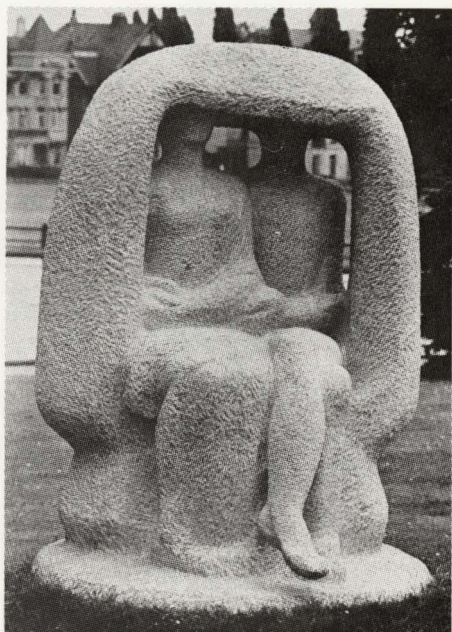


Wessel Couzijn en zijn keuze uit het Rijksmuseum Kröller-Müller te Otterlo

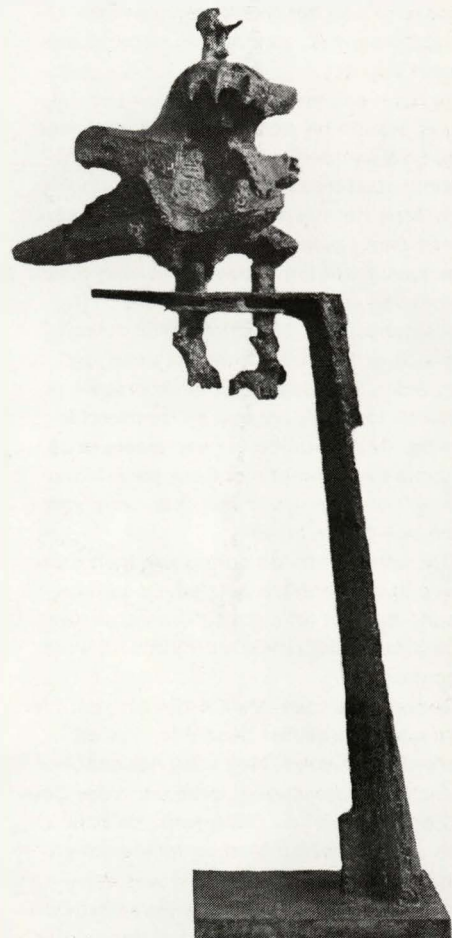


Strandstoel, 1949, kalksteen, 190 cm, Gemeente Helmond.

Gekluisterde hartstocht, 1954-1955, brons, 210 cm, Museum Göteborg, Zweden.

'In het beeldhouwen vond ik de mogelijkheid om te zeggen wat ik wilde zeggen. Het is voor mij een middel om op het menselijk bestaan in zijn totaliteit te reageren. Mijn bewondering voor de mens, die zijn verbeelding laat spreken, voor zijn vermogen en zijn behoefte om lief te hebben, wordt verminderd door het redeloze van sociaal onrecht en van spanningen. In een maatschappij waarin wantrouwen heerst, wordt de mens geregeerd door angst, ook in 1968, hoe teleurstellend.'¹ Met deze uitspraak van zeven jaar geleden geeft Couzijn de grondgedachte aan, van waaruit hij leeft, kijkt en werkt. Hij eist voor zichzelf vrij te kunnen werken, een eigen weg te kunnen gaan en zo voor zichzelf duidelijk te maken waarvoor hij leeft. 'Je moet vrijuit uiting kunnen geven aan wat je beweegt, positief of negatief. Als je in de beeldende kunst niet kunt doen wat je denkt te moeten doen, dan kun je wel ophouden'.² Het menselijk bestaan wordt steeds opnieuw bedreigd in zijn vrijheid en dat maakt Couzijn in een groot deel van zijn werken duidelijk. In essentie hebben al zijn beelden met mensen te maken. Hij reageert emotioneel op hun goede en kwade gedragingen. De mens brengt hem in beweging. Toen Couzijn drie jaar oud was (1915) ging hij vanuit Amsterdam met zijn ouders (zijn vader was meubelmaker) naar New York, emigranten naar een vrije wereld vol beloften. Hoe zijn jeugd daar is geweest weten we niet, maar Couzijn herinnert zich de scholen, waar je leerde hoe je moest lopen, staan, eten, spreken, gedwongen in het keurslijf van de conventie. Met kunst komt hij in contact via het Metropolitan Museum, waar hij veel kwam. Hij tekent zelf en gaat in 1928 naar de Art Students League in New York en hij keert enkele jaren later naar Amsterdam terug en wordt leerling in de beeldhouwklas van Professor Bronner aan de Rijksacademie. Hij wordt daar in zijn werk nogal vrij gelaten en hij onttrekt zich welbewust aan wat hij noemt de 'Bronner-stijl' ('een Joris en de draak werd bij mij een bataille, barok, wild en onsamenhangend'). Hij wint de Prix de Rome in 1936 en gaat

daarmee naar Rome en Parijs. Hij neemt in de eerste oorlogsjaren deel aan het verzet in Zuid-Frankrijk en wordt vandaar via Portugal naar Amerika gezonden. Tot 1945 werkt hij bij de Koninklijke Nederlandse Stoomvaart Maatschappij in New York en New Orleans. In die tijd maakt hij niets, geen tekeningen, geen beelden en hij vraagt zich zelfs af of hij ooit weer zal gaan beeldhouwen. Hij neemt zich wel voor om, mocht hij weer beginnen, dan ver te blijven van de academische sfeer van het 'heilig Naakt'. Dat maakt hij na de oorlog waar. Hij vestigt zich in Amsterdam en keert zich in zijn werk af van het beeldhouwklimaat, dat hier de oorlog overleefd had. Couzijn noemt het: een imitatie-klassieke-Franse beeldhouwkunst met als voorbeelden onder andere Maillol en



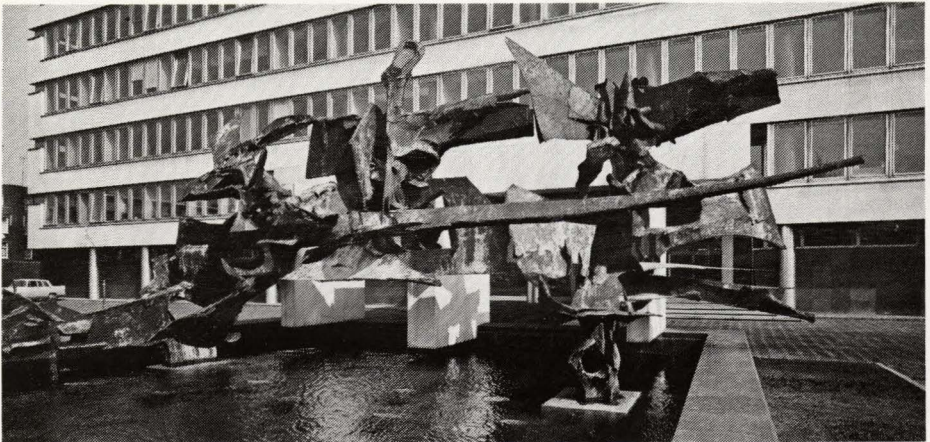
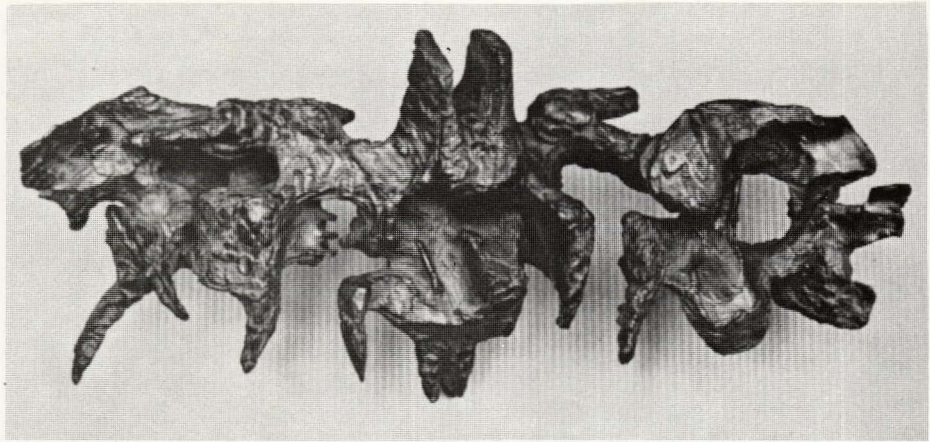
Despiau. Enkelen ziet hij als uitzonderingen: Andriessen, maar vooral Raedecker, die volgens Couzijn altijd het meest oorspronkelijk, zeer uitgesproken is geweest. Die waardering voor Raedecker is gebleven en Couzijn neemt in zijn keuze uit het Museum Kröller-Müller ook een beeld van hem op. Dat is naar mijn gevoel van belang omdat de waardering van Couzijn voor het werk van andere kunstenaars nauw met zijn eigen werk en met zijn ideeën samenhangt. In de kunst, die hij interessant vindt en waartoe hij zich aangetrokken voelt, herkent hij het eigene, de persoonlijke uiting, de vrijheid waarin het ontstaan is. Een emotionele herkenning. 'Er is niets in de beeldende kunst van welke tijd ook, wat mij, als ik het goed vind, niet beroert en die mij op welke wijze ook, niet beïnvloedt. Beeldende kunst heeft evenals iets eetbaars, invloed op je fysiek, zelfs de dingen die ik van gehalte vind, maar die mij niet aangaan. Ik kan echt goeie dingen afwijzen, op emotionele gronden, maar ik kan er dan toch niet omheen, ze hebben dan toch een effect op mij'.

Die waardering wordt sterk bepaald door de emotionaliteit, dezelfde die ook de vorm en de inhoud van zijn eigen werk doet ontstaan. Bij Couzijn staat het onderwerp voorop; hij komt dan tot de vorm, die dat thema het beste tot uitdrukking brengt. Maar die vormen zijn in wezen afhankelijk van het fysieke en geestelijk klimaat, waarin hij zich op een bepaald moment bevindt.

Hij heeft dan een vormentaal ter beschikking, waarin hij zich uitdrukt en waarnaar de onderwerpen zich voegen. In deze vormentaal treden telkens veranderingen op. Men ziet bijvoorbeeld, dat in zijn werk (er zullen verderop enkele voorbeelden genoemd worden) een verschuiving plaats vindt van verticaal naar horizontaal. De beelden zijn tot 1960/61 meestal staand, je kijkt er tegenaan, soms tegenop; ze spreiden zich daarna uit in de breedte en komen tenslotte liggend op de grond terecht. Deze verandering van plaats in de ruimte heeft direct met Couzijns (emotionele) benadering van het onderwerp van die beelden te maken.

Zijn werk van na de oorlog kan men grofweg in vijf perioden indelen. De eerste periode loopt tot circa 1950, waaruit hier de *Strandstoel* (1949) als voorbeeld wordt genomen.³

Gezien vanuit het 'Maillol-klimaat', dat hier de beeldhouwkunst bepaalde, was dit beeld iets nieuws. Men vond het onaf, slecht van detaillering, primitief. Voor Couzijn waren juist de grote vorm, de lichten en schaduwwerking en de ruimte om en in het beeld van belang. Het was een eerste abstrahering van de werkelijkheid, die hij later steeds verder zou doorvoeren,



zonder echter abstract te worden. Ook bij het *Koopvaardij-monument* (1951/52), - dat niet werd uitgevoerd, omdat de vorm te veraf lag van waar de opdrachtgever aan toe was - is het onderwerp herkenbaar, maar zo open, dat het juist daarom de essentie van het onderwerp weergeeft. De tweede periode loopt tot circa 1959. Als voorbeeld koos ik hier de *Gekluisterde hartstocht* (1954), dat duidelijk de weerslag toont van Couzijns ontmoeting met Lipchitz een jaar eerder. Het beeld was bestemd voor een politiebureau, maar werd niet geaccepteerd, omdat Couzijn er duidelijk bij vermeldde dat hij met dit beeld wilde zeggen dat ieder mens in staat is om onder bepaalde omstandigheden moorden te begaan; dat juist de onvrijheid hem daartoe bracht. De commissaris wilde daar niet aan. Het beeld is erg duidelijk en geladen; het toont een soort mensdier, dat beroofd van zijn vrijheid en zijn wezen, weg wil vliegen. Andere beelden uit deze jaren, die met het vliegen te maken hebben zijn bijna variaties op dit thema. Vrijheid en onderdrukking komen als onderwerpen steeds terug. Couzijn is niet politiek geïnteresseerd, maar ageert tegen elke macht, van welke aard ook of door wie ook uitgeoefend.

De derde periode begint rond 1958/59 met de *Danse macabre* (1958), een in de breedte zich uitslaand reliëf, dat tenslotte

uitkomt in het grote Unilever-beeld de *Belichaamde eenheid* (1959-63). Deze driedelige brede sculptuur is zeer dramatisch; wilde vormen, die in alle richtingen de ruimte binnendringen, opengereten gaten scherpe, hoekige platen metaal, aangetaast. De driedeling geeft een zekere ordening aan het geheel, maar de associatie met verscheurde, uit elkaar gerukte wezens overheerst. Het beeld is tragisch en het heeft tegelijk iets dreigends. De afmetingen (8 bij circa 14 meter), de achtergrond van het eentonige, bureaucratische gebouw en de reflecties van het water, waarin het beeld staat, versterken het dramatische gevoel. De titel *Belichaamde eenheid* wordt in verband met Unilever op vele manieren uitgelegd (bijvoorbeeld de eenheid binnen het bedrijf in al zijn vertakkingen over de hele wereld), ik zie de inhoud meer in overeenstemming met Couzijns andere werk: het ageren tegen de macht, die een zo groot concern vertegenwoordigt. Misschien zien we dit facet nu scherper dan in 1963, maar A. M. Hammacher schrijft in dat jaar over dit beeld (*Openbaar kunstbezit Nederland*, 1963, nr 36): 'Het is of Couzijn heel die maatschappij van de ambtenarij van een wereldbedrijf tot in zijn binnenste heeft begrepen. De dynamiek, die de kern van die schijnbaar hechte orde in zich heeft; het geweldige krachtenspel, met de grote risico's, met de duivelse spanningen, dat

pagina 76:

Danse macabre, 1958, reliëf in brons
18 x 43 cm, particulier bezit.

Belichaamde eenheid, 1959, brons, 800 cm,
hoofdkantoor Unilever, Rotterdam.

rechts:

Het bed, 1967, brons + ijzeren bed,
130 x 260 x 170 cm, Stedelijk Museum,
Amsterdam.

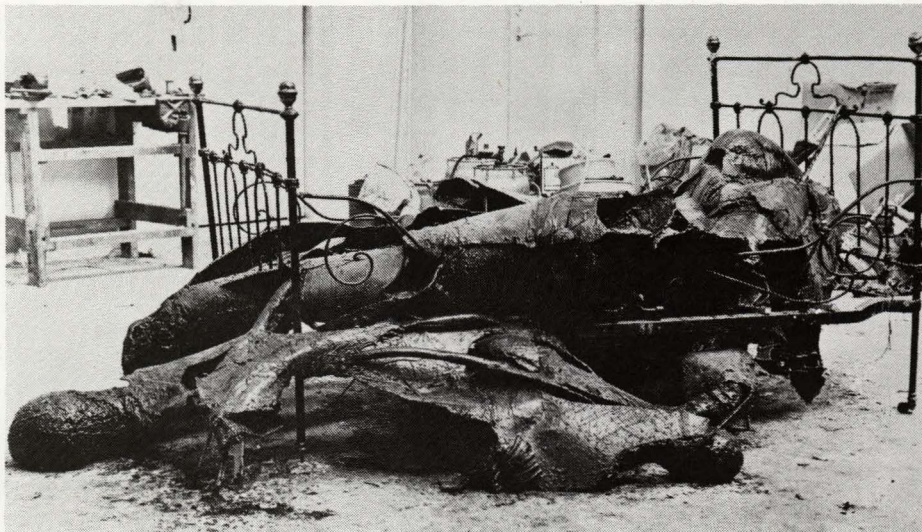
Rendez-vous van tafel en stoel, 1964,
hout en brons, 300 cm, bezit kunstenaar.

zich hier afspeelt, heeft Couzijn weten op te roepen'.

In de volgende periode, vanaf 1964, brengt Couzijn zijn vormen niet alleen meer naar de grond - in die tijd ziet men een algemene tendens om het beeld van zijn voetstuk te halen; bij Couzijn heeft dat tevens inhoudelijk grote betekenis - hij deelt ook het beeld in tweeën (*Rendez-vous van tafel en stoel* (1964) en *Auschwitz* (1966/67)), waardoor er een ruimtelijk (een dergelijk beeld eist een hele zaal voor zich op) en inhoudelijke relatie, een gesprek ontstaat tussen die twee gescheiden delen.

Couzijn gebruikt bovendien voorwerpen uit de werkelijkheid, tafel, stoel, twee kachels, een bed (voor het gelijknamige beeld uit 1967). Wreedheid, ontbinding, vervreemding worden in deze drie beelden getoond als algemeen menselijke eigenschappen, die onder allerlei omstandigheden, in gedwongen situaties bij een ieder naar boven kunnen komen. Juist de abstrahering van deze inhoud (de reële voorwerpen dienen als stille getuigen) maken deze beelden zo aangrijpend. Ze hebben een algemene zeggingskracht, ook al zijn ze ontstaan door zeer persoonlijke ervaringen en emoties van de kunstenaar. In 1967 maakt Couzijn ook beelden van roestvrij staal, meer als uitdaging ten opzichte van het materiaal, dat moeilijk te verwerken is, dan op emotionele gronden. Couzijn wordt door het materiaal gedwongen om simpele oplossingen te zoeken. De meer rationele benadering van deze beelden (*Kruiper*, 1967, *Science Fiction*, 1967 en *Imperialist*, 1968) geeft hem uiteindelijk te weinig mogelijkheden, is te beperkt om ermee door te gaan.

De laatste tijd maakt Couzijn weer tekeningen. Hij was daarmee een jaar of tien geleden gestopt, omdat het tegelijk bezig zijn met de tweedimensionale ruimte van het papier en de driedimensionale van het beeld verwarrend op hem werkte. Deze tekeningen hebben naar mijn gevoel een minder sculpturaal karakter dan vroegere tekeningen. Hij begon zijn recente tekeningen in de vorm van notities



op een reis door Mexico. Deze werkte hij later verder uit. De tekeningen hebben een sterk erotisch karakter en zijn raadselachtig van sfeer. Couzijn heeft zich lang met de Mexicaanse culturen bezig gehouden en hij herkent daar (bijvoorbeeld in de Olmec beelden) een combinatie van menselijke eigenschappen, wreedheid en tegelijk liefde tot de mens, die hij ook in onze cultuur signaleert en eerder in zijn beelden verwerkte. Couzijn geeft ook hier weer uiting aan een strikt persoonlijk levensgevoel, aan zijn emoties, die echter door de manier waarop hij tekent, een algemeenheid krijgen. (Vroege en latere tekeningen zijn aanwezig in de collecties van het Stedelijk Museum, Amsterdam en het Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.) Couzijn hoort tot een generatie, die door de ervaringen een sterke drang tot vrijheid bezit. Hij trekt zich weinig aan van de vele ver-

nieuwingen in de moderne kunst - hoewel hij zich wel van alles op de hoogte stelt - maar gaat zijn eigen weg, die bij hem alleen maar kan gaan langs de eigen emotionele benadering van het menselijk gebeuren en langs zijn persoonlijke ervaringen. Zo drukt hij zich uit.

Paul Hefting

1. In het Nederlands vertaalde uitspraak van Couzijn, uit de *Couzijn-catalogus*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1968.

2. In dit stuk zijn enkele gedeelten van een gesprek tussen Couzijn en mij opgenomen.

3. Zie ook: K.E. Schuurman, *Wessel Couzijn*, serie Beeldende kunst en bouwkunst in Nederland, Amsterdam, 1967, Uitgave van C.R.M. en Meulenhoff.

Voor zijn werk na 1964: *Couzijn-catalogus* Stedelijk Museum, Amsterdam, 1968.

1918,
onyx, 33 cm,
particuliere collectie Parijs (voormalig
bruikleen Rijksmuseum Kröller-Müller)

Constantin Brancusi, Pestisani, Roemenië,
1876 - Parijs 1957.
Studeerde te Kraiova en Boekarest en bij
A. Mercié te Parijs, waar hij van 1904 tot
zijn dood heeft gewoond. Zijn vroegste
werk is naturalistisch en staat onder in-
vloed van Rodin. Vanaf 1907 kwam hij door
sterke vereenvoudiging van vormen tot een
sindsdien constant blijvende, sterk geabs-
traheerde stijl die hij in een aantal the-
ma's, speciaal het menselijk hoofd en vo-
gels, uitwerkte.

Literatuur

C. Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*,
Basel/Stuttgart, 1958;
S. Geist, *Brancusi*, New York, 1968.

Cycladische graffiguur, Kreta, 2000-1700
v. Chr., marmer, 23,6 cm.



Cyprische mannetfiguur, circa 500 v. Chr.,
kalksteen, Rijksmuseum Kröller-Müller,
46 cm.

Constantin Brancusi

Torso II

Als je Brancusi in zijn tijd ziet en je kent het soort sculptuur dat in die tijd gemaakt werd, is het duidelijk dat deze man een heel eind teruggaat, tot de uiterst primitieve vormen van de beeldende kunst.

Als je het met zo'n vroeg-Grieks beeldje vergelijkt, en vooral met een Cycladisch beeldje, zie je dat daar, net als hier, heel weinig aan de vorm is gedaan (of liever gezegd: heel veel, maar ingetogen). Brancusi gebruikt hier eigenlijk alleen zijn verhouding tot het vrouwelijk lichaam en dat doet hij op een heel subtiele manier.

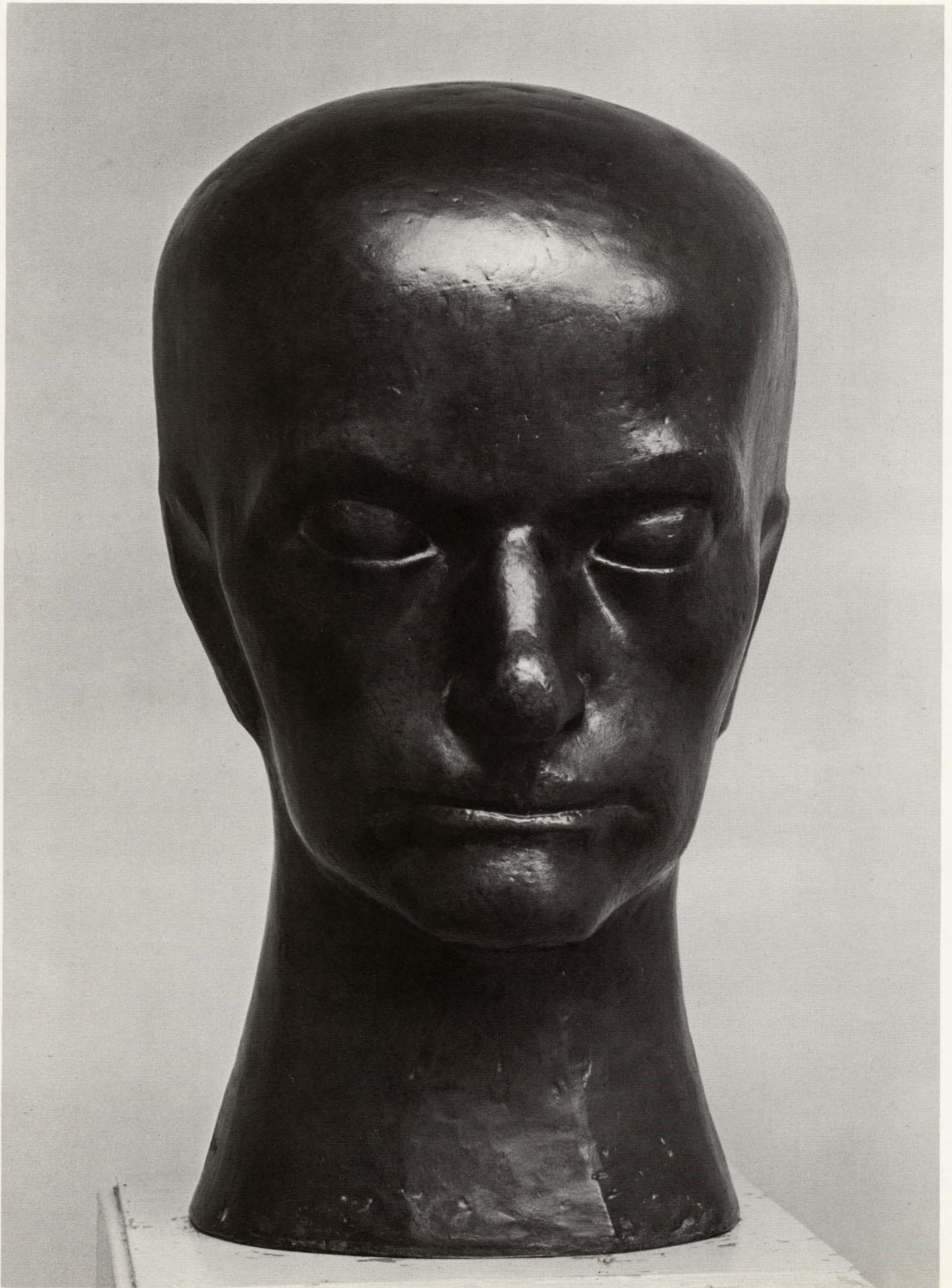
Wat ik zo mooi vind is dat het duidelijk een *stenen* wijfje is. Het is helemaal vanuit het materiaal gedacht: het is en blijft steen, maar tegelijkertijd kan die man daar zijn hele emotionele benadering in kwijt en laat hij bovendien de ruimte aan de beschouwer om daar zelf in mee te leven. Dat vind ik een van de belangrijkste dingen in de beeldende kunst: dat je, hoe concreet je ook bent, toch ruimte laat voor iedereen om het op zijn manier te benaderen.

Dit beeld is ontstaan uit liefde voor de vrouw, hieruit spreekt een erotiek die wezenlijk is voor ons hele bestaan. Latere werken van hem gaan een meer intellectuele kant uit, *Vogel in de ruimte* bijvoorbeeld, of zo'n zeeleeuw, zijn veel meer 'objet d'art'. Dit beeld is geen 'objet d'art', dit is een *vrouw*.





Okb april/juni 1975



1911,
brons, 40 cm,
getekend en gedateerd Duchamp-Villon
1911

Raymond Duchamp-Villon, Damville bij Rouen 1876 - Cannes 1918. Broer van de schilders Jacques Villon en Marcel Duchamp. Studeerde aanvankelijk medicijnen, ging na 1898 beeldhouwen. Sinds 1901 in Parijs. Sinds 1907 buurman van Villon en Kupka. In die periode wordt zijn werk hoekiger. 1910 vice-president van de jury van de Salon d'Automne. Werd centrale figuur in kubistische kringen. Doet in 1912 mee aan de tentoonstelling van de 'Section d'Or' in Parijs. Zijn belangrijkste werk is *Paard* uit 1914, (Openbaar kunstbezit Vlaanderen, 1967, nr 19) dat dicht bij het futurisme staat. Nam in 1914 dienst in het medisch corps van het leger en stierf na twee jaar ziekte in 1918 te Cannes.

Literatuur

W. Pach, *Raymond Duchamp-Villon*, Parijs, 1924;

G.H. Hamilton, catalogus *Raymond Duchamp-Villon*, Knoedler & Co, New York, 1967.

R. Duchamp-Villon, *Groot paard*, 1914, brons, 107 cm, Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen.

Raymond Duchamp-Villon

Kop van Baudelaire Paard

Duchamp-Villon is in vergelijking met Brancusi veel meer een vernieuwer. Brancusi heeft een draad opgepakt die altijd bestaan heeft, maar verloren was gegaan. Duchamp-Villon is een man die intellectueel vernieuwen wil, een man die *via* zijn intelligentie zijn talent gebruikte. Hij heeft die enorme sprong naar de 'moderne vormgeving' helpen verwezenlijken, die je later bij Laurens en vele anderen terugziet. Hij is een van de eerste beeldhouwers die zich bewust is van de mechanisering: dat zie je nog duidelijker bij zijn *Paard*. Dat is zeker het belangrijkste beeld uit zijn oeuvre omdat dat de weg aangeeft, waar velen op door zijn gegaan. Hij gebruikt twee bijna onverenigbare motieven in één beeld: delen van een paard en het wiel van een stoomlocomotief. Als ik ernaar kijk moet ik altijd denken aan het feit, dat de sterkte van een motor wordt uitgedrukt in paardekracht.

Het verenigen in één beeld van de gedachte 'mens en machine' is alleen de cubisten en de abstracten gelukt. Zover is Duchamp-Villon niet gekomen, maar hij heeft wel een begin gemaakt. Hij is jong gestorven en het blijft een vraagteken hoe hij zich verder zou hebben ontwikkeld. Naast zijn reliëfs en zijn *Paard* vind ik deze kop ook erg mooi: het getuigt van een diep menselijk aanvoelen.



1930/31,
brons, 395 cm,
getekend J. Lipchitz

Jacques Lipchitz, Druskieniki, Pools Litauen 1891 - Capri, Italië 1973.
Kwam in 1909 naar Parijs, waar hij ook studeerde. Verkreeg in 1924 de Franse nationaliteit. Kwam circa 1913 onder de invloed van het Kubisme. De vroegste werken zijn eenvoudig en massief, vanaf circa 1924 zijn de vormen open, transparant. In de jaren '30 combineerde hij meer en meer de weergave van persoonlijke ervaringen met de kubistische vormen. Daarna werd het werk beweeglijker, barokker. Woonde sinds 1941 in New York.

Literatuur

A.M. Hammacher, *Lipchitz*, Amsterdam, 1960;
J. Lipchitz, *My life in sculpture*, Londen, 1972.

1. Openbaar kunstbezit Vlaanderen, 1969, nr 10.

J. Lipchitz, *Zang der vocalen*, (achteraanzicht).



Jacques Lipchitz

Zang der vocalen

Lipchitz is in zijn vroege werk sterk beïnvloed door het cubisme, hij is één van de mannen van de 'doorbraak' met wie de moderne beeldhouwkunst begint. De eerste cubistische beelden van Lipchitz zijn sterk frontaal, waardoor zij steeds iets van primitieve afgodsbeelden hebben. Naarmate hij meer van deze idolen afstapt, iets anders zoekt en iets anders tracht te vertellen, gaat zijn werk plastisch meer de ruimte in. In deze periode maakt hij onder andere *Prometheus overwint de gier* en *Jacob en de engel*¹.

Deze beelden zijn zeer emotioneel geladen, ze zijn plastisch zeer virtuoos van licht en schaduw en de openingen, die veelvuldig voorkomen, vergroten hun ruimtelijke werking. Al wekken deze beelden de indruk niets meer te maken te hebben met het cubisme, zijn zij daar toch in hun sterke structuur van afkomstig. De beelden krijgen daardoor een monumentale allure, die vervelend zou zijn, als Lipchitz' talent niet zo groot was. Wat altijd heel mooi is aan zijn beelden, is dat ze zo variëren: als je zo'n beeld maar van één kant hebt bekeken, heb je het niet gezien. Dit beeld spreekt sterk tot de fantasie; het is op een harpelaar geïnspireerd, maar het gaat veel verder, het hele beeld zingt. Toch, wezenlijk ontroeren doet dit beeld mij niet, er is meer sprake van verwondering of verbazing op plastisch gebied.



Okb april/juni 1975



1954,
brons, 135 cm,
getekend Pevsner 2/3

Antoine Pevsner, Orel, Rusland 1891 -
Parijs 1962.

Genaturaliseerd Fransman. Studeerde te
Kiev en Petersburg. Verbleef van 1911-1914
grotendeels in Parijs. Van 1914-1917 in
Oslo. Van 1917-1921 leraar aan de Staats-
academie van Moskou naast onder andere
Kandinsky, Malevitch en Tatlin. In die tijd
actief in de constructivistische beweging,
samen met zijn broer Naum Gabo, met wie
hij in 1920 het Realistisch Manifest uitgaf
(hierin werd onder meer aan de prioriteit
van volume en imitatie in de beeldhouw-
kunst getwijfeld). Maakte ruimtelijke con-
structies, voornamelijk in plastic en metaal.
Lid van de groep 'Abstraction-Création' en
'Réalités Nouvelles'.

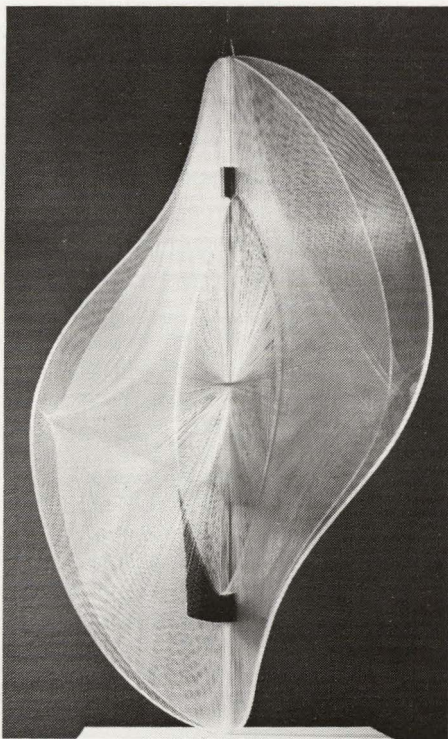
Literatuur

C. Giedion-Welcker, *Antoine Pevsner*,
Neuchâtel, 1961;

A(lexei) Pevsner, *Naum Gabo & Antoine
Pevsner*, Amsterdam, 1964.

Dit beeld werd eerder besproken door
Paul Hefting in *Openbaar kunstbezit* (Ne-
derland) jg. 15, p. 27.

Naum Gabo, *Lineaire constructie nr 2*,
1949, plastic en nylondraad, 91 cm, Stede-
lijk Museum, Amsterdam. (Zie ook *Open-
baar kunstbezit* jaargang 14, nr 3).



Antoine Pevsner

De zuil van de vrede

Het constructivisme is opgekomen ten tijde van de Russische revolutie. Daarnaast begon de intelligentsia toen meer dan ooit te twijfelen aan het bestaan van een God, en als je bedenkt dat men zo'n tweeduizend jaar onder die invloedssfeer had geleefd, de verantwoordelijkheid voor het leven had overgedragen aan een ongezien God, dan moet er, als dat wegvalt, iets voor in de plaats komen. En als er dan ook geen sociale zekerheid is, dan moet je je eigen wereld bouwen, vrij van politieke en godsdienstige terreur.

Volgens mij komt het constructivistische element in de kunst daar vandaan. Het is een 'zekerheden zoeken' van mensen die de onzekerheden van het leven niet kunnen accepteren, en kunstenaars zijn daar op een intuïtieve manier gevoeliger voor dan andere mensen.

In die eerste twee decennia van deze eeuw in Rusland was een groep avant-garde kunstenaars als Tatlin, Gabo en zijn broer Pevsner bewust bezig een eigen wereld te bouwen.

Bij dit beeld van Pevsner is dat ook heel duidelijk: het is geconstrueerd volgens een bepaald principe: het heeft een heel sterke symmetrie die door zijn wenteling in de ruimte niet direct waarneembaar is. Wat het op mij overdraagt, daar zeg ik emotioneel nee tegen, ik vind het teveel berekend, teveel een weet. Je zou kunnen zeggen, dat ik zelf erg geboeid ben door de twijfel. Maar toch kan ik er niet omheen: Pevsner heeft hier iets gecreëerd dat nog niet eerder bestond en er zitten zoveel plastische elementen in die het raffinement zijn van het vak. Om een voorbeeld te noemen: de vormen die hij gebruikt zijn bijna allemaal gelijksoortig, het zijn concrete, geconstrueerde vormen, maar hij weet het geheel toch zó in elkaar te zetten, dat het van alle kanten een boeiend spel wordt.

getekend 5/6 Richier, 1954/55,
brons, 73 cm

Germaine Richier, Grans, bij Arles 1904-
Montpellier 1959.

Was leerlinge van Bourdelle van 1925 tot
1929. Haar eerste werken uit de laat 30-er
en begin 40-er jaren zijn portretkoppen in
de traditie van Rodin. In en na de oorlog
(zij woonde toen in Zwitserland) maakte
zij haar eerste fantasievolle, soms angst-
aanjagende beelden van mensachtige we-
zens en dieren als vleermuizen en insect-
ten. Door haar experimenten met brons-
technieken, was zij in staat papierdunne
en op sommige plaatsen open gietsels te
maken, waardoor de 'huid' er vaak ver-
scheurd of aangevreten uitziet. Zij experi-
menteerde ook met gekleurd glas en
maakte werken samen met de schilders
Vieira da Silva en Hartung.

Literatuur

J. Cassou, *Germaine Richier*, Amsterdam,
1961;

G. Richier, *Germaine Richier 1904-1959*,
Parijs, 1966.

John Raedecker, *Mannetje*, 1922, beton,
125 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller.

John Raedecker, *Mannetje met vleugels*,
1922, beton, 110 cm, Stedelijk Museum,
Amsterdam.



Germaine Richier

De grote man van de nacht

Germaine Richier is in tegenstelling tot bijvoorbeeld de constructivisten en abstracten zeer geboeid door de onberekenbaarheid en wreedheid der natuur en door de vergankelijkheid. Haar beelden doen een beetje sidderen, zoals kinderen sidderen bij een spookverhaal (dat kan heerlijk zijn, omdat de dan eenmaal uitgesproken angst aanvaard wordt als onderdeel van ons bestaan). Dit specifieke element was nog nooit eerder door een beeldhouwer uitgesproken. Richier begaf zich daarmee op gevaarlijk terrein, want als je iets te ver gaat, wordt het kitsch. Maar deze vrouw heeft dat weten te voorkomen door haar sensitiviteit en groot gevoel voor plasticiteit. Zeer karakteristiek voor haar werk is de ontspannenheid, haar natuurlijke creativiteit die is ontdaan van intellectualisme. Zij heeft geen behoefte aan imponeren, zij staat in haar hemd, maar de toeschouwer ook.

De beeldjes van Raedecker zijn jeugdwerken, en daarom is het eigenlijk onjuist om ze te vergelijken met dat van Richier. Raedecker heeft op dit moment nog een weinig ontwikkeld vormgevoel. Toch hebben ze spiritueel duidelijk met elkaar te maken.

Als je naar die koppen kijkt, zie je al die mystieke kant aan Raedecker die heel bepalend wordt voor zijn verder oeuvre. Dat mannetje in Kröller-Müller heeft dat ook, maar daarnaast heeft het in zijn gedrongen bouw en in zijn lichaamsexpressie een duidelijk verband met het opkomend socialisme.

Het is verwonderlijk dat deze man, zonder enige voedingsbodem een zo grote hoogte heeft bereikt: als je het kritisch bekijkt, bestond er eigenlijk geen 'echte' beeldhouwkunst in zijn tijd. Zijn collega's waren Krop, Zijl, Mendes da Costa, en daarbij vergeleken is Raedecker werkelijk een uitschieter.







1960,
brons, 187 cm,
getekend Alberto Giacometti

Alberto Giacometti, Stampa, Zwitserland
1901- Chur 1966.

Na studie te Genève en reizen naar Italië, werkte hij van 1922-25 in het atelier van Bourdelle te Parijs, waar hij sedertdien heeft gewoond. Gaf daarna het werken naar de natuur op en maakte fantasie-objecten en constructies. Sloot zich in 1929 aan bij de Surrealisten.

Hervatte het werken naar model in 1935. Maakte van circa 1941-45 tot zijn dood een reeks zeer kleine, dunne, de laatste periode ook grotere figuren, waarin hij realiteit en herinnering combineert.

Literatuur

F. Meyer, *Alberto Giacometti*, Stuttgart, 1968;

R. Hohl, *Alberto Giacometti*, Londen, 1972.

Cour Giacometti, Fondation Maeght, Ven-
ce, Zuid-Frankrijk.

Alberto Giacometti

Lopende man II

Van Giacometti zeiden zijn tijdgenoten altijd, dat je eigenlijk een kunstenaar moet zijn om zijn werk te begrijpen. Het heeft totaal geen charme, het is alleen essentie.

Dit beeld is bedoeld als een 'teken' van de massa, daarom is het ook volledig anoniem. Het geeft iets weer van de activiteit van mensen die bezig zijn in de grote stad. Als je op een druk punt in een grote stad staat, vraag je je wel eens af: waar gaan al die mensen naar toe? Waarom heeft iedereen zo'n haast? Bij de Fondation Maeght, in Zuid-Frankrijk, waar Giacometti tijdens zijn leven aan verbonden was, hebben ze een aantal van deze beelden in een open ruimte staan en daar krijg je het gevoel dat ze elkaar allemaal doorkruisen.

Met z'n suggestie van vorm geeft hij een veel sterkere verbeelding van bewegen en lopen, dan wanneer hij zo'n figuur helemaal zou hebben opgebouwd, zoals de Grieken het deden, of de beeldhouwers uit de Renaissance. Toch heeft het een heel grote ruimtelijkheid, dat wil zeggen: hij past de vormen aan aan zijn ruimtelijk gevoel, waarbij hij zich niet genoodzaakt voelt zich aan de fysieke realiteit te houden. Hij heeft nooit erg grote dingen gemaakt, maar hij weet zelfs een heel klein beeldje zo op te bouwen, dat het overkomt als een figuur die in een enorme ruimte staat, daardoor hebben zijn beelden een uitzonderlijk monumentaal karakter, terwijl ze vaak niet groter zijn dan 15 of 20 cm.



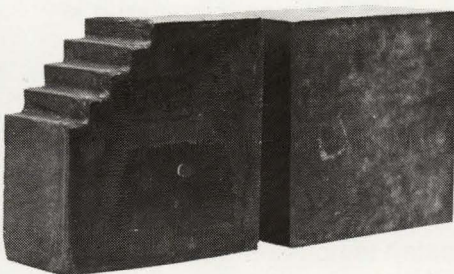
1967,
ijzer, 200 x 200 x 200 cm en 200 x 225 x
225 cm,

Carel Visser, Papendrecht 1928.
Studeerde bouwkunde aan de Technische
Hogeschool in Delft en volgde lessen aan
de Koninklijke Academie in Den Haag.
Zijn vroege werken uit de vijftiger jaren
zijn geabstraheerde mens- en dierfiguren.
Vanuit deze abstracties komt hij later tot
geometrische werken van gelast plaatijzer
die steeds minder gesloten van vorm
worden. Zijn meest recente werk bestaat
uit (meest horizontaal gerichte), dunne
ijzeren platen die met leer of scharnieren
aan elkaar bevestigd zijn.

Literatuur

C. Blok, *Carel Visser*, Amsterdam, 1968;
J.L. Locher, *Carel Visser* (beelden-tekenin-
gen-grafiek), Vlaardingen, 1972.

Carel Visser, Spant, 1954, 20 cm.
Rijksmuseum Kröller-Müller.



Carel Visser, objecten uit de periode
1954-1967, Rijksmuseum Kröller-Müller.

Carel Visser

Kubus en zijn stapeling

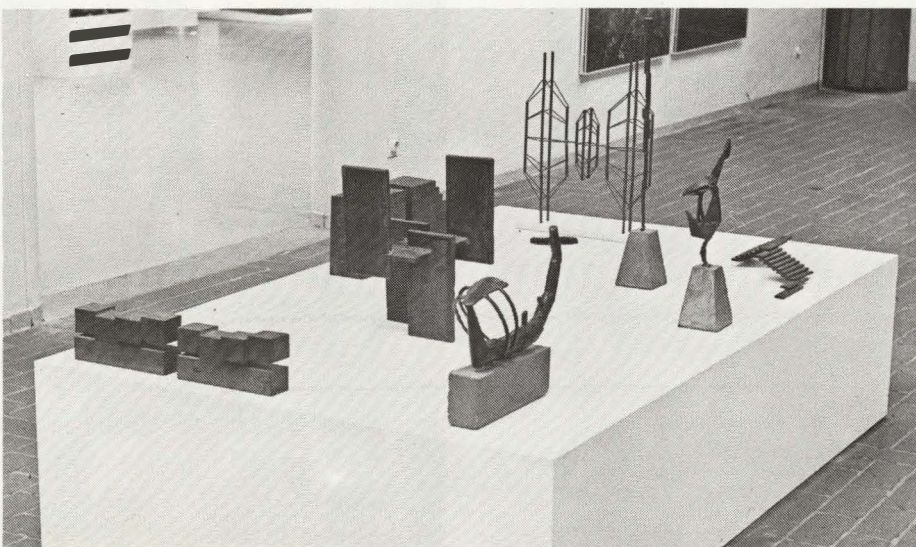
Je kunt de kunst van twee kanten benaderen: de een is sociaal geëngageerd, de ander maakt een eigen bouwwerk om niet door de wereld bedreigd te worden. Carel Visser is altijd bezig geweest een eigen wereld te bouwen.

Hij wordt geïnspireerd door een object of iets in de natuur. Dat geeft hij vorm met heel weinig middelen: wat hij vertelt is zijn uittreksel van wat hij uit een visuele ervaring haalt. Hij isoleert een bepaald element uit z'n context, wat in feite de essentie is.

Van die trap kun je bijvoorbeeld zeggen, dat hij verband houdt met Mexicaanse pyramides, - ik vind dat soort trappen ook heel fascinerend, ze geven een niet te verklaren sensatie. Die sensatie krijg je ook bij de trap van Visser, ondanks de kleine schaal, doordat hij het essentiële geïsoleerd heeft.

Met dit soort dingen kan ik beter een relatie tot stand brengen dan met andere, die ik meer esthetisch vind. Dat 'bootje' bijvoorbeeld, toen ik dat voor de eerste keer zag, zei ik: dat is net een bootje om met Rita Hayworth in te zitten.

Aan die kubus kun je duidelijk dat bouwen van een eigen wereld zien: er is niets zo zeker en zo positief als een kubus: daar valt niet aan te tornen. Maar schijnbaar heeft Visser op een bepaald moment minder behoefte aan die zekerheid, hij neemt een tweede kubus, snijdt die aan plakken en verschuift ze enigszins. Dat is een daad vanuit een levensbeschouwelijke ontwikkeling: door het opsnijden van die kubus heeft hij een weg in zichzelf geopend die een grotere mate van vrijheid mogelijk maakt. En hij heeft zich daar zover in ontwikkeld, dat je vandaag de dag niet meer kunt zien dat hij van de kubus 'afstamt'.







1966-1971,
ijzer en gemengde materialen, 250 cm,

Jean Tinguely, Freiburg, Zwitserland
1925.

Werkzaam in Frankrijk. Volgde schilderlessen aan de kunstacademie in Basel van 1940-1944. Van 1945-1952 schilderde hij abstracte werken en maakte drie-dimensionale constructies. Vanaf 1953 in Parijs waar hij bewegende reliëfs maakte met witte en zwarte elementen die op verschillende snelheden draaien. In 1959 'schildermachines' die 38.000 verschillende abstracte schilderijen (op papier) produceren. Tussen 1961 en 1963 maakte hij wild bewegende machines en sinds 1964 goed geoliede, langzaam bewegende, zwart geschilderde machines. In zijn laatste werken staat de participatie van het publiek meer centraal.

Literatuur

K.G.P. Hultèn, *Jean Tinguely 'Méta'*,
Berlijn, 1972;

E. Aeppli, W. Bechtler, C. Bremer en anderen, *Jean Tinguely*, (foto's, tekeningen, brieven), Zürich, 1974.

Charlie Chaplin in *Modern times*, 1936.

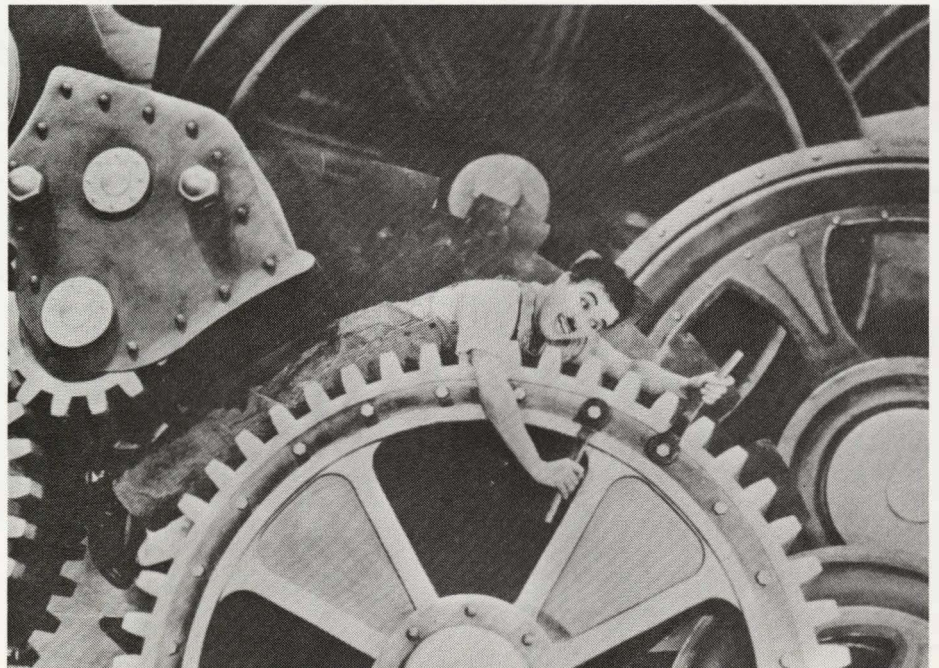
Jean Tinguely

Eos IX

Ik herinner mij nog heel goed de eerste tentoonstelling in Nederland, waar Tinguely's werk te zien was (dat was ook de eerste keer dat ik het zag): *Bewogen beweging* in 1961 in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Men vond dat werk toen eigenlijk geen 'beeldhouwkunst'. Toch heeft Tinguely twee elementen aan de beeldhouwkunst toegevoegd, die op die manier nog niet eerder waren gebruikt: beweging, en een creatieve manier om iets over te brengen van het belachelijke en irreële van de 'Moderne Praktische Wereld'. Je zou hem kunnen vergelijken met Charlie Chaplin die vooral met zijn *Modern times* ook het belachelijke toont van veel wat er in het leven gebeurt door een humoristische karikatuur te maken van beweging.

Deze beelden zijn ook bedoeld om in beweging gezien te worden (ze werken op stroom en als je op een bepaald knopje drukt gaan ze bewegen). Ze hebben een serie bewegingen die zich telkens herhaalt, en die herhaling is op zichzelf een belangrijk deel van de expressie: je zou het kunnen vergelijken met de mechanische, eindeloze herhaling van het lopende-bandwerk.

Tinguely is duidelijk een man uit het 'land van de uurwerken' met al die bewegende radertjes en veren die hij gebruikt. Als je hem moest onderbrengen in een stroming, zou je hem een abstract-expressionist kunnen noemen door de sterk anti-architectonische opbouw van de beelden. Hij heeft een heel emotionele manier van werken, die vaak optreedt bij mensen die sociaal geëngageerd zijn.



1968,
aluminium buizen en roestvrij
staaldraad, 28 x 5,40 m,

Kenneth Snelson, Pendleton, Oregon,
U.S.A. 1927.

Volgde schilderlessen aan de universiteit van Oregon. Studeerde later aan het Blackmountain College bij Joseph Albers, waar hij De Kooning en de architect Buckminster Fuller ontmoette. Deze laatste had een grote invloed op hem, met name diens theorieën over 'tensegrity' (samengesteld uit 'tension', spanning en 'integrity', volledigheid) die gaan over grondbeginselen van de spanningen van vrij-zwevende elementen. Snelson ontwikkelde een oeuvre van constructies van door strak gespannen draden zwevend gehouden buizen.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling, *Kenneth Snelson, stress structures*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1969.

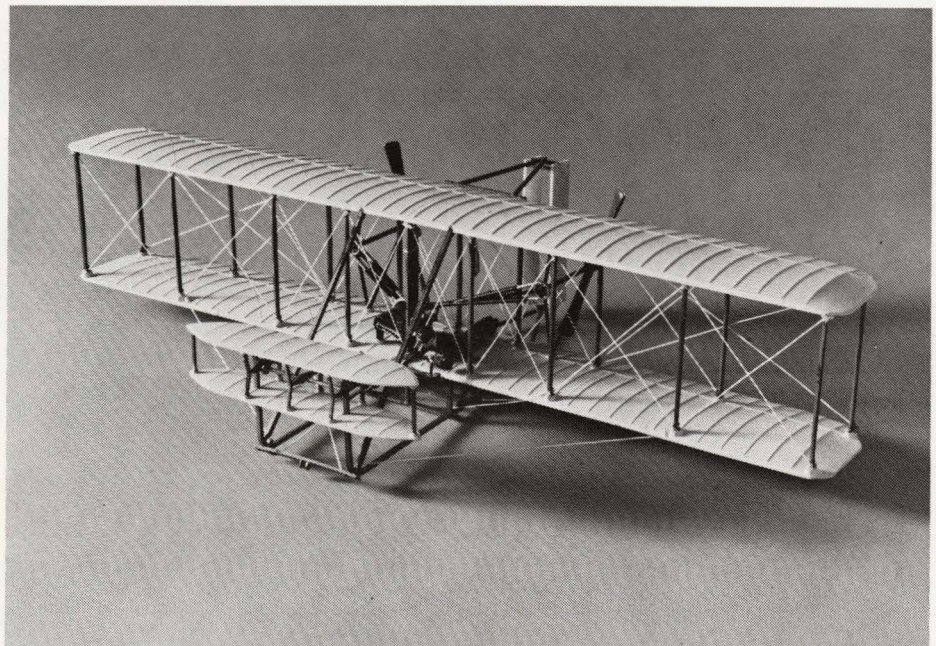
Kenneth Snelson

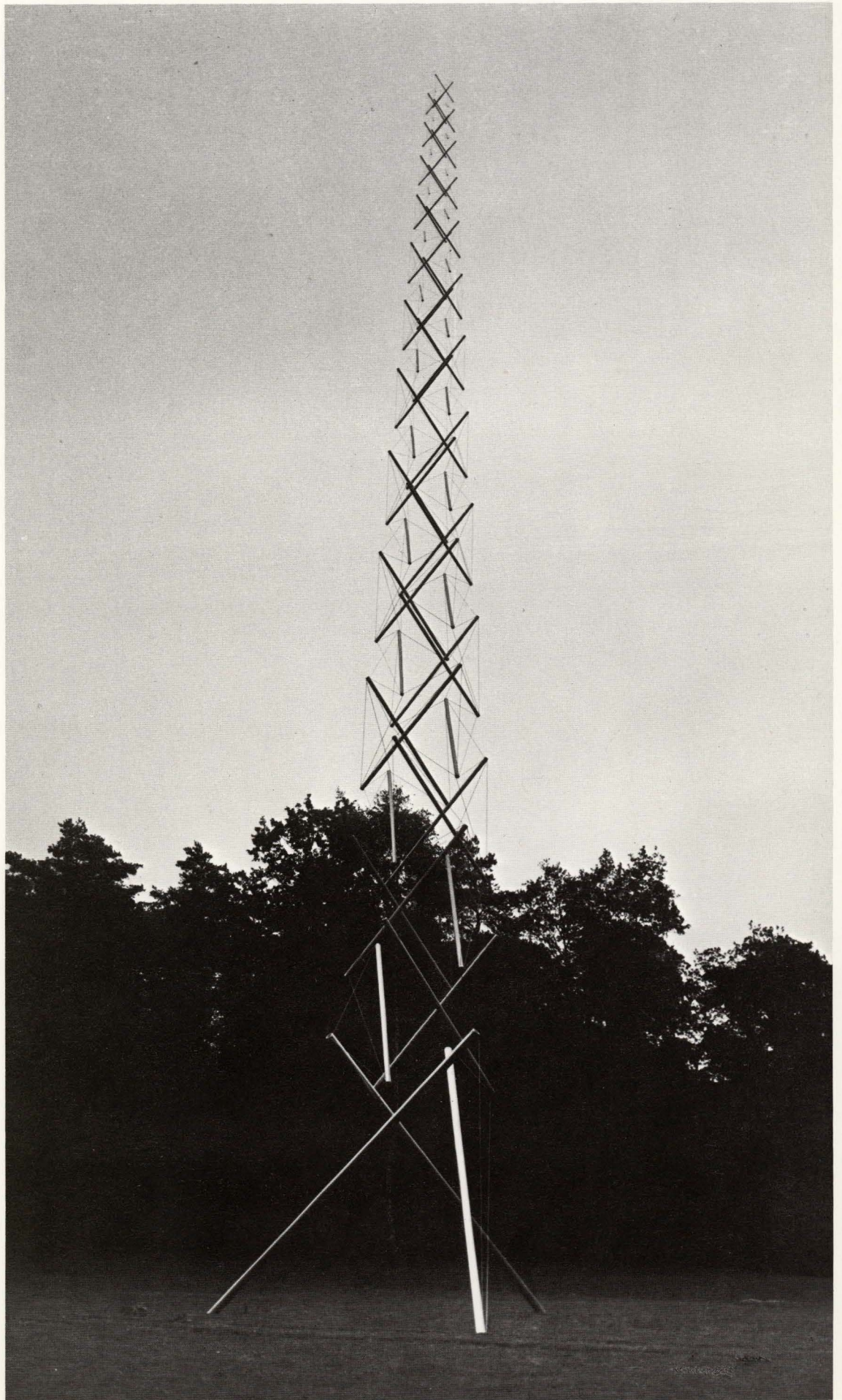
Naald-toren

Dit is een totaal ander gebruik van de mechanica, van de technische mogelijkheden dan bij Tinguely het geval is. Het is geen beeldende kunst in de traditionele betekenis, het is werk van een man die zich creatief bezig houdt met de technische mogelijkheden die er zijn. Wat ik het boeiende vind, is de verwezenlijking van een soort droom of illusie die bij veel mensen leeft (en wat mij een tijdlang ook sterk heeft aangetrokken): het elimineren van de zwaartekracht. Snelson weet hier een illusie op te bouwen, die door de meeste mensen die zich met beeldende kunst bezighouden tot op dat moment onmogelijk geacht werd. Als je er naar kijkt vraag je je af hoe zo'n ding blijft staan, het lijkt te zweven. Het is gebaseerd op spanning, Snelson zegt zelf: 'Er bestaan in werkelijkheid slechts twee categorieën van krachten: druk- en trekkrachten. Alle andere spanningen zijn variaties hierop. (...) In ieder krachtveld is er sprake van een wegdrücken of aantrekken'. Ik moet altijd denken aan de eerste vliegtuigen van de gebroeders Wright, die ook met spandraden aan elkaar gehouden werden.

Het is eigenlijk een poging tot het trotseren van de elementen, iets waar onze hele technologie mee bezig is. Maar dit is niet functioneel bedoeld: het is een fantasie, een creatieve daad.

Model van de Wright-Flyer I van Orville en Wilbur Wright, 1903.





Okb april/juni 1975



1972-1973,
3 cortenstalen platen, elk
2,50 x 12 x 0,04 m,

Richard Serra, San Francisco 1939.
Studeerde aan de Universiteit van Californië, in Berkeley, Santa Barbara en aan de Yale Universiteit in New Haven. Woont in New York. Maakte in de zestiger jaren driedimensionale werken met lood, rubber en aarde. Met lood maakte hij afgietsels (bijvoorbeeld van de hoeken van een vertrek) en hij gebruikte het in vloeibare vorm. De laatste jaren werkt hij voornamelijk met stalen platen die hij horizontaal of verticaal in het landschap plaatst.

Literatuur

R. Pincus-Witten, 'Richard Serra, Slow information', in: *Artforum*, 8, 1969; Catalogus tentoonstelling, *Documenta V*, Kassel, 1972.

De zogenaamde 'Inca-troon' op de Suchuna-rots tegenover de Sacsayhnaman-berg, Peru.

Richard Serra 'Spin Out' voor Robert Smithson

De drie ijzeren platen die Serra neergezet heeft in het landschap werken fantastisch: je wordt gedwongen om te kijken, omdat er iets onverwachts gebeurt, wat zeer in tegenstelling is tot de natuur. Het getuigt van de aanwezigheid van de mens, die zich gemotiveerd voelt om in die natuur in te grijpen. Je ziet in deze tijd een bewustwording ontstaan van de beperktheid van onze aardbol, men begint het landschap als deel van zijn werkterrein te beschouwen. Serra probeert ook die bewustwording (van de mens) van zijn omgeving te stimuleren. Dat is eigenlijk niets nieuws: de Peruvianen waren zich ook bewust van de natuur als een deel van hun woonruimte. Zij trokken lijnen op de aarde, brachten er motieven op aan (die zo groot waren dat ze slechts vanuit de lucht te zien waren). Ze maakten ook enorme bouwsels in het landschap. Niemand weet precies wat die voor functie hadden, maar het lijkt mij een poging te zijn geweest om die ongrijpbare, onmeetbare natuur toch nog een dimensie te geven die de mens vatten kan.

Dat plaatsen van een 'teken' speelt hier ook: door die drie zware platen neer te zetten heeft Serra zich deze plek als het ware toegeëigend.



Literatuur

Theo van Reijn, *Nederlandse beeldhouwers van deze tijd*, Amsterdam-Brussel, 1949, afb.;

L.P.J. Braat, *Beeldhouwkunst in nieuwe banen, getoetst aan zeven Nederlandse beeldhouwers*, met een voorwoord van H.L.C. Jaffé, Stichting De Getijden Pers, Zaandijk, 1952, afb.;

Friso ten Holt en Wessel Couzijn, Litho's, Kunsthandel Martinet en Michels, Amsterdam en Kunstkabinet K.N. Horemans, Antwerpen, 1952, inleidingen door John Berger en W.F. Bodegraven;

G. Heman, in: *Katholiek Bouwblad*, 20, 1952-1953, p. 124 afb.;

W. Couzijn, 'Gevelbeeld', in: *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 13, 1953, p. 129, afb.;

Catalogus, *Wessel Couzijn*, Rotterdam-Breda, 1958-1959, inleiding door K.E. Schuurman;

W. Couzijn, 'Lipchitz ontdekt de mens', in: *Museumjournaal*, 4, 1958-1959, p. 5-6;

'Nieuw Nederlandse Kunst', W. Couzijn, in: *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 19, 1959, nr 1, p. 40-43, afb.;

Catalogus, *Wessel Couzijn*, Gemeentemuseum 's-Gravenhage, 1959, inleiding door K.E. Schuurman;

'Opdrachten', gesprek tussen W. Sandberg en W. Couzijn, in: *Museumjournaal*, 5, 1959-1960, p. 15-16;

Catalogus, *Wessel Couzijn, XXXe Biennale, Venetië*, 1960, inleiding door C. Doelman;

Catalogus, *Wessel Couzijn, beelden - Ger Lataster, schilderijen*, Amsterdam-Eindhoven, 1960;

A.M. Hammacher, 'Wessel Couzijn and space' in: *Delta*, 3, 1960, nr 2 (summer) p. 62-63 afb.;

George Lampe, *Beeldhouwers in beeld*, foto's van Herman Handieck, Utrecht, 1961, Zwarte Beertjes 254-255;

W. Couzijn, 'Belichaamde eenheid', in: *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 22, 1962-1963, nr 11-12, p. 30-31, afb.;

'Brief van W. Couzijn aan K.E. Schuurman', in: Catalogus *Kunstenaars in hun ontboezemingen*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1963;

A.M. Hammacher, 'Art and the industrial revolution, Couzijns Corporate Entity', in: *Delta*, 6, 1963, nr 2 (summer), p. 16-17, afb.;

Werner Hofmann, 'Wessel Couzijn, 'Corporate Entity'', in: *Art International*, 7, 1963, nr 9, p. 28-29 afb.;

Renate Rubinstein, 'De onacademische Academie '63'. In gesprek met Wessel Couzijn, in: *De Groene Amsterdammer*, 27 juni 1964;

Beweging in Brons, Enige gegevens over de sculptuur van Wessel Couzijn voor het hoofdgebouw van Unilever N.V. met de rede, uitgesproken door Prof. Dr. A.M.W.J. Hammacher ter gelegenheid van de onthulling, Rotterdam, 1965, afb.;

Catalogus, *Karel Appel - Wessel Couzijn*, Kopenhagen, 1965;

Uitreiking van de David Roëllprijs aan Wessel Couzijn in het Rijksmuseum te Amsterdam, Prins Bernhard Fonds, Amsterdam, 1966, afb.;

Catalogus, *Wessel Couzijn*, Zonnehof, Amersfoort, 1967, inleiding door Dolf Welling;

K.E. Schuurman, *Wessel Couzijn*, Amsterdam, 1967;

Catalogus tentoonstelling, *Wessel Couzijn*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1968;

Catalogus tentoonstelling, *Wessel Couzijn*, Groninger Museum voor Stad en lande, 1969.

Biografie

1912 geboren op 17 juni te Amsterdam

1915 naar New York waar hij tot 1929 verblijft

1928 avondcursus tekenen aan de Students Art League, New York

1929-31 Amsterdam, lessen van professor J. H. Jurras aan de Rijksakademie

1931-33 terug naar New York

1933-37 Amsterdam, leerling van professor J. Bronner (Rijksakademie) Amsterdam

1936-39 dankzij de Prix de Rome naar Rome en Parijs

1940-41 Perpignan

1941-45 New York, New Orleans en Mobile (Alabama)

1945 herbegin van zijn werk als beeldhouwer

1946 terugkeer naar Nederland, vestigt zich in Amsterdam

1948 neemt sedert dit jaar deel aan zeer belangrijke tentoonstellingen van Nederlandse beeldhouwkunst in binnen- en buitenland.

Tijdens de productie van deze serie werd deze cortenstalen plastiek van Wessel Couzijn (22 m lang) in het Sloterpark te Amsterdam geplaatst. Het ontwerp dateert uit 1971.

