

De weidse blik

Het inclusieve universum van Dolf Verlinden

Weiß der Zufall, was er will?

Wolf Wondratschek¹

Antoon Melissen

Een bezoek aan Dolf Verlinden in de oude Groningse binnenstad maakt duidelijk: zijn atelier is meer dan een werkplaats, meer dan de plek waar 'de schilder schildert'. Verlinden spreekt zelf van een 'laboratorium', de proeftuin waar ideeën kiemen, worden uitgewerkt, rijpen en groeien.² Hoog aan een van de wanden van zijn atelier hangt een Oekraïense vlag, met twee neerwaarts gerichte banen in de kleuren blauw en geel. Oekraïne is een favoriete reisbestemming, maar wie bekend is met Verlindens beeldtaal snapt de ware reden van zijn belangstelling voor het object: de dynamiek van kleur, proportie en schaal, lijn en vlakverdeling. En juist het wat iele stokje dat langs de bovenzijde van de vlag uitsteekt, dat 'doet het hem,' aldus Verlinden. Het predicaat 'schilder' schiet in het geval van Dolf Verlinden wat te kort, zo lijkt het. Het voelt als een beperkende noemer voor de kunstenaar die werkt met ruimte en ruimtelijkheid, met ritme en dynamische structuren.

In zijn schilderkunst ziet Verlinden af van figuratie en representatie, en sinds het jaar 2001 lossen ook de laatste referenties aan een buitenschilderkundige werkelijkheid op in een zuivere abstractie. Vermoedens van objecten, stillevens en een ruimtelijke omgeving, als in zijn doeken van eerdere jaren, reduceert Verlinden vanaf dat moment tot vormen, kleuren en texturen met een eigen bestaansrecht. De 'wereld der dingen' maakt plaats voor rasters en geometrie, maar evengoed voor antropomorfe, organische vormen: woordloos en onherleidbaar. De Amerikaanse 'minimal' beeldhouwer Donald Judd beschouwde deze enkelvoudigheid van eigenschappen – van kleur zonder vorm, van vorm zonder de noodzaak van kleur – als uitgesproken kenmerken van goede kunst, '(...) like unblended Scotch whiskey. Free.'³ Aan het veelvormige oeuvre van Dolf Verlinden ligt eenzelfde hang naar vrijheid ten grondslag, in zowel formele als conceptuele zin.

'Het experiment is een absolute voorwaarde voor vernieuwing,' aldus Verlinden, en juist het verlaten van de gebaande paden verklaart waarom bestaande categorisering en 'ismes' zo weinig houvast bieden bij de karakterisering van zijn werk. Verlindens beeldtaal is sober en gereduceerd, de schilder ziet af van ornament en decoratie, maar minimalistisch – in de betekenis van een enigszins generaliserend stijlbegrip – is deze zeker niet. Verlinden verkent de grenzen van de monochromie, maar speculeert evengoed op de kracht van complementaire kleuren – en simpelweg op de kleuren die zijn materialen hem bieden. Want ook een dogmatisch schilder is Verlinden allerminst, zo blijkt uit

¹ Wolf Wondratschek, *Selbstbild mit Russischem Klavier*, Berlijn, 2018, p. 6.

² Citaten van Dolf Verlinden, de auteur in conversatie met de kunstenaar, 20 juli en 25 oktober 2018.

³ Donald Judd, "Malevitch" (1973-1974), in: *Donald Judd Writings*, New York, 2016, p. 255.

crossovers met assemblages en readymades, de toepassing van alledaagse, industrieel vervaardigde producten en materialen: een binnenband, zinken dakluik, stoffen spanbanden en gevonden resthout. Met bovengenoemde eigenschappen getuigt Verlindens oeuvre van een historische schatplichtigheid, of beter gezegd, van een heroriëntatie op de voornaamste thema's van de naoorlogse avant-gardes. Waarin ligt voor een hedendaags kunstenaar, exact honderd jaar na Kazimir Malevich' *Suprematistische compositie, wit op wit* (1918), nog de aantrekkingskracht van het monochroom? Hoe plaatsen we de readymade en assemblage binnen een schilderkundig oeuvre? Hoe verhouden geometrie en architectonische vormen zich tot het 'ademende', organische karakter van Verlindens beeldtaal? Juist in het antwoord op dergelijke vragen vinden we houvast: waar schatplichtigheid een nieuwe inhoud gegeven wordt en allianties aangaat met een hoogstpersoonlijk beeldend program.

Historische kaders – nieuwe perspectieven

Het was de Amerikaanse kunstenaar Donald Judd die in 1966 een kanttekening plaatste bij het begrip 'reductive art', een alternatieve aanduiding van wat begin jaren zestig binnen de Amerikaanse context bekendheid kreeg als minimal art. 'I object to several popular ideas,' zo stelde Judd: 'I don't think anyone's work is 'reductive'. The most the term can mean is that new work doesn't have what the old work had. It's not so definitive that a certain kind of form is missing. (...) New work is just as complex and developed as old work.'⁴ In relatie tot de ontwikkeling van Verlindens werk na 2001 is Judds stelling van bijzondere betekenis; het jaar waarin Verlindens schilderkunst een hogere abstractiegraad verwierf en de laatste sporen van illusionisme – het schilderdoek als venster op de wereld – plaatsmaakten voor een nieuw concept van ruimtelijkheid. Verlinden is sindsdien vooral geïnteresseerd in een concrete materialiteit – het kunstwerk als object, het materiaal zelf als betekenisdrager – en in de relatie tussen het kunstwerk en de fysieke ruimte waarin het zich begeeft. Een associatie met minimalistische tendensen is op grond van deze eigenschappen snel gemaakt. De Amerikaanse *godfathers* van de minimal art als Elsworth Kelly, Sol LeWitt en Frank Stella streefden met hun monumentale schilderstukken immers ook naar een verstilde, op geometrie geënte beeldtaal, die in een hechte samenhang met de fysieke ruimte – de galerie, het museum, de openbare ruimte – functioneert.

Binnen de Amerikaanse context verloor het kunstwerk met de opmars van minimal art haar 'handschriftelijke' karakter: de 'aanwezigheid' van de kunstenaar in het schilderstuk, de persoonlijke toets, werd als ongewenst beschouwd. Ook de factor 'toeval' als sturende kracht in het creatieve proces werd afgewezen; minimal art is weloverwogen en beredeneerd en werd, zeker in het geval van sculptuur, niet zelden industrieel vervaardigd. Nu ontstonden deze werken tegen een specifiek Amerikaanse achtergrond, als reactie op het verffetisisme van de abstract-expressionisten, met Jackson Pollock als meest charismatische vertegenwoordiger. Pollock schoof de schildersezels met

Idem, p. 179.

bravoure ter zijde, legde de drager plat op de vloer, en vervaardigde zijn *drippings* met stokken en troffels, waarbij sterk verdunde synthetische lak in vrije bewegingen op het doek werd aangebracht. Minimalistische tendensen staan ver af van deze strategie van ‘doing as you go along’, het vrij-associatieve proces van creatie. Voor veel kunstenaars ‘na Pollock’, bood juist de oriëntatie op de vroeg twintigste-eeuwse avant-garde soelaas. De vroege ‘uitvinders’ van het monochroom, collage, readymade en ‘constructed sculpture’, inspireerden immers tot nieuwe – lees: niet-academische – opvattingen over ambachtelijkheid en vakmanschap. Dankzij Kurt Schwitters’ vroeg twintigste-eeuwse collages van gevonden voorwerpen – ‘Ich bin ein Mahler; ich nagle meine Bilder’ – kon de Amerikaanse neo-dadakunstenaar Robert Rauschenberg ruim veertig jaar later, in 1959 stellen: ‘A pair of socks is no less suitable to make a painting with than wood, nails, turpentine, oil and fabric.’⁵ Ook in Nederland leidde rond 1960 een oriëntatie op ‘de originelen’ van begin twintigste eeuw tot vragen van ontologische en epistemologische aard, over wat nou precies kunst is, hoe we dat weten, en wie dat eigenlijk bepaalt.

Dergelijke historische kaders zijn van grote betekenis voor het begrip van Dolf Verlindens oeuvre. Ze tonen ons immers waar een veronderstelde verwantschap met individuele kunstenaars en ‘ismes’ – met koele minimalistische tendensen, met de historische, anti-schilderkundige readymade en assemblage – op formele en programmatische gronden maar weinig steekhoudend is. Met Marcel Duchamp, oervader van de readymade, werden alledaagse objecten gekozen én benoemd tot kunst. Het was een strategie met een kritische, anti-schilderkundige achtergrond, als verweer tegen het louter retinale karakter van schilderkunst: een kunstwerk zou volgens Duchamp méér moeten zijn dan een bekoorlijk wandobject; het zou minstens zo aantrekkelijk voor de geest als voor het oog dienen te zijn. Door de naoorlogse herijking van kunst en kunstenaarschap zullen maar weinig kunstenaars het voorgaande bestrijden: wat een kunstwerk constitueert, in onderwerp en inhoud, maar vooral ook in haar verschijningsvorm, werd immers hét thema van de naoorlogse avant-gardes. Al deze vragen keren ook terug in het werk van Dolf Verlinden, al is de invulling die aan de specifieke thema’s gegeven wordt een zeer persoonlijke.

Het samengaan van schilderkunst en appropriatie bij Dolf Verlinden – soms binnen één en hetzelfde werk – maakt het lastig te spreken van anti-schilderkundige strategieën. Verlinden ‘assembleert’ immers niet in weerwil van de schilderkunst. In tegendeel: een democratisch samengaan van schilderkundige én geapproprieerde, alledaagse elementen verleent veel werken juist een uitgesproken hybride karakter, maakt dat ze zich bewegen in het schemergebied tussen *tableau* en object, tussen twee- en driedimensionaliteit. Een manipulatie van ruimtewerking vindt bovendien plaats met zowel schilderkundige als niet-schilderkundige ingrepen. Latten, tape en touw creëren dynamische structuren, juist in samenhang met schilderkunst; ze leiden tot nieuwe ervaringen van

⁵ Kurt Schwitters, geciteerd in: Günther Kämpf en Karl Riha (red.), *Am Anfang war Dada*, Steinbach/Gießen, 1972, p. 63. Robert Rauschenberg, geciteerd in: *16 Americans*, tentoonstellingscatalogus, Museum of Modern Art, New York,, 1959, p. 58.

materialiteit, ruimte en ruimtelijkheid. Zelfs wanneer Verlinden een gevonden dakluik met het aanbrengen van spanbanden transformeert – een zuivere, niet-schilderkundige ingreep, gelijk aan Marce Duchamps concept van de ‘assisted readymade’ – springen de schilderkundige kwaliteiten van het werk in het oog. Lijnvoering en compositie van *Ingesnoerde ruimte* (2011), de positionering van de stoffen spanbanden, herinneren aan Verlindens doeken; het werk is even hard-realistisch als poëtisch-associatief. Dergelijke werken tonen dat Verlindens artistieke premissen, het theoretisch fundament onder zijn oeuvre van de laatste twee decennia, de keuze voor uiteenlopende media en uitdrukkingsvormen overstijgen. De veronderstelde tegenstelling ‘verf versus *objet trouvé*’ is voor Verlinden geen kwestie van ‘of-of’, maar uitdrukking van een inclusieve kijk op kunst en kunstenaarschap, van een weidse blik en zijn liefde voor het experiment.

Verlindens werk laat zich ook maar ten dele vangen in terminologie als ‘non-objective’, ‘reductief’ en van wat vooral binnen het Duitse taalgebied wordt aangeduid als ‘concrete schilderkunst’: begrippen die in het verlengde van de minimal art ontstonden. Afgezet tegen (post)minimalistische tendensen hecht Verlinden immers grote waarde aan het creatieve proces, aan het werken op het snijvlak van planning, intuïtie en toeval. In het verlengde hiervan speelt ook het handschrift steevast een factor van belang – zelfs in doeken die op het eerste oog een zuiver geometrisch en verstild karakter lijken te bezitten. De ‘toelaatbare imperfecties’, zoals Verlinden ze noemt, de onvaste lijn, het nadrukkelijk handgemaakte karakter van zijn werken, zijn immers verwijderd van een gelikt, technologisch perfectionisme. Juist deze eigenschappen verlenen zijn doeken en panelen een onmiskenbaar warm-organisch voorkomen – en dat is opmerkelijk, gezien Verlindens belangstelling voor geometrie en wiskundige basisprincipes als schaal, maatverhoudingen en het ruimtelijk functioneren van vorm en volume. ‘Ik zal het organische niet snel verlaten. Een doek moet ademen, het is een organisme dat haar eigen ruimte nodig heeft. Dat beschouw ik als iets fundamenteels,’ aldus Verlinden. ‘En toch ervaar ik geometrie evengoed als een bevrijding, het biedt houvast én oneindige mogelijkheden. Juist in de geometrie zie ik aanleiding me persoonlijk en zuiver uit te drukken. *To the point.*’ Bovendien, ‘intuïtie corrigeert wiskundige principes,’ zo stelt Verlinden, ‘concepten kunnen én worden vaak bijgestuurd door de intuïtie – denk ik. Dus een zuiver rationeel verhaal wordt het nooit.’

Verlinden noemt het doek *Alfa Bèta* (2010) als voorbeeld, een gereduceerde, tweekleurige compositie van aaneengeschakelde vormen die met minimale beeldmiddelen ruimte en frictie, volume en beweging suggereren. ‘Met *Alfa Bèta* was ik blij, het is én geometrisch, én zacht,’ aldus Verlinden. ‘Voor mij was dat een belangrijk moment, het besef dat je binnen de geometrie best scherp mag zijn. Zonder angst voor een doorgeslagen rationaliteit. Zonder aan warmte en gevoeligheid te verliezen. Want die gevoeligheid kan ook schuilen in een lijn, in de precisie waarmee je een vlak positioneert.’ Verlindens titels zijn veelal associatief, mogen nooit sturend zijn: ‘In het kijken moet je vrij zijn, een titel mag niet dwingen.’ Ook de titel *Alfa Bèta* bezit een hoge abstractiegraad, al getuigt deze

evengoed van de parameters waarbinnen Verlinden het veld verkent, van menselijk handelen en van exacte observaties, van voelen en weten.

Een nieuw concept van ruimte

De ietwat zelfgenoegzame autonomie van het kunstwerk, die andere kenmerkende eigenschap van veel ‘minimal’ kunstwerken, laat zich ook lastig verenigen met het open karakter van Dolf Verlindens schilderkunst. Ook Verlinden beschouwt het kunstwerk als autonoom, losgeweekt van een werkelijkheid buiten het schilderkundige vlak, en toch ontlenen zijn doeken en panelen hun betekenis én werking aan een interactie met de beschouwer. ‘Het werk moet je als kijker in beweging zetten, je blik aanscherpen,’ aldus Verlinden. ‘Een schilderij dat je bekijkt met je handen op de rug, daar sta ik ver van af.’ Voor veel van Verlindens werken geldt: de kunstenaar vervaardigt het kunstwerk, maar de blik van de kijker maakt het ‘af’, het werk maakt de kijker deelgenoot en *agens* in een creatief en beeldvormend proces. Verlinden zoekt naar de ruimtelijke ervaring voorbij de fysieke grenzen van het doek, paneel of papier: ‘Ik wantrouw de absoluteheid van die grenzen, een gezond wantrouwen is de basis van alles wat ik doe.’ Het hybride werk *In gesprek met Mondriaan* (2015), een doek met toevoeging van schuin, op de grond geplaatste latten die het werk ‘aarden’ in onze wereld, doet haar titel recht: neutralisering van de inhoud – geen voorstelling in conventionele zin, geen anekdotiek – resulterend in een vrije en onbelaste perceptie, maar evengoed leidend tot een ‘gesprek’: tussen de Hollandse grootmeester van de geometrie en Verlinden, maar evengoed tussen Verlinden, de beschouwer van zijn werk en de fysieke omgeving waarin het werk zich bevindt. Het doek slecht de barrière tussen kunst en de rest van de wereld, wrikt het kunstwerk los uit haar verheven autonomie.

‘Wat je níet schildert, is wat je wilt laten zien.’ Het zijn woorden die Verlinden tijdens een bezoek aan zijn Groningse atelier vrijwel terloops uitspreekt. En toch is deze wat enigmatische formulering van grote betekenis voor zijn werk van na 2012, het ontstaansjaar van het eerste *Kantelmoment*, meerdelige series in olieverf op paneel, in hout- en linodrukken, in de vorm van loden wandsculpturen en als animatie. De oorsprong van *Kantelmoment* is een vrijwel monochroom paneel in een bescheiden formaat, een werk dat ‘in mijn zoektocht naar dimensionaliteit en ruimte op het juiste moment kwam,’ aldus Verlinden. Het paneel heeft een licht kantelende, geschilderde rechthoek binnen de begrenzingen van het vlak, en inspireerde Verlinden tot een in samenhang te tonen reeks waarin de kanteling telkens met een paar graden toeneemt; de rechthoek behoudt haar vaste verhouding, maar verandert door de kanteling binnen het vlak wel voortdurend van grootte.

Kantelmoment is om uiteenlopende redenen een belangrijk werk. De samengestelde, seriële vorm ervan gaat nog nadrukkelijker dan de enkelvoudige werken een relatie aan met de fysieke omgeving en de beschouwer. Het werk is een ‘eye hopper’, zo meent Verlinden, de serie verleent de perceptie van ruimte een uitgesproken dynamisch karakter. En met de presentatie van de complete reeks, een rondgang van het kantelende vlak, wordt ook de factor tijd voelbaar, het cyclische karakter van een reeks met een start en einde – en uiteindelijk ook van oneindigheid. Het monochroom, het

enkelvoudig gekleurde vlak, speelt een bijzondere rol binnen *Kantelmoment*. Juist vanwege de beperking tot de kanteling ontbreekt het rechtopstaande vlak, het moment waarop de witte ondergrond niet langer kiert en wrikt, maar tot een monochroom zwart geworden is. De afwezigheid van dit zuivere monochroom is betekenisvol, het ‘verschijnt voor je ogen, juist door de hardnekkige afwezigheid,’ aldus Verlinden; dit is het moment ‘(...) waarop ‘iets’ en ‘betekenis’ samenvallen.’

Kantelmoment is ook een afspiegeling van het procesgerelateerde karakter dat veel van Verlindens werken bezitten. ‘Een werk is nooit een eindpunt, geen werk is alleenstaand,’ aldus Verlinden: ‘De betekenis zit in de samenhang, elk werk bestaat bij de gratie van haar voorganger.’ En het is deze dialectische benadering van het eigen oeuvre, de overtuiging dat de voorwaarden voor een ontwikkeling in voorgaande stappen besloten liggen, die bij *Kantelmoment* tot uitdrukking komt binnen een en dezelfde reeks. Deze uitdrukking van het proces, van het werk als verslaglegging, met invoelbare tussenstappen, afwegingen en keuzemomenten, zien we ook bij de recent ontstane *Festo variaties* (2018), een negentiendelige serie van werken op papier. De genummerde bladen zijn in opeenvolging ontstaan, met als uitgangspunt een geperforeerd velletje schuurpapier van Verlindens schuurmachine, van het merk Festo. De gaatjes in het schuurpapier, bedoeld voor de afvoer van stof, vormden de mal voor gestempelde composities in groen en zwart; Verlinden gebruikte een rond stokje van een ijsje om mee te stempelen, de exacte diameter van de perforaties. Eén keer horizontaal, één keer verticaal: hetzelfde vel schuurpapier gebruikt Verlinden voor elk blad uit de reeks twee keer, voor groene afdrucken wanneer het schuurpapier staand als mal dient, zwarte wanneer liggend. De nummering van de vellen binnen de reeks correspondeert met het aantal stempelingen per blad, en getoond als serie bezitten de *Festo variaties* een uitgesproken dynamisch karakter, vergelijkbaar met *Kantelmoment*. Elk blad ‘functioneert’ dankzij de voorliggende en opvolgende bladen – ook omdat het menselijk oog altijd naar houvast zoekt, naar waar overeenkomsten en afwijkingen, de toevoeging van telkens weer een stip, de ervaring van ruimte en compositie stuurt. De *Festo variaties* ‘zenden’ niet alleen, ze ‘ontvangen’ ook, en in hun werking en betekenis speelt juist deze interactie met de kijker een sleutelrol.

We kunnen stellen dat juist in de recente *Festo variaties* de ijkpunten van Verlindens beeldende program tot uitdrukking komen. Deze werken zijn concreet en organisch, in uitgangspunt én werking. De perforaties in het schuurpapier zijn immers een gegeven feit, ze bezitten het ‘handschrift’ van de industrie, maar een ‘Verlinden’ wordt het pas met de invulling van die geperforeerde gaten die de kunstenaar kiest. De reeks getuigt van een evenwichtsoefening op het snijvlak van toeval en intentie, van willekeur en berekening. Het is een samenkomen van schijnbaar tegenstelde krachten die we ook in zo veel andere werken van Verlinden herkennen: in de *Festa variaties* resoneert zowel de methodiek van een conceptueel grondpatroon – de splitsing van denken en doen, van concipiëren en uitvoeren – als Verlindens uitgesproken liefde voor het ambachtelijke aspect van de schilderkunst. De serie is zowel autonoom, als uitdrukking van Verlindens scherpe oog

voor 'de geheime taal der dingen', voor de onverwachte potentie uit het areaal van alledag, dat binnen het domein van de schilderkunst een nieuw leven krijgt.

'Misschien word ik nog scherper in mijn abstractie, nog zuiverder. Al stuur ik daar zeker niet op aan,' aldus Verlinden. 'Het zal zich moeten uitwijzen. Zuiver zijn in wat je doet, dat is het belangrijkste. Ik moet ermee kunnen leven.' Een zuivere, maar benaderbare abstractie met een menselijke maat: het is deze juxtapositie die het oeuvre van Dolf Verlinden haar uitzonderlijke status en kwaliteit verleent.