more. *Construction_41* is a light structure built from lines. A metal frame made of tubes built with geometric forms. A rectangle, a square and a triangle. The image is bright yellow and monochrome, which emphasizes the rational and industrial character of the construction. The forms have a neu-*

metaal buizenframe opgetrokken uit geometrische vormen; recht-hoek, vierkant en driehoek. Het beeld is fel geel, monochroom, waardoor het rationele en industriële karakter van de construc-tie wordt benadrukt, waardoor de vor-men ook een soort neutraliteit krij-gen ten opzichte van elkaar. De vormen staan haaks op elkaar geplaatst, rechtstandig omhoog, plat op de grond of ze zijn geknakt. De ruimtelijke opstelling doet beseffen hoe twee dimensionaal de losse elementen van oorsprong zijn. Ze zijn stuk voor stuk een in de ruimte geplaatst vlak. Het is zowel tekening als beeld. Hier betreedt de schilderkunst de ruimte. Misschien is ook dat een kenmerk van



concrete kunst. Het is ontstaan uit de schilderkunst. Uit het besef dat het platte vlak zich leent voor de nabootsing; voor de mimesis. Concrete (schilder)kunst vindt dit niet genoeg en zegt; 'ik ben zelf het origineel' kijk maar ik ben niet plat, ik heb

trality in relation to each other. The shapes are juxtaposed on right angles facing up, flat on the surface or broken and bent. The spatial presentation makes you realize how 2 dimensional the loose elements are originally. Piece by piece by flat piece they are placed in space. It's both a drawing and an image. Here the art of painting is entering space. Maybe this is also a characteristic of concrete art. It's developed out of painting with the understanding and practice that the flat surface can be used for imitation and mimesis. Concrete painting doesn't think this is enough and says, I myself am the original. Just look, I have structure, I have weight, I exist. Becoming independent one could say. Construction_41 is on the border of this independence, close to the constructivist art from which concrete art originates.

Perhaps modern concrete art is more concrete than it used to be, more materialistic. Also in Circular Painting one can speak about geometric shapes, it also

structuur, ik weeg, ik besta. Verzelfstandiging zou je het kunnen noemen. *Construction_41* staat op de grens van die verzelfstandiging, dicht bij de constructivistische kunst waar concrete kunst ooit uit ontstond.

Misschien is de concrete kunst van tegenwoordig veel concreter dan vroeger; materiëler. Ook in de *Circle Painting* is sprake van een geometrische vorm en ook hier kun je gemakkelijk de associatie oproepen met constructieve formele kunst zoals die op Van Doesburg van toepassing was. Het is de context waarin de gedachte aan concrete kunst is ontsponnen. Maar de ogenschijnlijke verwantschap tussen het formalisme van toen en *Circle Painting* verdwijnt als je de uitgangspunten van de *Circle Painting* in ogenschouw neemt. De compositie is minimaal, het handschrift is afwezig. Natuurlijk, de afmeting en kleuren worden gekozen, maar het werk wordt vooral bepaald door het gevolgde proces en de eigenschappen van het materiaal. Concrete kunst is ook 'proceskunst'. Het is het logische resultaat van een gevolgde procedure. Niets meer en niets minder, zelfs al zal de verschijning door sommigen

shows an apparent association with constructivist formal art as you can see in Van Doesburg. It is the context in which the thought of concrete art is derived. But the apparent similarity between past formalism and Circular Painting disappears when you consider the fundamental concept of this painting as a starting point. The composition is minimal. There is no signature. Of course the size and color are chosen but the work is mainly determined by the chosen process and the quality of the material. Concrete art is also process art. It is the logical result of a chosen procedure, nothing more, nothing less even when the appearance is interpreted by some as realism or imitation.

For concrete art the rule is, it is what it is. It sounds very clear, like honest art, no double meaning, and no understatements. But is it that clear? It is a classical question: "to be or not to be". It is the question about being. A whole branch of philosophy is described by this discourse. It's called ontol-

als realisme of nabootsing worden geïnterpreteerd.

Voor concrete kunst geldt: 'Het is wat het is'. Dat klinkt lekker duidelijk, zoets als eerlijke kunst, zonder dubbele bodem, bijbedoelingen of metafysische toedichtingen. maar is het ook zo helder? Het is een klassieke filosofische vraag; To be or not to be. Het is de vraag naar het zijn. Er is een hele tak in de filosofie aan gewijd; de ontologie.

De stelling in dit betoog is dat een concreet kunstwerk zelfstandig is; een wezen is. Dit zal veel filosofen en kunsthistorici te ver gaan. Een kunstwerk is volgens dezen hoogstens een 'samengesteld iets', een afgeleide van de kunstenaar of van een groter systeem waarin bijvoorbeeld publiek, museum, of opdrachtgever allemaal een rol spelen. Met andere woorden, iets dat niet begrepen kan worden zonder context. Deze discussie gaan we uit de weg. We stellen simpelweg dat een kunstwerk een identiteit is, te lezen en te begrijpen zonder de afwezige context. Dit is legitiem, want juist met deze instelling gaan veel kunstenaars te werk. En met een gebrek aan (voor)kennis wordt ook veel kunst

ogy.

The statement in this discourse is that a concrete piece of art is independent and is a 'creature'; a thing in itself. Lots of philosophers and art historians think this goes too far. According to them a piece of art is at the most that which exists as a combination of its parts. A derivation of the artist or of a larger system in which the public museum or commissioner are playing a part in. In other words something that cannot be understood without a context. This discussion we are avoiding. We simply state that a piece of art is an identity that is readable and understandable without the absent context. This is especially legitimate because a lot of artists are working with this intention, and a lot of art is confronted with a lack of pre-knowledge.

We are not alone in these concepts and have not invented them entirely ourselves. Over half a century ago, Hans Arp already wrote, "These artists (the Abstracts) do not want to copy nature, they don't want to reproduce but to pro-

tegemoet getreden.

We staan niet helemaal alleen in deze opvatting en hebben het ook niet geheel zelf bedacht. Ruim een halve eeuw geleden schreef Hans Arp al: "Deze kunstenaars (de abstracten) willen de natuur niet Kopiëren; zij willen niet reproduceren maar produceren. Zij willen produceren zoals een plant zijn fruit produceert en niet in staat is tot het produceren van stillezens, landschappen of naakten. Zij willen direct produceren, en niet langer via een interpretatie. Maar dan is niets minder abstract dan de abstracte kunst. Daarom kwamen Van Doesburg en Kandinsky met de opvatting dat abstracte kunst eigenlijk Concrete Kunst moet heten." en "Kunstenaars moeten hun werken van Concrete kunst niet signeren. Die schilderijen, beelden en objecten moeten anoniem blijven; ze vormen een onderdeel van de grote werkplaats van de natuur zoals ook bomen doen en wolken, dieren en mensen..."

Dus laten we een kunstwerk serieus nemen en open tegemoet treden. Laten we beginnen bij wat de meest basale identiteit van een schilderij representeert; een wit monochroom. Witte schilderijen verschijnen al decennia geregeld in tentoonstellingen. We nemen

duce. They want to produce like a plant produces its fruit, and does not know how to produce landscapes, still lives and nudes. They want to produce directly and no longer through an interpretation but then nothing is less abstract than abstract art. That's why Van Doesburg and Kandinsky decided that abstract art should be called concrete art." and "Artists should not sign their concrete artwork. Those paintings, images and objects should stay anonymous. They form a part of the bigger place of nature like trees do, and clouds and animals and people..."

So lets take a piece of art serious and enter it openly. Let's begin with what represents the most basic identity of painting: A white monochrome. For decades white paintings regularly appear in exhibitions. As an example, we do not take one but a series of paintings entitled Oppervlaktes (Surfaces). Usually a white painting is interpreted as a reference to the beginning and the end of art. But

als voorbeeld niet één, maar een serie; de serie *Oppervlaktes*. Meestal wordt het witte schilderij geïnterpreteerd als verwijzing naar een begin of eindpunt van de kunst. Maar kunnen we ook naar een wit schilderij kijken als een zelfstandig werk en niet als een conceptueel commentaar op de schilderkunst? Wat zijn de intrinsieke kwaliteiten van het werk en zijn die er wel? Als we aan kunstenaars denken komt meteen de naam van Robert Ryman naar boven, maar dat willen we niet, denken aan kunstenaars. Dan komt dat handschrift weer naar boven en al helemaal is dat het geval bij Ryman. Meer concreet pakken de zero kunstenaars uit de jaren zestig het aan. Wit heeft hier niet alleen de conceptuele betekenis (nul), maar het heeft ook een eigen kwaliteit; wit reflecteert alle kleuren en weerkaatst het licht in volle omvang. Deze eigenschap zou je intrinsiek kunnen noemen. In de serie *Oppervlaktes* is de toetre-



*we can also look at a white painting as an independent work and not as a conceptual comment on painting. What are the intrinsic qualities of the work and do they exist? When we think of artists immediately the name Robert Ryman appears but Ryman has a very personal handwriting which is not the idea of concrete painting we would like to discuss. More concretely the zero artists of the sixties are confronting us with monochrome white painting. They use not only the conceptual meaning of white (zero), but they also use its intrinsic quality. White reflects all colors and mirrors the light to its full extent. In the series *Oppervlaktes* the entry of light is surely one of the qualities of the work. Here it is about identical bright white canvases. When you study this further you can see the canvases are not entirely identical. Close inspection betrays a minimal difference in the structure of the surface and gloss between the works.*

However smooth the works have been painted, a brush visibly has been used. Along

ding van het licht zeker één van de kwaliteiten van het werk. Ogenschijnlijk gaat het hier om identieke helderwitte vierkante doeken. Nadere bestudering leert dat de doeken niet helemaal identiek zijn. Strijklicht verraadt een miniem verschil in oppervlaktestructuur en glans tussen de werken. Hoe glad de werken ook geschilderd zijn, er is zichtbaar een kwast gebruikt. Ook langs de randen is er een minimaal verschil. Pas als je ze oppakt (waar mag dat nog, een schilderij oppakken?) voel je het echte verschil; het ene canvas is veel zwaarder dan het andere. Het gewicht zit 'm niet in het spierraam of het doek, maar in de hoeveelheid verf. Waar het ene schilderij tientallen of misschien wel honderden laagjes verf bevat, is er bij een ander werk sprake van slechts enkele laagjes. Eenmaal een doek in je handen gehad, is het onmogelijk de werken nog als gelijk te beschouwen. De werken hebben identiteit gekregen door ze aan te raken, vast te houden en te bestuderen.

Je kunt stellen; iets is pas iets als het wordt waargenomen. In de serie *Oppervlaktes* gaat het om subtiele verschillen in gewicht, structuur en glans. Doordat er lang en in vele lagen aan

the edges minimal differences are visible especially when you lift the painting (unfortunately this usually is not allowed at exhibitions), then you feel the real difference. One canvas is much more heavy than the other. The weight is because of the amount of paint used, not because of the stretcher or the canvas. One painting can contain 10s or 100s of layers of paint while another work very few. Once you have the canvas in your hand, it is impossible to see the works as equal anymore. The works gain identity by touching them, holding them or studying them.

You could say something becomes something when it is noticed. In the series Oppervlaktes, the meanings are about subtle differences in weight structure and luminosity because many layers over a long period of time have been applied to the painting. The consistency and dedication of the artist plays an important role in the background. Even when you do not know who made it. The fact that

de schilderijen is gewerkt, speelt op de achtergrond de consistentie en toewijding van de kunstenaar een rol. Zelfs als je niet weet wie het gemaakt heeft, het feit dat iemand de moeite heeft genomen maakt dat er toch een soort natuurkracht aan het werk is geweest. Het is niet zomaar iets, al dat werk.

De serie *Smile* lijkt een contrapunt voor de *Oppervlaktes*. Het gaat ook nu om een serie schijnbaar identieke vierkante monochromen. Maar ze zijn in alle andere opzichten tegenovergesteld. Ze zijn zwart in plaats van wit. En hoewel het hier gaat om doeken, opgespannen op spieraam, zijn het géén schilderijen. Het zijn foto's van



een zwart monochroom schilderij gedrukt op schildersdoek. Dat kan namelijk tegenwoordig; foto's afdrukken op doek. Je kunt je afvragen of foto's wel concreet kunnen zijn, een wezen zijn, juist een foto is tenslotte een afbeelding van het bestaande; een

someone made this effort indicates that natural forces were at work.

The series Smile, seems to be a counterpoint for Oppervlaktes, this work also contains a series of identical square monochromes. But in all other respects are opposites. The monochrome is black instead of white. And although the series is about canvases that are stretched, it is not painting. The works in the series are photos of a black monochrome, printed on canvas. It is possible today to print photos on canvas. One could ask oneself whether these photos can be concrete, a being or creature or thing in itself. A photo by definition is an image of something already existing, a mimesis and not something independent, unless the artist has the specific qualities of photography in mind, the gloss, the shine of the paper and the working of chemical processes. But that is not under discussion in Smile. Also the title is not very concrete. This refers with some irony to a form of figuration. They are portrait photos but then portrait

mimesis en geen zelfstandig iets, tenzij het de kunstenaar te doen is om de specifieke kwaliteiten van de fotografie, de glans van het papier of de werking van de chemische processen. Maar dat is niet aan de orde in *Smile*.

Ook de titel is niet erg concreet. Deze verwijst, met enige ironie, naar een vorm van figuratie. Het zijn portretfoto's. Maar wel portretfoto's van steeds hetzelfde concrete schilderij. De titel bevestigt het concrete van het schilderij. De foto's zijn gemaakt vanuit de kennelijke overtuiging dat het schilderij een wezen is! En dat is nou juist zoals we een concreet schilderij in dit betoog tegemoet treden. En net als ieder ander wezen, kent het schilderij vele gezichten in verschillende omstandigheden. Het zwarte monochroom is gefotografeerd bij verschillende lichtbronnen. Als een zwart vlak niet concreet zou zijn, zou het niets zijn, zoals bijvoorbeeld een zwart gat, dan zou ongeacht de lichtbron, ieder portret er eender uitzien; namelijk pikzwart. Maar het gefotografeerde schilderij is wél concreet, het heeft glans en structuur en daardoor wordt het licht weerkaatst, hoe minimaal soms ook. Het schilderij is bovendien niet enkel een zwart vlak, het is ook een object, het heeft een spieraam en het

photos of always the same concrete painting. The photos are made with the obvious conviction that the painting is a creature! And that is exactly how in this essay we are dealing with concrete painting. Like any other creature the painting has many faces in different circumstances. The black monochrome is photographed with different light sources. If a black surface would not be concrete it wouldn't be anything like for instance a black hole despite the light source. Every portrait would look exactly the same. Namely pitch black. But the photographed painting is indeed concrete. It has a gloss radiance and structure, which the light is reflected through. The painting is not just a black surface. It is also an object. It has a frame and the canvas is connected with staples. Also this has been documented photographically for the photo. The canvas is stretched and pulled around so the backside is also photographed and lastly the photo is printed on the canvas and this is also stretched. What remains is a realistic copy of an original monochrome work as an instantaneous

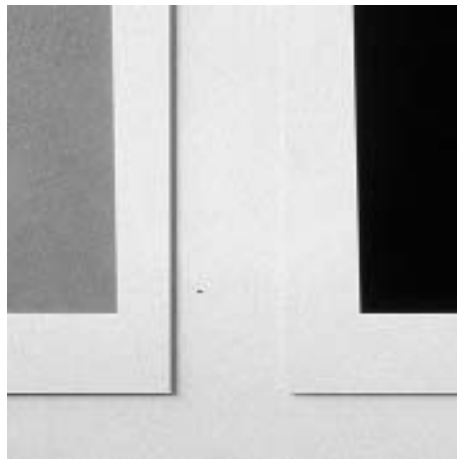
doek is bevestigd met nietjes. Ook dit is fotografisch vastgelegd. Voor de foto is het doek afgespannen en uitgevouwen, zodat ook de achterkant is mee gefotografeerd. De foto is tenslotte afgedrukt op doek en dit is weer opgespannen. Wat overblijft is een realistische kopie van een origineel monochroom werk als 'momentopname' in bepaalde omstandigheden van belichting. Waar de reeks *Oppervlaktes* concrete witte schilderijen 'zijn', wordt in de serie *Smile* als het ware het bewijs geleverd en vastgelegd dat een schilderij wezenlijk en concreet is.

Het zwarte en witte schilderij zijn niet enkel schilderijen. Ze gaan op de meest fundamentele wijze over schilderkunst. Bij een gekleurd monochroom is deze conceptuele eigenschap afwezig. Volgens de kleurenleren roept iedere kleur zijn eigen emoties op, maar de subjectieve waarneming speelt natuurlijk ook een rol. Als je voor een kleurvlak staat, kun je je als het ware verliezen in een zee van kleur. Een zee doet diepte vermoeden, peilloze diepte. En dat is wat veel schilders zal aanspreken. Is het niet zo dat het weergeven van diepte of perspectief, als venster op een wereld, zelfs in veel realistische kunst het voornaamste

photograph in certain lighting circumstances. The series Oppervlaktes 'are' concrete white paintings. In contrast, Smile, almost to prove that a painting has essence and is therefore concrete.

The black and white paintings are not just paintings. In the most fundamental way they are dealing with the art of painting. This conceptual characteristic is absent with colored monochromes. According to Color Theory every color evokes its own emotion but subjective perception also plays a role of course. When you are standing in front of a colored surface. You could almost loose yourself in a sea of color. A sea suggests unfathomable depth and that is what appeals to a lot of painters. Isn't it so that the rendering of depth or perspective as a window to the world even in the most realistic art is the most important purpose? It could sound contradictory. A (colored) surface with unfathomable depth.

streven is? Het is misschien tegenstrijdig; een (kleur)vlak en peilloze diepte. Toch is deze paradox wat veel monochrome kunst beoogt. In *Number: I-61* is sprake van een monochroom kleurvlak en een schijnbaar peilloze diepte, maar het is niet alleen de kleur die de diepte schenkt. Het werk is geschilderd op papier; per definitie vlakker dan linnen op spieraam. Als een soort passe-partout is het papierwit aan de randen uitgespaard. De reden hiervoor is niet van decoratieve aard. Het staande formaat is niet precies een rechthoek. Heel subtiel kent de zijkant wijkende lijnen. Het oog ziet een rechthoek die een beetje scheef, een beetje perspectivisch ofwel ruimtelijk is geplaatst. Alleen al hierdoor krijgt het kleurvlak een moeilijk te peilen diepte. De mate en de richting waarin de lijnen wijken zijn het gevolg van een systeem. Het werk *Number: I-61* is in een serie gemaakt en ieder deel uit de serie heeft een ande-



A lot of monochrome art has this paradox in mind.

In Number: I-61, we cannot only speak about a monochrome colored surface and an unfathomable depth, as it is not only the color, which gives the depth. The work is painted on paper, which by definition is more than linen stretched on a frame. The white of the paper is left along the edges as a passe-partout. The reason for this is not just decorative value. The standing format is not exactly rectangular. Very subtly the side has edges, which slightly yield. The eye sees a rectangle, which is slightly oblique and spatially placed in perspective. Only because of this the colored surface gets a depth, which appears immeasurable. The amount and direction in which the lines are yielding are the convergence of a system. The work Number: I-61 is made in a series and every part of this series has another form. Although they all seem to look like rectangles they still each have an independent identity that is related to each

re vorm. Al lijken het allemaal rechthoeken, ze kennen toch, door hun vorm, ieder een andere, maar aan elkaar gerelateerde identiteit. Er is meer: Een kleurvlak is plat als het 'glad' geschilderd is, als er geen structuur aanwezig is. In dit werk is een soort optimale structuur, zonder dat er sprake is van een handschrift. De verf is in vele lagen aangebracht op een halfdroge ondergrond. Hierdoor ontstaat uiteindelijk een sterk korrelige structuur, een maanlandschap op microniveau, waardoor schaduw en licht vrij spel krijgen. De kleur is mede hierdoor niet meer te vatten als een vlak. Het is niet meer duidelijk of het donker of licht is. Eén kleur, één pigment, wordt een eindeloos schouwspel van licht en donker, van peillose diepte.

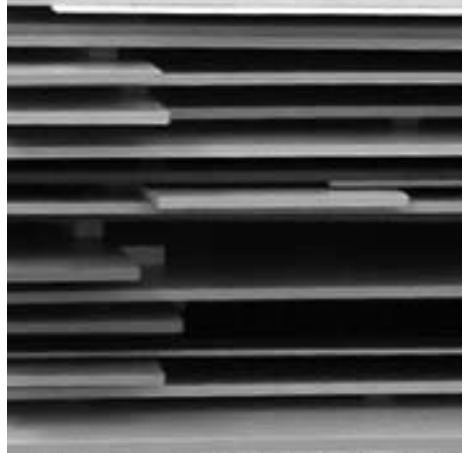
Structuur ofwel materialiteit van de verf, is één manier om met monochrome schilderkunst een wereld te openen. Op een bijna tegengestelde wijze speelt monochrome schilderkunst een rol in 24.06 (Valduchesse). Hier gaat het om een verzameling monochrome schilderijen. Ze zijn glad geschilderd; gespoten of met een roller, dat is niet direct duidelijk en is ook niet van belang. Het is ook niet belangrijk. Het materiaal, MDF-paneel, versterkt de

other.

There is more, a colored surface is flat when it is painted smoothly, when no structure is present. This work has an optimal structure without a signature. The paint has been put on in many layers on a half dry surface. This finally makes the structure rough as a moon landscape on micro level so shadow and light can act freely. Because of this the color cannot be just considered as a surface. One color, one pigment, becomes an endless theater of light and dark; of immeasurable depth.

The structure or materiality of paint is one way to explore the world of monochrome painting. In an almost opposite way, monochrome painting plays a role in 24.06 (Valduchesse). The work is as a collection of monochrome paintings. They are painted smoothly, sprayed on or rolled. Which process is used is of no importance The material, MDF panel, emphasizes the flatness. Flat panels are

vlakheid. Met de vlakke panelen wordt gebouwd, of liever gestapeld. Er ontstaat een gecompliceerde gelaagdheid die de afzonderlijke 'schilderijen' tot een ruimtelijke sculptuur maken, tot een massa. De stapeling doet een zekere willekeur vermoeden. En juist dit maakt het werk zowel concreet als interessant. Als we terugdenken aan het citaat van Arp waarmee we de kunst beschouwen als een vrucht van de natuur, dan komen ook de theorieën over de schepping in herinnering. Concrete, wetenschappelijke, theorieën wel te verstaan, zoals de chaos theorie en de evolutietheorie. Theorieën waarin het toeval altijd een grote rol speelt bij de totstandkoming van een creatie. Het Zijn of het Wezen is niet anders dan een toevallige samenkomst van losse delen. De gekleurde MDF panelen zijn natuurlijk wel 'iets', maar zouden ze door iemand serieus als kunstwerk worden aanvaard? Waarschijnlijk niet, ze zijn gewoon



placed on top of each other. It creates a complicated layering, which turns the individual painting into a spatial sculpture, a mass. The stacking suggests it's made arbitrarily, and this makes the work both concrete and interesting. When we are reminded of the quote from Arp, "to consider art as the fruit of nature", then we also remember the theories about creation, concrete scientific theories to be specific, like the chaos theory and evolutionary theory. Theories in which coincidence always plays a large role in the creation. The being or the creature is nothing else than a coincidental coming together of these parts. The colored MDF panels are of course something but would anyone see them as a serious piece of art. Probably not. They are building material. It is the construction, which gives the work its identity. The light, the mass, the playing together of colors and the wonder. Why is the stacking this way and not just a little different? Are the non-visible parts also painted? Is it heavy? How large would the surface be if you put them all next to each other? Are they loose or

gemaakt om zelfstandig te bestaan. Ze zijn bouwstenen. Het is de samenstelling die het werk identiteit geeft. De lichtval, de massa, het samenspel van de kleuren en de verwondering. Waarom is de stapeling zo en niet net even anders? En zijn de niet zichtbare delen ook beschilderd? Zou het zwaar zijn? Hoe groot zou het oppervlakte zijn als je ze allemaal zou uitleggen? Liggen ze los of zitten ze vast? En zie, een helder beeld, maar tevens een ondoorgrondelijke vrucht van de natuur.

Ergens halverwege dit betoog ging het over de vraag of een schilderij wel een zelfstandig wezen is en niet een onderdeel van een andere identiteit, bijvoorbeeld van een kunstenaar. We gingen de discussie uit de weg en verklaarden simpelweg het werk zelfstandig. Hierdoor hoeven we ons niet bezig te houden met de psychologie van de maker. Het werk maakt zich als het ware zelf, hoogstens een beetje geholpen door de kunstenaar. Maar wat betekent dit?

Wat opvalt aan de besproken schilderijen is dat ze, zonder uitzondering, de intrinsieke eigenschappen van de schilderkunst uit-

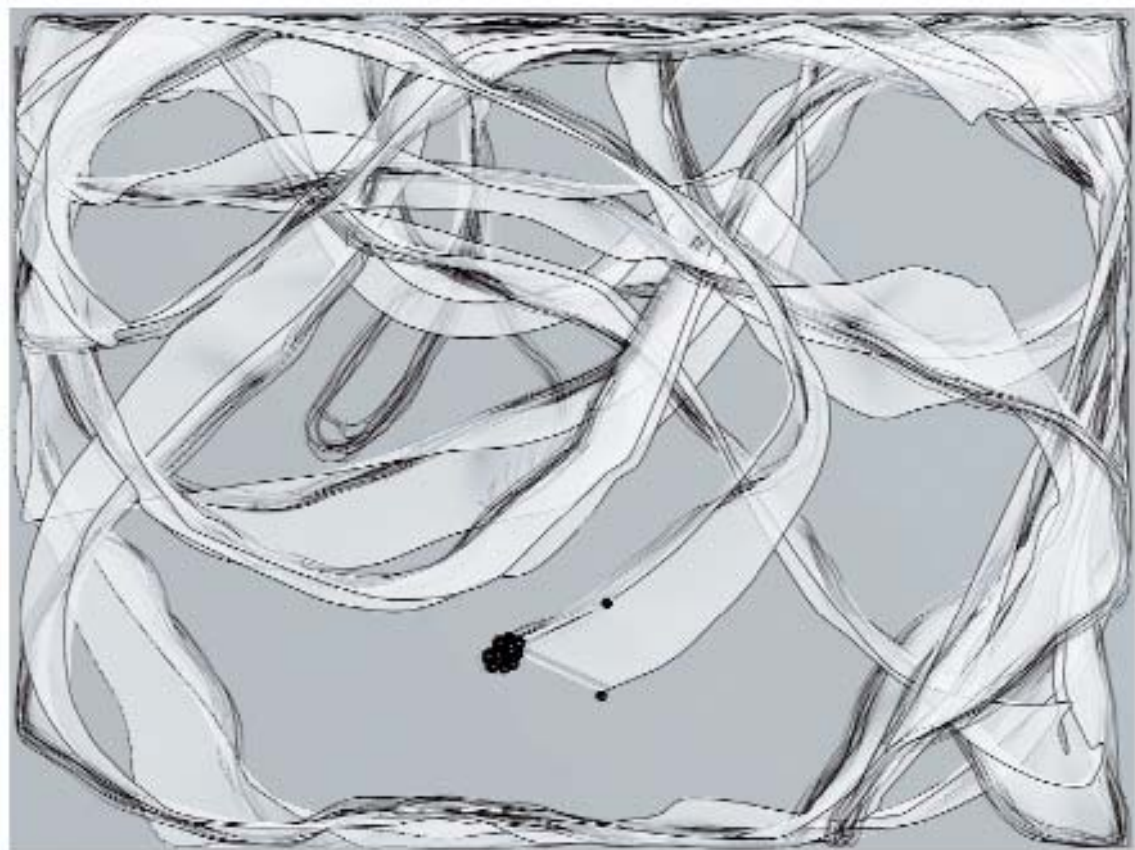
connected? Then you see a clear inscrutable fruit of nature.

Somewhere in the middle of this essay the question arose whether painting is an independent creature or part of another identity, for instance the identity of the artist. We avoided the discussion and simply declared the work to be independent. That's why we did not have to deal with the psychology of the maker. As if the work made itself or at the most it got a little hand from the artist. But what does this mean?

What is striking in the mentioned works is that they enlarge and challenge the intrinsic qualities of painting, without any exception. Even when space is entered or new media have been used, they are still about painting. About the substance, the light and mainly about the process that results in an art-piece. A concrete painting can comment about art. It can comment about itself. Some

vergroten en uitdagen. Zelfs als de ruimte betreden wordt of nieuwe media zijn gebruikt gaat het nog steeds over schilderkunst. Over de materie, het licht en vooral het proces dat tot een kunstwerk leidt. Een concreet schilderij kan commentaar geven op de schilderkunst. Het kan commentaar geven op zichzelf. Sommigen noemen dit conceptueel. Psychologen zouden het wellicht reflectie en introspectie noemen. Maar bovenal heeft het werk altijd unieke eigenschappen. Het is zoals in de serie *Oppervlaktes*: Al lijkt ieder schilderij nog zo op het andere, bij nadere bestudering zijn ze toch allemaal net even anders. Je moet het natuurlijk wel willen zien. Misschien is deze conclusie niet zo opzienbarend, maar het betekent dat schilderkunst niet slechts een medium is om een boodschap, een verhaal of een metafoor te schetsen het betekent dat (schilder)kunst op zich al de moeite waard is en dat zijn we de afgelopen decennia glad vergeten.

call this conceptual. Psychologists would probably call it reflection and introspection. But the work has above all always unique qualities. As in the series *Oppervlaktes* every painting seems to resemble the other, but at a closer glance they all are a little different from each other. There is the need of being interested in seeing the difference. Maybe this difference is not that sensational, but it does mean that painting is not just a medium to sketch a message, a story or a metaphor, it means that the art (of painting) is very worthy for it's own sake and that is something we simply forgot during the last decades.













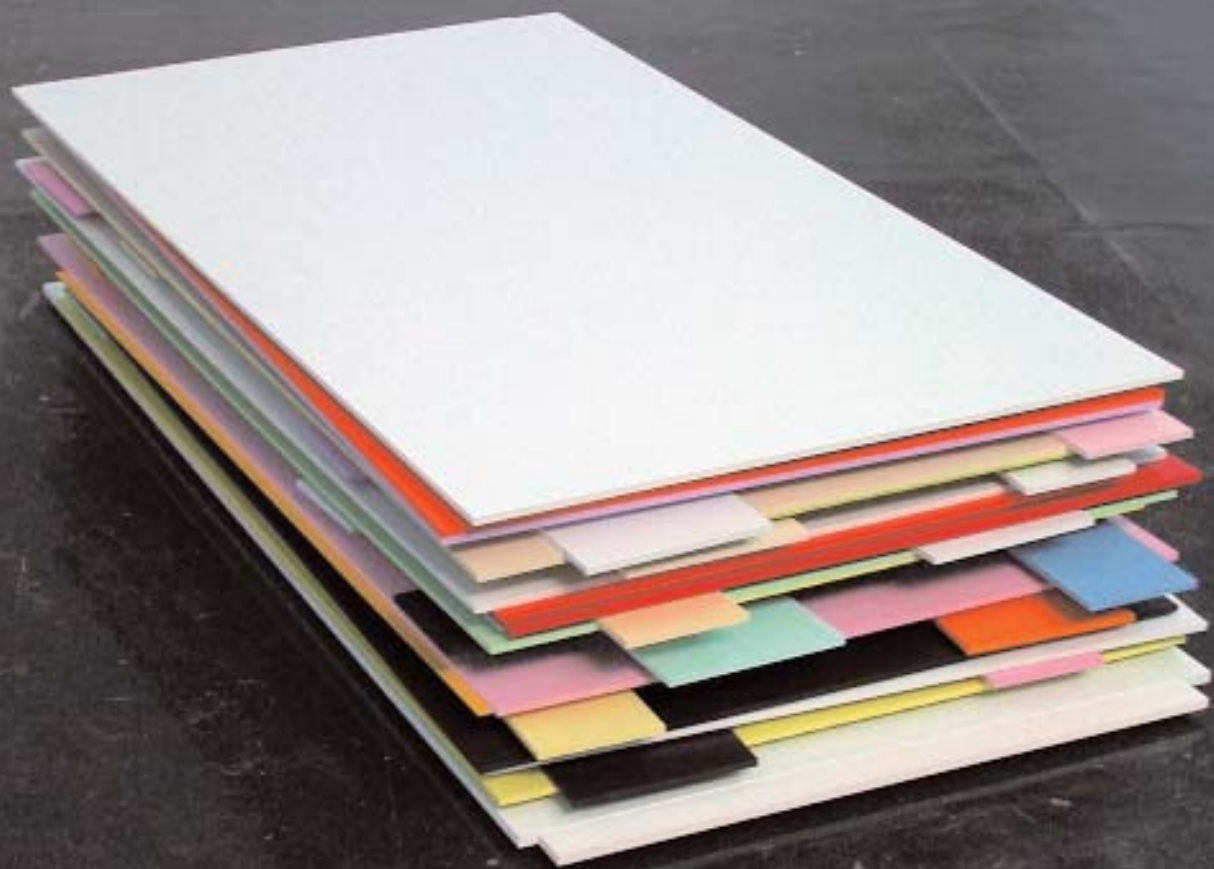














Bijschriften in volgorde van de afbeeldingen (Captions)

Tekenmachine nr1 (*Drawing Machine nr1*), 2003/2004, computerstill

Tekenmachine nr2 (*Drawing Machine nr2*), 2006,
Installatieschets voor Concrete Zaken (*Installation sketch*)

Untitled, Circle Painting, 2005, Huisverf op MDF (*Household Paint on MDF*),
9 panelen (*9 panels*), 183 x 183 cm

Untitled, Circle Painting, 2005, Huisverf op MDF (*Household Paint on MDF*),
60 x 60 cm

Construction_41, 2002, metaal en verf (*metal and paint*), 350 x 350 x 350 cm

idem

Oppervlakte (*Surface*), 2005-6, acrylverf op doek (*acrylics on canvas*),
30 x 30 cm

Oppervlaktes (*Surfaces*), 2005-6, acrylverf op doek (*acrylics on canvas*),
30 x 30 cm elk (*each*)

Smile, opnames in studio (*photoshoot at studio*), 2006

Smile, 2006, inktjetprint op canvas (*inktjet print on canvas*), 70 x 70 cm

Ateliersituatie met Number I-61, (*Studioview with Number I-61*), 2006

Number: I-61 (tweeluik met I-53) (*Diptych with I-53*), 2005,
Acryl verf op Arches 400grs op Dibond (*Acrylics on Arches 400grs on Dibond*),
19,5 x 159,5 cm

24.06 (Valduchesse), 2006, Lakverf op MDF en plexiglas (*Lacquer on MDF and plexiglass*), 52,5 x 132 x 251 cm

idem

Colofon (*Colophon*)

De catalogus Concrete Zaken begeleidt de gelijknamige tentoonstelling in Nieuwe Vide te Haarlem, september/oktober 2006.

Het is een uitgave van Stichting De Loge te Haarlem en kwam verder tot stand met behulp van:

Monica Aerden
Prins Bernhard Cultuurfonds Noord-Holland
Petra Bungert (D/B)
CCNOA
Charlie&Eveline Citron (VS/NL)
Ian Davenport (GB)
Stichting de Gijselaar-Hintzenfonds
Gemeente Haarlem
Edo Kuipers
Wil Maris
Maike Mei Lan
Mondriaan Stichting
Nieuwe Vide
Nils Mühlenbruch
Paswerk, grafisch
J.C.Ruigrokstichting
Martijn Schuppers
Martita Slewe
Martijn Lucas Smit
Dieter Smits
Jochem van der Spek
Clary Stolte
Tilman (D/B)
Kees Visser
Jan Maarten Voskuil
VSB-fonds

© Stichting De Loge, Haarlem en de kunstenaars, 2006
contact: deloge@hetnet.nl / info@nieuwevide.nl

Inhoud (Content)

p.2 Inleiding (*Introduction*)

p.6 Concrete Zaken, notities over concrete schilderkunst
(*Concrete Matters, notes on concrete painting*)

p.24-37 Afbeeldingen (*Images*)

p.38 Bijschriften (*Captions*)

p.39 Colofon (*Colophon*)

