

Nul = 0, of toch niet?!...

De omgang met oorspronkelijke intenties Nulgroep binnen Nederlandse museale context. Over het verlies van de oorspronkelijke artistieke intenties en de reconstructieproblemen omtrent het werk van Nul.

Door: Heleen Wartena

Studentnummer: 3108953

Datum: 13 juni 2012

Vak: Thesis - Master Kunstwetenschappen - Moderne en Hedendaagse Kunst

Begeleider: Dr. Patrick Van Rossem

Tweede lezer: Dr. Colin Huizing

Voorwoord

Vandaag is het dan zover; het inleveren van de definitieve versie van mijn Ma-Thesis. Het proces tot dit punt was traag en moeizaam en ik heb dan ook veel geleerd de afgelopen maanden, vooral over mezelf. Ik ben zeer verheugd dat dit het laatste onderdeel is voor de Master Kunstwetenschappen - Moderne en Hedendaagse Kunst en dat ik door middel van deze thesis een belangrijke periode uit mijn leven afsluit. Terugkijkend op de afgelopen jaren kan ik alleen maar concluderen dat mijn ambigue relatie met kunst, kunstgeschiedenis en het museum als instituut van dezelfde aard is gebleven, misschien zelfs een tikkeltje is verergerd. Al met al kan ik alleen maar zeggen dat het een interessante periode was en dat kunst en alles wat zich eromheen bevindt me zal blijven intrigeren.

Graag wil ik een aantal mensen bedanken, want zonder hen zou ik het onderzoek niet voor elkaar hebben gekregen. Allereerst wil ik graag Dr. Patrick Van Rossem bedanken omdat hij mijn begeleider tijdens het proces wilde zijn en me de ruimte gaf die ik nodig had om de scriptie te voltooien. Daarnaast wil ik graag Dr. Colin Huizing bedanken voor zijn enthousiasme tijdens het interview in februari en omdat hij tevens bereid is om de tweede lezer van de thesis te zijn. Als laatst zou ik graag een vriend willen bedanken. Manus, super fijn dat je de afgelopen maanden naar mijn ideeën hebt willen luisteren waardoor ik mijn hersenspinsels meer concreet heb kunnen maken.

Voorwoord	
Inleiding	4
H1 Oorspronkelijke intenties en achtergrond Nul	8
H1.1 Kunst en Werkelijkheid	8
H1.2 Oorsprong Nul	10
H1.3 Omschrijving werken	12
H1.4 Zakelijke afstandelijkheid versus provocerende ironie	16
H1.5 Rol publiek met betrekking tot het werk van Nul	19
H1.6 Verschillen binnen Nul	20
H1.7 Oorspronkelijke intenties van Nul en de rol van Peeters	22
H2 Tentoonstellingen en <i>Zero op Zee</i>	23
H2.1 <i>Nul</i> , 1962, Stedelijk Museum Amsterdam	25
H2.2 <i>Zero-0-Nul</i> , 1964, Gemeentemuseum Den Haag	29
H2.3 <i>Nul negentienhonderd vijf en zestig</i> , 1965, Stedelijk Museum Amsterdam	31
H2.4 <i>Zero op Zee</i> , 1966, Pier Scheveningen	35
H2.5 Tussentijdse conclusie	37
H3 Tentoonstelling <i>Nul=0</i> en vergelijking van de tentoonstellingen	39
H3.1 <i>Nul=0</i> , 2011, Stedelijk Museum Schiedam	39
H3.2 Verschillen en overeenkomsten tussen de vier tentoonstellingen	41
H3.3 Replica's en reconstructies binnen de vier tentoonstellingen	44
Conclusie	49
Bronnen- en literatuurlijst	52
Bijlage 1 Lijst met afbeeldingen	
Herkomst afbeeldingen	

Inleiding

Naar aanleiding van de tentoonstelling *Nul=0. De Nederlandse Nul in een internationale context* in het Stedelijk Museum Schiedam, waar het belang van de Nederlandse Nul in een internationale context getoond werd, ben ik op het onderwerp van deze scriptie gekomen. Tijdens de tentoonstelling, die te zien was van 11 september 2011 tot 22 januari 2012, werden werken van de Nederlandse Nul tentoongesteld samen met werken van internationaal soortgelijke groeperingen zoals de Japanse Gutai, Italiaanse Azimuth, de Franse Nouveau Realisten en de Duitse Zero.¹ Daarnaast werd een reconstructie getoond van *Zero op Zee*. Dit zou een ongebruikelijke kunstmanifestatie op de pier van Scheveningen worden waar meer dan vijftig kunstenaars een bijdrage aan zouden leveren, een happening waarin het publiek een actieve rol toebedeeld zou krijgen. Dit project heeft uiteindelijk nooit plaatsgevonden, maar is – zoals aangetoond wordt in dit onderzoek – van groot belang voor het begrijpen van de intenties van Nul en aanverwante kunstenaars.

In de Schiedamse tentoonstelling lag de nadruk op het internationale belang van Nul. Als voorbeeld voor de vormgeving/invulling van de recente tentoonstelling zijn de drie museale tentoonstellingen rondom Nul in Nederland aangehouden. Het belang van Nul in internationale context komt in de huidige presentatie goed naar voren, maar de overdracht van de oorspronkelijke intenties van de kunstenaars is naar mijn idee minder geslaagd. De context rondom het ontstaan van Nul en aanverwante groeperingen werd duidelijk gemaakt aan de hand van begeleidende zaalteksten, een uitgebreide publicatie met veel beeldmateriaal, afbeeldingen van werken en kunstenaars en een reconstructie van *Zero op Zee*. Helaas was de vormgeving van de tentoonstelling en de presentatie van de kunstwerken statisch en strak vergeleken met de vormgeving van de eerdere Nederlandse Nultentoonstellingen in de jaren 1962-1965.²

In deze scriptie probeer ik aan te tonen dat de context - de vormgeving van de tentoonstellingen in de jaren zestig met betrekking tot Nul - bepalend is voor de ervaring van de werken en dat de vormgeving van deze tentoonstellingen bij een aantal werken zelfs onderdeel uitmaakte van het oorspronkelijke idee van de kunstenaar. Sinds eind jaren zestig wordt bij het maken van een tentoonstelling altijd een bepaalde context gekozen waarbinnen de kunstwerken getoond worden. In Schiedam is gekozen voor de presentatie van Nulwerken binnen een internationaal perspectief. De keuze van deze context leidt helaas tot informatieverlies van een aantal belangrijke werken. De kunstwerken en hun creatiecontext komen binnen het internationale kader niet volledig tot hun recht waardoor de oorspronkelijke intenties van de kunstenaars verloren gaan. Het is niet opmerkelijk dat de context waarbinnen de werken eerder tentoongesteld zijn niet exact nageleefd wordt, omdat hierdoor geen nieuwe visies aan het bestaande beeld van Nul worden toegevoegd. Maar dat de keuze van het internationaal perspectief tot verlies van een gedeelte van het oorspronkelijke idee van de kunstenaar veroorzaakt, is iets om naar te kijken. Dit leidt tot de onderzoeksvraag: Wat is de beste omgang met de oorspronkelijke intenties van Nul binnen een museale context en wat zou deze

¹ Deze groeperingen kunnen allemaal worden beschouwd onder de internationale overkoepelende naam ZERO. De Duitse groep had de in hoofdletters geschreven naam ZERO al in 1958 in gebruik, maar al snel werd deze naam overgenomen om de internationale groep aan te duiden. In deze tekst wordt de Duitse groep met kleine letters geschreven en de internationale groep met hoofdletters. De Nederlandse leden wilde in het begin ook de naam ZERO in gebruik nemen, maar leek hen toch slimmer om een Nederlandse vertaling te gebruiken. Vandaar de naam Nul. Marga van Mechelen en Jonneke Jobse, *Echt Peeters. Henk Peeters, realist, avant-gardist*, Wezep 2011, p. 11.

² In de vijf jaar dat Nul bestond, nam de groep deel aan drie grote museale tentoonstellingen. *Nul* in het Stedelijk Museum Amsterdam van 9-25 maart 1962, *Zero-0-Nul* in het Gemeentemuseum Den Haag van 20 maart tot 18 mei 1964 en *Nul negentienhonderd vijfen zestig* tevens in het Stedelijk Museum Amsterdam van 15 april tot 18 juni 1965.

tentoonstellingscontext inhouden? In dit onderzoek wordt gekeken naar het verlies van oorspronkelijke artistieke intenties en de hieraan gerelateerde conservering- en interactiviteitsproblematiek omtrent de werken van Nul. Ik hoop door me te verdiepen in deze kwestie een antwoord te vinden op de vraag hoe de originele intenties van Nul, met betrekking tot nog bestaande (oorspronkelijk fysiek interactieve werken) en reeds vergaande werken (conceptuele installaties), in zijn waarde gelaten kan worden binnen de museale context.

Status quaestionis

Het onderzoek en de interesse in Nul is de laatste jaren sterk toegenomen. Zowel het Gemeentemuseum Den Haag en het Stedelijk Museum Schiedam besteedden afgelopen jaar aandacht aan Nul. In Den Haag was het werk te zien van één van de kunstenaars van Nul, Henk Peeters, in de overzichtstentoonstelling *Henk Peeters* die van 10 september 2011 t/m 12 februari 2012 liep. Hierbij verscheen een monografie over Henk Peeters, *Echt peeters. Henk Peeters/realist/avant-gardist*, geschreven door Jonneke Jobse en Marga van Mechelen. Een groot gedeelte van deze uitgave beslaat het onderzoek naar Nul en de rol van Peeters binnen deze groep. Daarnaast werd de tentoonstelling *Nul=0. De Nederlandse Nul in een internationale context* in het Stedelijk Museum Schiedam gehouden, waar de gelijknamige publicatie bij verscheen, een onderzoek naar de contacten tussen Nul en de leden van de internationale ZERO beweging en de invloed van Nul op de internationale ZERObeweging. Deze publicaties beschrijven de rol van Henk Peeters binnen Nul en plaatsen Nul in internationale context. Jobse en Mechelen gaan in op de conserveringsproblematiek rondom het werk van Peeters, maar hebben het hierbij uitsluitend over werken van Peeters (en niet over de ruimtelijke installaties van Nul die speciaal voor de tentoonstellingen in de jaren zestig werden uitgevoerd).

Ook beschrijven zij de drie Nederlandse museale tentoonstellingen uit de jaren zestig waarin zij kort ingaan op de vormgeving van de presentaties. Naast de afbeeldingen en de beschrijvingen in de vele krantenrecensies over de tentoonstellingen is de doctoraal scriptie *De fase van het kalm en opnieuw gevoelig worden. De presentatie van tentoonstellingen van Nul* van Astrid Huitker uit 2004 een belangrijke bron geweest, maar tevens een struikelpunt. Deze scriptie gaat over de vormgeving van de tentoonstellingen rondom Nul en hoe deze vormgeving zich verhoudt tot de 'museale norm' uit de jaren zestig. Ik vond haar scriptie pas laat binnen het onderzoek, omdat haar scriptie zeer moeilijk vindbaar was en eigenlijk vond ik het meer per ongeluk dan tijdens een gerichte zoektocht. Door het laat vinden van deze scriptie was mijn onderzoek al ver gevorderd en had ik al een duidelijk beeld van de tentoonstellingen. Toch heb ik veel van haar beschrijvingen kunnen gebruiken en juist omdat mijn beeld en haar beschrijvingen sterk overeenkomen werd mijn idee over de omgang met de werken van Nul ondersteund. Het boek *Modern art: who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, dat in 1999 verscheen aan de hand van Ijsbrand Hummele, Dionne Sillé en Marjan Zijlmans en het boek *Echt Peeters* heb ik als leidraad genomen om een beter beeld te krijgen over de conserveringsproblemen rondom de werken uit de jaren zestig, voornamelijk rondom het werk van Peeters aangezien bij zijn werk de fysieke interactie van het publiek van groot belang is.

Onderzoeksmethode en indeling hoofdstukken

Door middel van literatuuronderzoek is geprobeerd een duidelijk beeld te scheppen van Nul en van de oorspronkelijke intenties van de groep. Daarnaast is een reconstructie gemaakt van de tentoonstellingen uit de jaren zestig en wordt deze beschrijving ondersteund door middel van fotomateriaal. Dit begon als een archiefonderzoek in het archief van het Stedelijk Museum Amsterdam, Het Haags Gemeentemuseum en de RKD. Uiteindelijk zijn de bevindingen aangevuld met de beschrijvingen uit de publicatie *Echt Peeters* en de scriptie van Astrid Huitker. Door een duidelijk beeld te scheppen van de tentoonstellingen kan aan de hand van vergelijkend onderzoek de vormgeving met betrekking tot de presentaties van de werken met de recente tentoonstelling in het Stedelijk Museum Schiedam worden vergeleken. Een interview met Colin Huizing, de senior conservator van het Schiedams Stedelijk Museum, biedt inzicht in een aantal gemaakte keuzes met betrekking tot de recentste tentoonstelling. De vergelijking maakt overeenkomsten en verschillen tussen de oude en huidige presentaties duidelijk. Deze overeenkomsten en verschillen worden verklaard waardoor een alternatieve benadering met betrekking tot de werken van Nul kan worden aangeboden.

In het eerste hoofdstuk wordt het ontstaan van Nul beschreven en haar oorspronkelijke intenties met betrekking tot de werken. Verder worden de internationale invloeden, het gemeenschappelijk doel van en de verschillen binnen de groep uitgelicht. Tijdens het onderzoek voor deze scriptie is een belangrijk kader aan het licht gekomen die ik nog niet eerder zo expliciet beschreven heb zien staan. Dat is de ironie en de humor die achter de strakke en zakelijk ogende werken van Nul schuil gaat. De strakke zakelijkheid past goed in de museale context, maar is naar mijn mening niet zoals Nul getoond zou moeten worden. Ook dit zal in het onderzoek behandeld worden.

In het tweede en derde hoofdstuk worden de drie museale tentoonstellingen uit de jaren zestig, de meest recente tentoonstelling in Schiedam en het niet uitgevoerde *Zero op Zee* project beschreven. Daarnaast wordt verklaard waarom de vormgeving van de tentoonstellingen met de betrekking tot de werken als onderdeel van het oorspronkelijke intenties van Nul moet worden beschouwd en waarom de niet uitgevoerde werken van Nul tevens betrokken moeten worden als onderdeel van de oorspronkelijke intenties van de groep. Daarnaast worden in hoofdstuk drie de vier museale tentoonstellingen vergeleken en wordt voor de overeenkomsten en verschillen een verklaring gezocht. Hierbij wordt dieper ingegaan op de vormgeving en het interactieve deel van de presentaties tijdens de jaren '62-'65 en de huidige tentoonstelling.

Tijdens de tentoonstelling in Schiedam is veelvoudig gebruik gemaakt van reconstructies van niet langer fysiek bestaande werken omdat 'deze ruimtelijke installaties vandaag de dag van grote betekenis zijn: hierin wordt zichtbaar op welke wijze de kunstenaars traditionele kunstobjecten als schilderij en sculptuur loslieten en verruilden voor ruimtelijke, sociale, ervaringen'.³ Het gebruik maken van reconstructies binnen een tentoonstelling is geen nieuw gegeven, maar de keuze waarom bepaalde werken tijdens de tentoonstelling in Schiedam gereconstrueerd zijn en bepaalde werken niet intrigeerde me meteen. Daarnaast zijn een aantal originele kunstwerken getoond, welke niet in oorspronkelijke staat te ervaren zijn (in plaats van op een fysieke interactieve manier te beleven, waren ze nu enkel visueel te ervaren). Dit laatste is naar mijn idee een kwalijke zaak, omdat het interactieve aspect van de werken horen bij het

³ Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p. 10.

oorspronkelijke idee van de groep. Door zowel het ontbreken van dit aspect binnen het werk en het ontbreken van andere manieren om de interactieve betrekking van het publiek te benadrukken binnen de tentoonstelling, kan een onvolledig beeld van Nul ontstaan. In dit hoofdstuk wordt tevens kort ingegaan op de reconstructieproblematiek aangaande de interactieve werken van Nul omdat de wijze waarop tegenwoordig keuzes gemaakt worden met betrekking tot deze werken kunnen bijdragen aan een andere presentatiewijze van Nul.

Afbakening

Hoewel Nul deel uitmaakt van een veel grotere internationale ZERObeweging, richt ik mijn aandacht voornamelijk op de Nederlandse Nul, omdat de tentoonstellingen van Schiedam zich concentreert op Nul en het inhoudelijk ingaan op de verschillende groeperingen veel te omvangrijk is voor een scriptieonderzoek.

Daarnaast was Nul nauw verbonden met schrijvers van de *Nieuwe Poëzie* (publiceerde in de tijdschriften *Gard Sivik en Barbarber*) en zijn vele tijdschriften verschenen waar de internationale ZEROgroeperingen met elkaar schreven over de ZERO. Dit is zeer interessant, maar voor dit onderzoek leg ik de nadruk op de fysieke werken en de tentoonstellingen rondom de werken waardoor grote nadruk op het geschreven woord buiten beschouwing wordt gelaten. Ook omdat voor het merendeel van de leden van Nul een groot verschil bestond tussen het geschreven woord en de praktijk.⁴

De verdieping in de conserveringsproblematiek rondom de werken van Nul, zeker in het geval van de meer conceptuele/ plaats specifieke werken, is een onderzoek op zich en wordt kort beschreven in deze scriptie. Maar helaas ontbreekt wegens tijdgebrek een diepgaande benadering. Graag zou ik verder willen uitzoeken wat de regels zijn met betrekking tot het reproduceren van de werken van Nul, zeker aangaande de werken zonder duidelijk geschreven instructies. Op dit moment leven de meeste kunstenaars nog, maar wat als deze komen te overlijden? Mocht ik tijd hebben, dan zou ik me graag in deze kwestie willen verdiepen. Ook het gegeven van het veelvoudig gebruik van replica's binnen tentoonstellingen lijkt me een interessant onderzoek. Waar ligt de grens? Kan een tentoonstelling bestaan zonder originele werken. En wat is de waarde dan eigenlijk nog van een origineel werk? Worden de reproducties meer waard naar mate ze ouder worden? Kortom, er valt nog genoeg te onderzoeken met betrekking tot Nul. Hopelijk vormt deze scriptie een interessante aanvulling op de huidige bevindingen.

⁴ Janneke Wesseling, *Alles was mooi. Een geschiedenis van de Nul-beweging*, Nieuw Vennep 1989, p. 12.

Hoofdstuk 1 - Oorspronkelijke intenties en achtergrond Nul

1.1 Kunst en Werkelijkheid

In de rumoerige en rebellerende jaren zestig ontstonden verspreid over Europa verschillende soortgelijke kunstenaarsgroepen die een nieuwe relatie zochten tussen kunst en het dagelijks leven en de werkelijkheid wilden tonen zoals deze was. Eerdere groeperingen zoals de Constructivisten, De Stijl en de Futuristen stonden aan de basis van kunst die meer in overeenstemming was met de moderne tijd, maar deze groeperingen gaven met hun kunst een eigen vertaling zoals deze wereld er volgens hen uit zag of zou kunnen uitzien.⁵ Zij gaven een eigen visie en lieten hierdoor niet de werkelijkheid zien zoals deze was. Toen de gemoederen in Europa na de Tweede Wereldoorlog bedaarden en de onrust plaats maakte voor rust, ontstond een tijd van ontwikkeling en een groeiende economische welvaart. De wortels van de consumptiemaatschappij zoals we deze nu kennen werden gelegd. De opkomst van industrieel vervaardigde artikelen en de massaproductie werd een feit. Nieuwe materialen als nylon en plastic werden uitgevonden en veelvuldig gebruikt. Het doemdenken dat nog een erfenis was van de Tweede Wereldoorlog werd langzaam vervangen door een meer positieve kijk naar de toekomst.

Deze positieve kijk op de ontwikkelingen in de maatschappij is ook in de kunsten merkbaar. In de vijftigerjaren probeerden kunstenaars, zoals de leden van de Cobrabeweging, hun ervaringen uit de oorlog te verwerken in hun kunst. De nieuwe generatie keek naar de toekomst in plaats van naar het verleden. Deze ontwikkeling ging bij sommige groeperingen gepaard met de behoefte om het traditionele kunstwerk te onttronen.⁶ Begin jaren zestig manifesteerden zich in Europa verschillende groeperingen die later bekend kwamen te staan onder de gezamenlijke noemer ZERO. De naam Nieuwe Tendenzen werd tevens gebruikt om deze groep gelijkgestemde kunstenaars te benoemen naar aanleiding van de tentoonstellingen 'Nove Tendencije' die in Zagreb in 1961 en 1963 plaatsvonden. Leden van deze groepen wilden radicaal breken met het bestaande kunstbegrip en een totaal nieuwe belevingswereld creëren. Het doel van de Duitse Zero, de Franse Nouveau Realisten, de Italiaanse Azimuth, Nuove Tendenzie uit Zagreb en de Nederlandse Nul was juist geen persoonlijke kunst maken, maar onpersoonlijke kunst. Hierbij was de handeling van de kunstenaar niet langer van belang, maar de materialen en objecten, liefst industrieel vervaardigd, moesten zelf in de spotlight staan.⁷ De Nouveau Realisten isoleerde fragmenten uit de werkelijkheid en lieten deze zoveel mogelijk onaangepast zien. In teamverband zochten de Franse Groupe de Recherche d'Art naar een objectiefwetenschappelijke benadering van fenomenen in de werkelijkheid. Door de opkomst van de technologie gingen veel kunstenaars experimenteren met deze nieuwe uitvindingen en probeerden ze deze te verenigen met kunst om zo los te komen van traditionele kunstvormen, zoals de schilderkunst en beeldhouwkunst. Hierdoor verwierpen ze het idee van het kunstwerk als een gevoelskwestie en zagen ze de nieuwe technologie als hét middel om los te komen van het persoonlijke handschrift.

Naast het gebruik van nieuwe materialen en ontwikkelingen in de technologie om de afstand tussen kunst en het dagelijks leven te overbruggen, zochten verschillende ZERO-groeperingen naar een manier om een meer publiek geëngageerde kunst te maken,

⁵ Wesseling 1989 (zie noot 4), p.7.

⁶ Renate Wiehager, 'Zero/Nul/Azimuth/Nouveaux Réalistes. Ontmoetingen, briefwisselingen en culturele kenmerken van de Europese ZERO-avant-garde 1959-1962.', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.) *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p. 60.

⁷ Wesseling 1989 (zie noot 4), p.9.

met als doel maatschappelijke veranderingen op gang te brengen.⁸ Een andere grote internationale beweging bekend onder de naam Fluxus die zich rond dezelfde tijd als de ZERObeweging manifesteerde, hield zich nadrukkelijk bezig met het organiseren van performances waarbij het publiek actief betrokken werd. Ook buiten Europa ontstonden groeperingen die een nieuwe kunst wilden maken. Al in 1952 werd in Japan door onder andere de kunstenaar Shigara de groep 'Zero-Kai' opgericht en in diezelfde jaren was in Japan ook een groep kunstenaars onder de naam Gutai actief die een samensmelting van actie- en installatiekunst maakten.⁹ Ook in de Verenigde Staten sloegen groepen kunstenaars de handen bijeen – zoals de Constructivisten – om zo de verankerde tradities binnen de kunstsector aan te pakken. Deze ontwikkeling voltrok zich iets later dan de ontwikkeling van de ZERObeweging en andere Europese groeperingen omdat de kunstsector in de Verenigde Staten op dat moment weinig openstond voor veranderingen en de financieringssystemen in Europa experimenteren mogelijk maakte.¹⁰

De groepsvorming wordt nu gezien als een geijkte avant-gardestrategie om gemeenschappelijk nieuw terrein te veroveren.¹¹ Mede dankzij de internationaal georiënteerde museale tentoonstellingen eind jaren vijftig begin jaren zestig raakte kunstenaars met een gezamenlijk onbehagen jegens het emotioneel geladen en schilderkunstig gebaar met elkaar intenser in contact.¹² Het is daarom niet gek dat onderling veel contact was tussen de gelijkgestemde groeperingen. Een andere middel om maatschappelijk nieuw terrein te veroveren voor de verschillende verwante ZEROgroeperingen was het uitgeven van tijdschriften. Dit werd dan ook veelvoudig gedaan. In Duitsland werd tussen 1958 en 1961 driemaal het tijdschrift *Zero* uitgegeven, waarvan Heinz Mack (1931), Otto Piene (1928), Lucio Fontana (1899-1968), Yves Klein (1928-1962) en Jean Tinguely (1925-1991) de belangrijkste bijdragers waren.¹³ In dit tijdschrift beschreven deze kunstenaars de theoretische kant van hun beeldende kunst. In Italië werd door Piero Manzoni (1933-1963) en Enrico Castellani (1930) in 1959-'60 het blad *Azimuth* uitgegeven, waarvan twee nummers zijn verschenen.¹⁴ Dit blad was voornamelijk ter ondersteuning van de activiteiten die in een galerie onder dezelfde naam werden gehouden. In de zeven maanden dat de galerie bestaan heeft, onder leiding van Manzoni en Castellani, werden twaalf exposities gehouden waaraan beiden bijna altijd deelnamen.

Ook Nul had, vooral dankzij Henk Peeters, veel contact met de buitenlandse groeperingen.¹⁵ Dit is terug te zien in het tijdschrift *Nul=0, tijdschrift voor de nieuwe konseptie in de beeldende kunst* omdat veel artikelen van leden van de internationale ZERObeweging afkomstig zijn. In het begin had Nul vooral contact met de leden van de Duiste Zero: Heinz Mack, Günther Uecker (1930) en Otto Piene maar later ook met de andere gelijkgestemden. Deze internationale contacten resulteerden uiteindelijk in een

⁸ Midori Yamamura, 'Kusama en Nul. Een internationaal kruispunt van maatschappelijk geëngageerde kunst', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.) *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p. 86.

⁹ Franck Gribling, 'Van Oude mensen en dingen die voorbij gaan. De reconstructie van Zero, de laatste avant-garde beweging van de 20^e eeuw.', *De Nieuwe Maatschappij Arti en Amicitiae*, jaargang 10 (2006), nr. 13 (juli), p.4. Franck Gribling is een van de critici die het werk van Peeters en Nul altijd heeft gesteund.

¹⁰ Lucy Lippard, *Six years: The dematerialisation of the art object*. California 2001³ (1973), p. XIX.

¹¹ Franck Gribling 2006 (zie noot 9), p. 4.

¹² Antoon Melissen, 'Nul=0. De Nederlandse avant-garde van de jaren zestig in een Europese context', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p. 16.

¹³ Het eerste nummer van *Zero* verscheen in april 1958, het tweede nummer in oktober 1959 en het laatste nummer in 1961.

¹⁴ Het eerste nummer van *Azimuth* verscheen in december 1959, het laatste nummer in januari 1960.

¹⁵ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 38.

drietal spraakmakende Nul-ZERO-tentoonstellingen in Nederland die plaatsvonden in 1962 en 1965 in het Stedelijk Museum te Amsterdam en in 1964 in het Haags Gemeentemuseum. In 1966 zou het project *Zero op Zee* aan het rijtje worden toegevoegd. Dit project zou als kers op de slagroom, 'het optimisme over de mogelijkheden van de techniek en het streven naar integratie van kunst in het dagelijks leven verwoorden' en een ware totaalervaring voor de bezoeker worden.¹⁶

1.2 Oorsprong Nul

In februari 1961 richtte de kunstenaars Jan Schoonhoven (1914-1994), Jan Henderikse (1937), Henk Peeters (1925) en Armando (1929) Nul op.^{17 18} Al eerder stelde de vier kunstenaars gezamenlijk werken tentoon, maar in de zomertentoonstelling *Nederlandse kunst 1960-'61* in het Stedelijk Museum Amsterdam stelde de vier voor het eerst hun werk onder de naam 'groep nul' tentoon.¹⁹ Deze naam werd afgeleid van de Duitse Zero dat met de naam niet –zoals de naam impliceert- 'niks of nihilistisch' wilde betekenen maar een nieuw begin.²⁰ Piene die als lid van de Duitse Zero de rol als woordvoerder op zich nam, omschreef de naam als volgt: 'De oorlog wekte verlangen naar stilte, vrijheid, rust en behoefte om zich kalm te laten doordringen van het ritme van de schepping, het altijddurende; het oog werd erdoor naar de hemel geleid, naar de sterren en naar ongerepte gebieden. Zo ontstond de grote quarantaine, Zero, de stilte voor de storm, de fase van een kalm en opnieuw gevoelig worden.'²¹ Zoals Piene later verwoordt kan Zero gezien worden als een nieuw begin.

'Zero is de zone van stilte en van pure mogelijkheden voor een nieuw begin, als bij het aftellen wanneer raketten afgeschoten worden – Zero is de onmeetbare zone waar de oude toestand in een nieuwe overgaat.'²²

Grote voorbeelden voor de Zero en Nul waren Piero Manzoni, Yves Klein en Lucio Fontana. Maar ook Marcel Duchamp (1887-1968) kan gezien worden als een grote inspirator voor verschillende leden van Nul.²³ Het *Manifesto Blanco*, dat door leerlingen

¹⁶ Visser en Huizing (red.) 2011 (zie noot 3), p. 9.

¹⁷ In de zomer van 1961 schreef Peeters en Armando in de tekst 'De Nederlandse Informelen' verschenen in de *Kroniek voor kunst en Cultuur 21 (1961)* over de veranderde groepsopstelling van de groep en dat de groep zonder Van Bohemen maar met Herman De Vries voortaan onder de naam Groep 1 verder ging. Al snel is de naam gewijzigd in Nul. Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 53.

¹⁸ Volgens Renate Damsch-Wiehager begint Nul al in 1960, naar zeggenschap van de groep zelf, maar omdat alle andere bronnen van 1961 spreken houd ik dit startpunt aan. Renate Damsch-Wiehager, *Nul. De werkelijkheid als kunst funderen*, Stuttgart 1993, p. 8.

¹⁹ Melissen 2011 (zie noot 12), p.14.

²⁰ Niet alleen gebruikte de Duitse groep de naam Zero ook in andere landen werd rond dezelfde periode de naam door meerdere groepen in gebruik genomen. In Nederland werd door Hans Sonnenberg in 1958 een groep Zero opgericht waar onder andere ook Piero Manzoni en Jan Schoonhoven deel van uitmaakte. Heinz Mack kreeg hier lucht van en vroeg Sonnenberg de naam Zero te veranderen omdat de Duitse groep deze naam al eerder in gebruik had genomen. Later werd deze groep OREZ genoemd. Ook in Japan werden meerdere groepen met deze naam opgericht. Tijs Visser, 'Zero en/of OREZ', in: Visser en Huizing *Nul=0. De Nederlandse Nul in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 74-75 en Atsuo Yamamoto, 'ZERO/Gutai/ZERO', in: Visser en Huizing (red.) *Nul=0. De Nederlandse Nul in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p. 77.

²¹ Otto Piene, 'Nu' (Nederlandse vertaling) *Zero-0-nul*, uitgave bij tent. Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1964, ongepagineerd.

²² Otto Piene, 'The development of the group Zero', *Zero 1,2,3*, Keulen 1973, in: Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 13.

²³ Antoon Melissen in gesprek met Jan Henderikse, 'To much is not enough!', in: Visser en Huizing, *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p. 166. In een commentaar dat Armando had op de tentoonstelling *Bewogen Beweging* zei hij dat het fietswiel van Duchamp een voorbeeld was van echte beweging, niet de armetierige sculpturen die tijdens de tentoonstelling getoond werden. Armando, 'Over het lijk van de Renaissance' 1963 in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 17.

van Fontana in 1964 gepubliceerd werd, was tevens voor de kunstenaars een grote bron van inspiratie.²⁴ Alleen hebben de leden van Nul in tegenstelling tot de leden van de Zerogroep een meer relativiserende en nuchtere houding aangenomen ten opzichte van het manifest van Fontana.

Nul kwam voort uit de Nederlandse Informele groep waar de vier kunstenaars Armando, Henk Peeters, Jan Schoonhoven en Jan Henderikse ook onderdeel van uit maakte.²⁵ De Nederlandse Informelen, die naast de vier kunstenaars uit Kees van Bohemen bestond, ageerden tegen het formalistisch componeren en de rationele en geometrische vormgeving van onder andere het Kubisme en het Constructivisme. Het traditionele schilderen als kunstvorm met een duidelijk handschrift van de kunstenaar werd in deze periode nog toegepast door de groep kunstenaars. Maar in de veranderende handelswijze van de kunstenaars is tijdens de Informele periode de ontwikkeling naar Nul duidelijk zichtbaar. Van de directe zelfexpressie door het spontaan aanbrengen van verf, waardoor het materiaal voor zichzelf moest gaan spreken, maakte de handelswijze van de kunstenaars steeds meer plaats voor objectivering en distantie dat zo herkenbaar is voor Nul. Schoonhoven beschreef al in 1959 hoe hij vond dat het handelen van de kunstenaar ingeperkt moest worden om zo het materiaal te laten spreken zoals het was:

‘Grotere mogelijkheid om tot een objectiefneutrale uiting van algemene geldigheid te komen. Door vermindering van opzettelijke vorm (vorm als inbreuk en truc) een veel grotere organische werkelijkheid van het gemaakte op zich. Materiaal zodanig uit laten spelen dat het, hoewel materiaal gebleven, boven zichzelf uitkomt en drager wordt van de geest van de maker.’²⁶

Armando schreef in 1959 dat

‘een geheel nieuwe kunst moet komen en alles wijst er op dat ze komt. Niet mooi en lelijk meer, niet goed en kwaad meer (ze bestaan nog steeds), maar een kunst die geen kunst meer is maar een gegeven feit (als onze schilderijen)’.²⁷

Toen de leden van de Nederlandse Informelen zich tot Nul vormden, bleek dat zij zich voornamelijk tegen het Abstract Expressionisme uit de jaren vijftig keerden en daarmee ook tegen hun eigen werk uit de vroege periode van de Nederlandse Informelen. Niet alleen wilden zij afstand nemen van de werkwijze die bij deze stroming hoorde, maar ook het voorkomen van de kunstenaars wilden zij drastisch veranderen door er niet langer meer uit te zien als een rebellerende bohémien met baarden en geitenwollen sokken, maar door voortaan netjes geschoren en gekleed in pak, als een echte zakenman te verschijnen. (Afb. 1)

²⁴ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 13. Het ‘Witte Manifest’ is in een Nederlandse vertaling door Henk Peeters verschenen in: Armando, Henk Peeters et. al, *De Nieuwe Stijl*, deel 2, Arnhem 1965, pp. 127-138.

²⁵ De term Informele Kunst kan op meerdere manieren gebruikt worden, in deze tekst gaat het om de omschrijving die Wesseling gebuikt voor ‘het werk van kunstschilders die streefden naar een totale oplossing van de herkenbare vorm in de materie, in de verf.’ Wesseling 1989, (zie noot 4), p. 15.

²⁶ Jan Schoonhoven, tekst opgenomen in: *De Nederlandse Informele Groep*. Catalogus bij een tent. Galerie Weiss, Kassel, 7-28 februari 1960, in: Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 19.

²⁷ Armando, ‘Credo I’ *Holländische Informelle Gruppe*, Catalogus bij tent. Galerie Gunar Düsseldorf, 1959, in: Melissen 2011 (zie noot 12), p. 13. Deze tekst werd door de Nederlandse critici niet goed ontvangen omdat Armando met sterke bewoordingen het Nederlandse kunstklimaat veroordeelde. Dit zou ten grondslag kunnen liggen aan de negatieve kritieken die de Informelen en vervolgens Nul kregen na de eerste tentoonstellingen in Nederland. Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 40.

Dit zakelijk kleden en zich als kunstenaar zakelijk opstellen is typerend voor de jaren zestig.²⁸ Niet alleen de leden van de internationale ZERObeweging veranderden hun kledingstijl, ook in de Verenigde Staten gebeurde dit. De kunstschilder Frank Stella liet zich al in 1959 strak gekleed in pak op de foto zetten en stuurde deze foto op voor een museale catalogus. Als reactie van de curator kreeg hij te horen dat hij een meer gepaste foto moest opsturen (een foto van een kunstenaar die plotseling vastgelegd werd in werkkleding in zijn studio, in de Verenigde Staten een 'standaard' vorm voor een portret van de kunstenaar). Stella weigerde echter een andere foto in te sturen wat ophef veroorzaakte bij zijn collega's. Op deze foto stond Stella tevens voor een witte achtergrond waardoor niet te herkennen was waar de foto genomen was - zeker niet in een studio dus. Wat Stella hiermee zei, was dat hij als kunstenaar gewoon een werkende man was en dat zijn werkplek niet de geïsoleerde Romantische studio was zoals men kende van de Abstract Expressionistische schilder, maar dat zijn werkplek gewoon in de wereld was.

De subjectieve gevoelens die bij de leden van Nul tijdens hun Informele periode nog in hun eerdere werk van toepassing waren, werden vervangen voor een objectieve (voor zover dat mogelijk is), onbevooroordeelde benadering van de werkelijkheid. De kunst zou niet langer meer 'de werkelijkheid be-moraliseren of interpreteren' zoals Armando schreef, maar zou deze 'registreren'.²⁹ En daarmee zou de rol van een kunstenaar niet anders meer zijn dan een 'een koel en zakelijk oog'.³⁰ Het doel was de beleving van de alledaagse werkelijkheid voor de bezoeker te intensiveren. Nul liet het publiek kijken en zich bewust worden van de schoonheid van de gewone dingen. Dit betekent niet dat de kunstenaars helemaal niks deden met de objecten uit de werkelijkheid zoals bij de Nouveau Realisten wel de bedoeling was, maar hun handelen werd zoveel mogelijk tot het minimale beperkt. Aanpassingen aanbrengen om de realiteit op meer intensieve wijze te laten zijn, waren wel toelaatbaar als het hierbij maar niet ging om persoonlijke overwegingen van de kunstenaar. 'De zuiveringsactie Nul bleek zowel de artistieke vooroordelen in de beeldende kunst als de veronachtzaamde schoonheid van banaal, industrieel materiaal bloot te leggen.'³¹

1.3 Omschrijving werken Nul

De gemeenschappelijke uitdrukkingvorm van Nul, voor zover over een gemeenschappelijke stijl gesproken kan worden, was 'serialiteit ontstaan door het niet willen componeren'.³² Hierdoor konden de leden de werkelijkheid tonen zoals deze was en het publiek de mogelijkheid bieden de mooie werkelijkheid te beleven, zonder dat een persoonlijk, subjectief gebaar van de kunstenaar in de weg stond. Ook dit streven van een minimale artistieke handeling staat niet op zichzelf. In de Verenigde Staten zocht Frank Stella naar een manier om de verf die hij gebruikte voor zijn werk met zo min mogelijk tussenkomen aan te brengen. Hij zocht naar een manier om het ego van de kunstenaar te verwijderen van het schilderspaneel en vond hierop als antwoord de werkwijze van de huisschilder.³³ Ondanks de overeenkomstige serialiteit die de werken van Nul kenmerken, hebben de werken en de ontstaanswijze van deze werken een zeer verschillende karakter.

²⁸ Caroline A. Jones, *Machine in the studio. Constructing the Postwar Artist*, Chicago 1996, pp. 114-118.

²⁹ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 35.

³⁰ Wesseling 1989 (zie noot 29), p. 36.

³¹ Betty van Garrel, 'Baby null en Nullo's.', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 100. Betty van Garrel was in de tijd van Nul nauw verbonden met de leden.

³² Melissen 2011 (zie noot 12), p. 15.

³³ Jones 1996 (zie noot 28), pp. 124-125.

In het oeuvre (zijn teksten en kunstwerken) van Armando speelt zijn fascinatie voor geweld een grote rol.³⁴ In Nulperiode laat hij deze fascinatie naar de achtergrond verdwijnen en gaat hij steeds meer observerend en noterend te werk. Deze verandering hangt nauw samen met zijn werkzaamheden als journalist. In 1957 startte zijn werkzaamheden voor de *Haagse Post* en later schreef hij ook meerdere teksten voor het Vlaamse *Gard Sivik*. Door deze werkzaamheden kreeg Armando steeds meer behoefte zo veel mogelijk feiten te verzamelen en te presenteren zodat de lezers zelf vervolgens een mening over het onderwerp konden vormen. Dit verzamelen en presenteren van feiten uit de werkelijkheid nam hij ook over in zijn beeldend werk door producten uit de werkelijkheid te verzamelen en deze te presenteren aan het publiek.³⁵ Maar ondanks de veranderende werkwijze bleek de keuze van het harde, agressieve, donkere, industriële materialen en objecten als bouten, ijzeren platen, het liefst in de kleuren zwart, wit of rood, onbewust toch met de oorlog te maken hebben.³⁶ Armando werd tijdens de Nulperiode nog vaak verweten agressieve werken te maken en men vond dat hij fascistische ideeën had. Wat hem trok in de keuze van deze materialen was de regelmaat en de leegte zoals bij fabrieksterreinen en kazernes. Deze leegte, regelmaat en herhaling waren voor Armando griezelig maar tegelijkertijd een mooi fenomeen. Armando zei daarover: 't Komt omdat het Duitse leger mooi was. Het kwaad dat mooi is.'³⁷ Vergeleken met het werk van de andere Nulleden hebben deze zwarte, rode en witte werken nog het meest de neiging een dramatisch gebaar over te brengen. In zijn kunst wil Armando geen tussenhaven zijn, tussen de dagelijkse werkelijkheid en het publiek, hij wil dingen laten zien zoals ze zijn. In zijn ogen is het dan ook overdreven om happenings te organiseren als er 'prachtigste happenings om je heen gebeuren. Bijvoorbeeld twee mensen die mekaar op straat tegenkomen.'³⁸ Hoewel zijn kunstwerken strak, direct en afstandelijk overkomen is in zijn literaire werk juist veel humor te vinden, ook de manier waarop Armando zich met de groep bezig hield kent een grote mate van hilarische momenten.³⁹

Jan Henderikse onderscheidt zich van de andere leden omdat hij vrijwel alleen met gevonden voorwerpen werkt, waardoor zijn werk het meest gekenmerkt wordt als 'realist' of Nouveau Realist.⁴⁰ Zijn werk bestaat voornamelijk uit assemblages van eenzelfde objecten/producten, zoals kurken, direct afkomstig uit de productiemaatschappij. Vergeleken met de rest van Nul was Henderikse degene die het massaproduct uit de consumptiemaatschappij met zo min mogelijk aanpassingen presenteerde. Wat zijn werk tot kunst maakte en zich daarmee onderscheidde van de 'gewone' gebruiksproducten uit de maatschappij is de tijd en de tegenstelling veelheid/uniekheid.⁴¹ In de consumptiemaatschappij in de jaren zestig werden velen industriële producten gemaakt voor een korte levensduur. Men kocht een fles, opende deze en gooide de kurk weg. Door een aantal kurken bij elkaar op een achtergrond te plakken ontrok Henderikse deze kurken van hun korte levensduur en vereeuwigde hij ze. Daarnaast lijken de kurken allemaal op elkaar, maar juist door ze bij elkaar te voegen wordt het onderlinge verschil zichtbaar. Of Henderikse door zijn kunst kritiek leverde op de massaproductie dat ontstond in de jaren zestig of dat hij juist heel erg

³⁴ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 39.

³⁵ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 39.

³⁶ Damsch-Wiehager 1993 (zie noot 18) p, 50.

³⁷ Wessling 1989 (zie noot 4), pp.39-40.

³⁸ H.J.A. Hofland, 'Groepsgesprek', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 93.

³⁹ Melissen 2011 (Zie noot 23), p. 164.

⁴⁰ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 41.

⁴¹ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 42.

ge fascineerd was door dit verschijnsel is niet duidelijk. Henderikse was niet bezig met theorieën waarom hij iets maakte, het ontstond gewoon.⁴² Henderikse trok zich het minst aan van de theorievorming achter Nul en omdat zijn werk toch meer naar het Nieuwe Realisme reikte stopte hij snel met de groep. Vanaf 1964 deed hij al niet meer mee aan gezamenlijke tentoonstellingen.⁴³

Niet alleen in het werk van Henderikse en Armando is tijdens Nulperiode het gebruik van herhaling duidelijk aanwezig. Ook Henk Peeters werkte veel met herhalingen in zijn werk. Hij maakte gebruik van nieuwe materialen als nylon, chroom en formica, schuimrubber en plastic en probeerde zonder te veel artistieke handelingen, kunst te maken 'dat er net zo fris uitzag alsof het bij de Hema lag', omdat het volgens hem een winkel was 'zonder kapsones.'⁴⁴ Hij probeerde het publiek bewust te maken van hun dagelijkse omgeving. Om dit doel te bewerkstelligen ging Peeters experimenteren met het maken van werken die groter waren dan het schilderspaneel. Hij gebruikte hele wanden of een plafond als achtergrond voor zijn werk. Peeters vervaardigde zijn werken met machines om zo zijn persoonlijke handschrift uit te bannen en gebruikte soms readymades zoals bij het werk *Ijs-ijskast-ijsbeer*, 1960-61, waarvoor hij een ijskast leende van Iglo.⁴⁵ Hierin plaatste hij een paar kegels en liet de techniek het kunstwerk tot stand laten komen. Peeters probeerde het publiek bewust te maken van alles wat zich in de maatschappij bevond. Hij deed dat niet alleen door het publiek visueel gevoelig te maken, maar maakte verschillende werken die hij "tactilistische objecten" noemde.⁴⁶ Deze werken waren gemaakt van verschillende soorten materialen, zoals vachten, veren, kunstbont, nylon, paardenstaarten en watten.⁴⁷ Deze voornamelijk uit zachte materialen bestaande 'tactilistische' werken ontstonden in veel gevallen doordat hij bij dagelijkse objecten een associatie van het vrouwelijke kreeg, zoals bij het schuimrubber dat op een vrouwelijk schootje lijkt.⁴⁸ Deze objecten waren niet bedoeld om enkel bekeken te worden, maar waren tevens bedoeld om de tastzin van het publiek aan te spreken en mochten daarom aangeraakt worden. Peeters vond dat de tastzin te weinig gebruikt werd in de kunst en had plannen om een tentoonstelling te maken speciaal voor blinden in 1962 samen met Aubertin en Bischoffhausen.⁴⁹ Naast het publiek bewust maken van hun omgeving had Peeters nog een ander doel met Nul. Nul was voor Peeters een reactie tegen de elitaire cultuurpolitiek waarin kunst een privilege zou zijn van een bevoorrechte klasse.⁵⁰

Dit verzet tegen de elitaire cultuurpolitiek is zoals eerder vermeld niet alleen in Nederland of Europa te vinden, maar is een fenomeen dat zich later ook verspreidt in de Verenigde Staten. Ook daar wilde men af van het commerciële kunstobject en een kunstvorm creëren die dichter bij de mensen stond. Dit leidde in de Verenigde Staten

⁴² 'Ik ben altijd een kunstenaar geweest die weinig over zijn werk nadacht. Iedereen moet maar voor zichzelf uitmaken wat 'ie ervan vindt als hoeft ik het daar niet mee eens te zijn. Het is eigenlijk zo'n beetje vanzelf ontstaan.' in een interview met Betty van Garel: 'Afscheid van de hang- en staankunst', *Hollands Diep*, 8 november 1975, in: Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 43.

⁴³ Hoewel hij niet langer gezamenlijk met Nul deel nam aan tentoonstellingen, zond hij toch plannen in voor het *Zero op Zee*. Caroline de Westenholz, 'Zero op Zee', in: Visser en Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p. 99.

⁴⁴ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 45.

⁴⁵ Is een overblijfsel van een veel groter plan voor tentoonstelling *Nul*. Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p.98.

⁴⁶ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 15.

⁴⁷ Cor Blok, 'Zero', *Museumjournaal* 10 (1965) vol 2/3, p. 66. Cor Blok spreekt ook over de tastobjecten van Henk Peeters, alleen gaat het hier niet alleen om zachte materie maar ook om 'ruige, gladde, harde en weke oppervlaktes die met de hand moeten worden waargenomen'.

⁴⁸ Diana Stigter en Pietje Tegenbosch in gesprek met Henk Peeters 'Lang leve Nul', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 263.

⁴⁹ *Nul Negentienhonderd vijf en zestig*, deel 1, Amsterdam 1965, ongepagineerd.

⁵⁰ Wesseling 1989 (zie noot4), p. 48.

naar de ontwikkeling van Conceptuele kunst.⁵¹ Tijdens deze ontwikkeling zochten kunstenaars de grenzen op binnen het gevestigde kunstidee van de jaren zestig.⁵² Terugblikkend op de hoop dat de ‘‘Conceptual art’ would be able to avoid the general commercialization’, beschrijft Lucy Lippard dat dit streven tot een teleurstelling leidde: ‘the destructively ‘progressive’ approach of modernism were for the most part unfounded’, omdat ‘Art and artists in a capitalist society remain luxuries.’⁵³ Deze teleurstelling was ook bij Peeters voelbaar want hij wilde Nul als instrument gebruiken tegen sociale onrechtvaardigheid. Achteraf gezien vond hij zijn hoop dat na de Tweede Wereldoorlog iets zou veranderen aan de ongelijke sociale verdeeldheid en dat hij hierin een bijdrage kon hebben, ‘optimistisch en naïef’.⁵⁴ Maar ondanks dat Peeters zijn streven optimistisch en naïef noemde en hij teleurgesteld was in de resultaten van zijn strijd, is nu te zeggen dat de ideeën van Nul en het Conceptualisme - het willen doorbreken van oude tradities - niet nutteloos zijn geweest. Door deze ontwikkeling is namelijk het kader waarin men tegenwoordig naar kunst kijkt enorm verbreed. Zoals critici na de eerste Nultentoonstelling schreven, vervaagden de grenzen tussen autonome en toegepaste kunst en waren de kunstenaars beland op het randgebied van wat kunst zou mogen heten.⁵⁵

Voor Henk Peeters was Nulbeweging een doel op zich, voor Jan Schoonhoven lag dit heel anders. Volgens hem was Nulkunst niet bedoeld om een boodschap over te brengen, maar juist om geen boodschap over te brengen. ‘We namen de werkelijkheid zoals die was, niet dat zweverige idealisme of via de kunst de wereld willen veranderen. Dat is flauwekul. We wilde de mensen toch niet socialistisch maken, we wilde ze alleen maar laten kijken. We wilde een kunst maken die iedereen kon begrijpen. Geen hiërarchie, we kozen voor ordening, heel objectief. Kunst als produkt.’⁵⁶ Met deze uitspraak wordt duidelijk dat Schoonhoven en Peeters helemaal niet op een lijn lagen als het ging om de bedoelingen van Nul. De ontwikkeling van het steeds meer loslaten van het schilderkunstig gebaar tijdens de Nederlandse Informelen is wel van toepassing in het werk van Jan Schoonhoven. Hij is als enige van Nul niet gestopt met het gebruiken van de schilderskwast. Alleen gebruikte hij deze niet meer om een expressief gebaar te maken, maar om alles wit te schilderen. De werkelijkheid die het werk van Schoonhoven toonde, lag in de weerspiegeling die zijn reliëfs toonden bij een bepaalde lichtval, tijdens een bepaald moment van de dag. Zijn reliëfs, geometrische composities in papier-maché, hout, golfkarton, zijn geheel wit. Waardoor een spel van licht en schaduw ontstaat dat het hoofdmotief is zijn werk.⁵⁷ Schoonhoven toonde in tegenstelling tot Armando, Henderikse en Peeters geen producten afkomstig uit de consumptiemaatschappij, maar verwerkte deze in zijn geometrische reliëfs. De enige keer dat hij echt te werk ging volgens Nulstandaard is toen hij voor de tentoonstelling *Zero-0-nul* in het Haags Gemeentemuseum in 1964 een stapel golfkartonnen dozen tegen de wanden van het museum stapelde om zo, vooral met een esthetisch doel, met een spot de schaduwwerking van de ribbels en de stapeling zichtbaar te benadrukken.

⁵¹ Het Conceptualisme zou volgens Lippard niet als een stroming gezien moeten worden maar als een term die ze gebruikt om het chaotische netwerk van ideeën die rond dezelfde tijd ontstonden te benoemen. Ze noemt het ook wel de ontwikkeling van het dematerialisatie, maar dan meer in de vorm van het minder van belang worden van de fysieke materialistische vorm van een werk. Lippard 1973 (zie noot 10), p. 5.

⁵² Lippard 2001 (zie noot 10), p. VIII.

⁵³ Idem, p. XXI.

⁵⁴ Tien jaar later distantiëren Peeters en Schoonhoven zich van deze uitspraak. Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 49.

⁵⁵ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 72.

⁵⁶ Schoonhoven, uit een interview met Ella Reitsma en Gijs van Tuyl, 24 november 1979, n.a.v. de tentoonstelling ‘Zero internationaal Antwerpen’, in: Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 50.

⁵⁷ Wesseling 1989 (zie noot 4), p.51.

De geometrische constructies van Schoonhoven kunnen gezien worden als een subjectieve handeling van de kunstenaars zoals het geometrische aspect bij de Constructivisten, maar zo zag Schoonhoven het zelf niet. In de tekst 'Zero', verschenen in *De Nieuwe Stijl*, deel 1, benadrukt Schoonhoven dat het hem en Nul kunstenaars niet om de geometrie te doen was, maar dat geometrie gebruikt wordt om een standpunt toe te lichten. Namelijk om een hiërarchie binnen compositie te vermijden. 'Deze ordening komt voort uit de noodzaak voorkeur te vermijden. De afwezigheid van voorkeur voor bepaalde plaatsen en punten in het kunstwerk is essentieel voor zero en noodzakelijk om geïsoleerde realiteit te geven. De geometrische zijde van zero is derhalve op uiterste eenvoud afgestemd, een organisatie van zeer eenvoudige geometrische vormen, van de werkelijkheid afgeleide realiteit.'⁵⁸ Schoonhoven voelde zich als enige van Nul meer verbonden met de Amerikaanse Minimal Art dan met de Nouveau Realisten of kunstenaars als Klein.⁵⁹

1.4 Zakelijke distantie versus provocerende ironie

Als men groep Nul beschrijft, worden de woorden serialiteit, direct, koel, formeel, afstandelijk en objectief vaak gebruikt.⁶⁰ Deze begrippen zijn passend omdat de werken strak, kleurloos en sober overkomen. (Afb. 17, 24, 31, 53 en 56) Ook lijkt Nul een heus bedrijf, met Peeters als manager en logistiek leider, door de actieve deelname van de groep aan diverse projecten naast het maken van kunst. Nul hield zich bezig met het uitgeven van tijdschriften, nam deel aan vele tentoonstellingen in binnen- en buitenland en promoveerde zichzelf door luciferdoosjes of andere producten uit te delen. De leden verschenen in tv-programma's en waren nauw verbonden met nieuwe groeperingen in de literatuur (Armando). Ook de keuze van kledingstijl en de nadrukkelijke aansluiting bij het bedrijfsleven bij het tot stand laten komen van werken binnen de museummuren ondersteunen dit beeld van de groep.

Deze zakelijke aanpak van de kunstenaars kenmerken een verandering in de kunstsector en is typerend voor die tijd.⁶¹ Zoals eerder aangegeven kleeft Frank Stella zich in 1959 als een zakenman en veranderde hij hiermee zijn houding als kunstenaar. Dit bleef niet bij het kleden als zakenman, maar hij nam, net als Warhol en andere gelijkgestemden, een nieuwe houding aan ten opzichte van de koper. Stella en Warhol begonnen zichzelf als een bedrijf te 'branden' en zichzelf als merk te verkopen. Hierdoor speelde zij in op de veranderde economische cultuur en waren met deze aanpak ontzettend succesvol.

Ook de Nulleden wachtten niet meer af of hun werk getoond of verkocht werd, maar probeerden op zoveel mogelijk vlakken hun ideeën en hun kunst aan het publiek kenbaar te maken. Werken zoals de bandenwand *Autobanden*, 1962 van Armando en de stapeling bierkratten *Kratjeswand*, 1962 van Henderikse zijn ontstaan door een samenwerking met een industrieel bedrijf en voor de werken ontvingen beiden

⁵⁸ Schoonhoven, 'Zero', *De Nieuwe Stijl*, deel 1 (1964) Amsterdam, pp. 118-123.

⁵⁹ Diana Stichter en Pietje Tegenbosch in gesprek met Jan Schoonhoven 'Bevlogen Wit', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 270.

⁶⁰ Enkele voorbeelden hoe Nul omschreven wordt: 'Het kunstwerk als objectieve afspiegeling van de werkelijkheid.', 'Tegenover te spontaniteit, het persoonlijke handschrift en de gevoelsexpressie [...] stelden Nul kunstenaars koelheid en distantie.' Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 7. En: 'Ze deelden met elkaar een streven naar een nieuwe objectiviteit in de kunst', Visser en Huizing (red.) 2011 (zie noot 3), p. 9. 'De pragmatiek van Nul, de nuchtere benadering van de wereld, kunstproduct, kunstenaarschap en werkelijkheid, komt tot uitdrukking in de formele eigenschappen van de werken, maar evengoed in de praktijk van alledag, in hoe de werken ontstonden en werden geëxposeerd, hoe kunstenaars opereerden en zich presenteerden.' en 'De identiteit van Nul bewoog zich tussen een montere oriëntatie op de wereld van alledag en de koele soberheid van de seriële monochroom.' Melissen 2011 (zie noot 12), pp. 14 en 16.

⁶¹ Jones 2006 (zie noot 28), p. 161.

kunstenaars respectievelijk 400 gulden en 200 gulden vanwege de goede reclame voor de firma's.⁶² (Afb. 9 en 17) Deze aanpak leidde niet alleen tot een zakelijke sfeer achter de werken, maar ook tot een doorbraak van bepaalde structuren in de kunstwereld. De kunstenaars waren niet meer alleen afhankelijk van de museale wereld en de galleries, maar konden tot op zekere hoogte onafhankelijk hiervan te werk gaan. Ze bleven wel afhankelijk van de instituten voor de erkenning en het bekendmaken van hun werk bij het grotere publiek. Toen het project *Zero op Zee* niet door bleek te gaan, werd druk gezocht naar een mogelijkheid om het project toch bij het publiek onder de aandacht te brengen. Dit leidde uiteindelijk in een tv-optreden bij het programma *Bellevue*, waar uitgebreid over het project gesproken werd. Vervolgens kreeg de manifestatie ook nog eens aandacht in het blad, *Hitweek*, wat normaliter een muziekblad was.⁶³

Het feit dat het overgrote deel van het publiek weinig begrip voor Nul had en daardoor weinig werken verkocht of tentoongesteld werden, kan een bijdrage zijn geweest aan de grote bedrijvigheid van Nul. Toch lijkt deze zakelijke aanpak voornamelijk kenmerkend te zijn voor de groep vanwege de interesse in en het willen omarmen van de nieuwe industriële ontwikkelingen en de drang van het willen doorbreken van oude tradities in de kunstsector.

De zakelijke afstandelijkheid ging naast een uitnodiging naar het publiek om kunst en daarmee de wereld intenser te gaan beleven, ook gepaard met een goede portie ironie. Dit blijkt onder andere uit het *Manifest tegen niets* dat als uitnodiging werd verstuurd voor de *Internationale tentoonstelling van NIETS* die op 1 april 1961 in *Galerie 207* in Amsterdam werd geopend. (Afb. 2) Met zinnen als: 'Een schilderij is net zoveel waard als geen schilderij' en 'Iets is haast niets (niet iets)' nodigde de ondertekenaars de bezoeker uit voor een gesloten en lege galerie. In het pamflet *Einde*, die de typografie had van een rouwadvertentie, lieten de kunstenaars weten dat 'Kunst gemist kan worden als kiespijn' en dat zij zich voortaan 'doorlopend gingen belasten met het opheffen van kunstkringen en het sluiten van tentoonstellingsruimten, waaraan dan eindelijk een waardige bestemming kan worden gegeven.' (Afb. 2)

Hoewel Nul zich dus met deze publicaties tegen het gevestigde kunstklimaat keerden, vonden ze al snel aansluiting bij de musea en lieten ze hun werken graag in deze instituten tonen. Het manifest *Niets* en het tegelijkertijd uitgegeven pamflet *Einde* waren niet alleen provocerend maar uiteindelijk ook niet gemeend.⁶⁴ Ze waren niet bedoeld om de opvattingen achter Nul uit te leggen, maar waren bedoeld om de kunstwereld te pesten.⁶⁵ De uitspraken werden door Henderikse en Schoonhoven ook niet heel serieus genomen en zelfs Armando lag dubbel als hij met Henderikse kreten bedacht als 'creativiteit gaat gekleed in een goed pak'.⁶⁶ Hoewel Nul zich tegen de altijd rebellerende bohemien, zoals de schilders van het Abstract Expressionisme keerden, kan hun zakelijke kleding eigenlijk niet anders worden gezien dan een rebelse actie

⁶² Astrid Huitker, *De fase van het kalm en opnieuw gevoelig worden. De presentatie van tentoonstellingen van Nul*, Amsterdam 2004, pp. 29 en 34.

⁶³ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 99.

⁶⁴ Later zei Jan Schoonhoven hierover. 'Het was gewoon Dada ernaast voor mij. Niet serieus nemen.' J. Bernlef en K. Schippers, 'Gesprek met J.J. Schoonhoven', in: *De Gids* 1968, nr. 2/3, p. 134.

⁶⁵ Colin Huizing in gesprek met Armando, 'Ja, natuurlijk provocerend', in: Visser en Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p.156. Stigter en Tegenbosch 1989 (zie noot 59), pp. 267-268. Ook Herman De Vries spreekt over provoceren. Hij genoot blijkbaar van het commentaar van de critici. Melissen 2011 (zie noot 23), p. 181.

⁶⁶ Het Pamflet *Bekendmaking* dat in 1960 verscheen aan de hand van Armando en Peeters, tijdens de Informelen groep, zorgde voor enorme opschudding mede door de gekozen typografie van het pamflet, omdat het op een bekendmaking van de Nazi's leek. Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 69-70.

⁶⁶ Meslissen 2011 (zie noot 23), p. 165.

tegen de gevestigde orde binnen de kunstwereld. Hiermee wilden ze het publiek een nieuw beeld van de kunstenaar geven.

Hans Sleutelaar, een van de schrijvers van De Nieuwe Stijl waar Armando veel contact mee had, beschrijft in een toespraak voor de opening van de tentoonstelling *Anno 1962* in Kunstvenster 't Venster in Rotterdam in 1963 dat 'in Nulkunst de werkelijkheid dicteert en niet meer de "allerindividueelste expressie" van de kunstenaar is en dat daarnaast humor ook van groot belang bij deze kunstvorm.' [...] 'Het is niet de zwarte humor van de dadaïsten, het is een witte humor, geboren uit werkelijkheidszin.'⁶⁷ Ook Betty van Garrel herinnert zich de 'permanentheid van de bevrijdende lach als achtergrondgeluid achter de werken van Nul.' En omschrijft deze als 'een amalgaam van radicalisme, sensibiliteit en geamuseerdheid die door [...] Sleutelaar beschreven is als 'de witte humor van Nul'.⁶⁸ De heilige ernst waarmee de ideeën van Nul kenbaar werden gemaakt kunnen volgens haar met een korreltje zout worden genomen. Deze lichtvoetigheid en directheid waarmee de werkelijkheid getoond werd in de kunst is ook te herkennen in de gedichten die Armando schreef als lid van poëziegroep De Nieuwe Stijl tijdens Nul in het blad *Gard Sivik*, zoals de tekst 'Cyclus september in de trein':

'Oh, het is hier verboden te roken
Verboden te roken? Ja, verboden te roken.
Ja het is nu eenmaal verboden, he.
Er is anders elders nog plaats genoeg.
Nou ja, ik zit nou eenmaal.
Da's waar.
Als ik zit dan zit ik.⁶⁹

Zoals Janneke Wesseling beschrijft 'bewoog Nul zich tussen twee polen van Zeroïstische strengheid en speelse ironie.'⁷⁰ De termen koel, formeel/zakelijk, afstandelijk en objectief zijn kenmerkend voor Nul, maar áls men deze termen gebruikt om Nul te omschrijven, dan zou de context - de ironie en de mate van provocatie - waarin het werk ontstond en de aanpak van de kunstenaars achter de werken meer expliciet moeten worden benoemd. De humor en de achterliggende ironie van deze groep speelden zo'n grote rol dat dit kader niet mag ontbreken tijdens het beschrijven van de groep. In veel gevallen wordt de mate van provocatie en de achterliggende ironie wel aangehaald, maar dit wordt niet expliciet genoeg gedaan. Hoewel het niet de intentie van de groep was om de achterliggende ironie achter de werken kenbaar te maken tijdens tentoonstellingen, zou het totaal ontbreken van een verwijzing naar dit handelen tot een onvolledig beeld van de groep leiden.

Daarnaast had de groep, vooral Peeters, grootse plannen met kunstwerken die verre van afstandelijk naar het publiek toe bedoeld waren. Peeters wilde Nulkunst als instrument gebruiken tegen de ongelijk sociale verdeeldheid, door kunst te maken die niet alleen voor de elite was bedoeld, maar juist voor iedereen. Hiermee wilde hij de wereld veranderen.⁷¹ Deze drang om de wereld te veranderen lag ten grondslag aan zijn

⁶⁷ Hans Sleutelaar, *Dames en Heren 2*, in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 26.

⁶⁸ Garrel 1989 (zie noot 31), p. 100.

⁶⁹ Armando, 'Cyclus september in de trein' in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 30.

⁷⁰ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 12.

⁷¹ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 48.

communistic opvoeding die hij van thuis uit had meegekregen.⁷² Hoewel de andere Nulleden zoals Schoonhoven en Henderikse zich hier niet helemaal in konden vinden, is dit aspect wel van belang voor de context waarbinnen de werken van Nul tentoongesteld werden. Zeker omdat Peeters in de vormgeving en de invulling van de tentoonstellingen in de jaren zestig een grote rol speelde en zijn ideeën met betrekking tot de maatschappelijke functie van kunst hierin ook tot uiting kwamen.⁷³

H1.5 Rol publiek met betrekking tot de werken van Nul

Achter de formele aanpak (het weglaten van het gevoel en het weglaten van de artistieke handeling, Armando bouwde bijvoorbeeld niet zelf de bandenwand) lag een uitnodiging voor het publiek om zich meer bewust te worden van de omringende wereld en de objecten uit de omgeving. Binnen de ontwikkeling van het doorbreken van tradities in de kunstsector ontstond een nieuwe benadering jegens het publiek ten opzichte van het kunstwerk. Bij Nul werd deze bewustwording van de nieuwe rol voor het publiek niet met zoveel woorden beschreven, maar als men zich in *Zero op Zee* gaat verdiepen, wordt zichtbaar dat dit project een heuse totaalervaring voor de bezoeker zou zijn geweest, waarbij de bezoeker ook een belangrijke rol toebedeeld kreeg met betrekking tot de totstandkoming van de werken.⁷⁴

Deze adaptatie van het publiek binnen het domein van het kunstwerk is een ontwikkeling die ook in de Verenigde Staten in de zestiger jaren herkenbaar is.⁷⁵ De focus van de kunstenaars kwam steeds meer richting het publieke domein te liggen (zonder echt een politiek statement uit te dragen). Hierdoor werd de maatschappij en de bijbehorende informatie- / communicatiesystemen in de maatschappij onderdeel van de zoektocht naar nieuwe vormen van kunst. Door de opkomst van happenings werd het publiek in steeds grotere mate betrokken bij de werken. Zo werd het publiek bij het werk van Graciela Carnevale, *Action for the Experimental Art Cycle*, 1968, Rosario, in een lege ruimte ontvangen, waarna de deuren hermetisch gesloten werden. Het werk bestond uit het sluiten en van de in- en uitgang en de onbekende reactie van het publiek die daarop volgde. Een groot verschil echter met de ontwikkeling van de Conceptuele kunst in de Verenigde Staten en de ontwikkelingen van Nul is dat bij Nul het kunstobject als eindresultaat van groter belang blijft. Nul heeft nooit de fysieke staat van het kunstobject losgelaten.

Als men naar de Nederlandse museale tentoonstellingen rondom Nul uit de jaren zestig kijkt, ziet men dat de ervaring van het publiek een heel belangrijke rol speelt. Niet alleen de visuele ervaring was van belang, maar verschillende zintuigen moesten geprikkeld worden binnen de tentoonstellingen. Men moest kunnen ruiken, zoals dat bij de autobanden *Bandenwand*, 1961 van Armando het geval was, maar ook moest men de nieuwe materialen fysiek kunnen beleven – door middel van aanraking - zoals de tactiele objecten van Henk Peeters. (Afb. 16) Een klein jaar eerder in 1961 maakte Allan Kaprow een werk met autobanden *Yard* genaamd, dat bestond uit een grote berg van een gebruikte autobanden en met teerpapier beplakte vormen waardoor het publiek moest springen en zich doorheen moest wringen om verder te komen. (Afb. 3) Hij maakte dit werk in de sculptuurzaal van Martha Jacksons Galerie, om zo kritiek te uitten

⁷² Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 13.

⁷³ De speciale rol van Peeters binnen de groep en tijdens de tentoonstellingen wordt later in dit hoofdstuk en verder in hoofdstuk 2 beschreven.

⁷⁴ In het tweede hoofdstuk wordt er verder ingegaan op *Zero op Zee*.

⁷⁵ Lippard 2001 (zie noot 10), pp. XIV- XXI

op de afval die in de 'high culture' veroorzaakt.⁷⁶ Of Armando van dit werk op de hoogte was, is niet duidelijk, maar dat de bedoelingen van de werken verschillend waren is wel een feit. Waar Kaprow het werk gebruikte om kritiek te uiten op de nieuwe maatschappij, gebruikte Armando juist nieuwe banden om de industriële vooruitgang te omarmen. Bij het werk van Kaprow is het onmogelijk voor het publiek om het werk te ontlopen en hierdoor geeft hij het publiek een gedwongen interactieve rol. Bij het werk van Nul werd de rol van het publiek in steeds grotere mate van belang, maar vergeleken het werk van Kaprow is het uitgevoerde werk van Nul minder extreem.

Niet alleen tijdens de museale tentoonstellingen werden acties uitgevoerd om de ervaringen van het publiek intenser te maken maar het publiek werd ook, en misschien wel in nog grotere mate, in de openingen van tentoonstellingen in galerieën op een speciale manier benaderd, door acties die raakvlakken hadden met Performance of Community Art.⁷⁷ Tijdens de opening van Galerie A in Arnhem werd een enorme luchtballon de lucht in geblazen, een idee dat Peeters van Zero had overgenomen, en liepen dames met jurkjes en ijzeren kokers met nul op hun hoofd bellenblazend door de menigte. (Afb. 5) Tijdens de opening van een Nultentoonstelling in Galerie Orez kreeg men blinddoeken met daarop 'nul=0' bedrukt, uitgereikt om ter plekke, geblinddoekt en in stilte 'één minuut na te denken over hun leven'. Dit idee kwam van Hans Sleutelaar, maar Peeters vervaardigde de blinddoeken. (Afb. 4)

1.6 Verschillen binnen Nul

Nul ontstond als een groep van de vier eerder genoemde kunstenaars, waaraan zich later Herman De Vries toevoegde.⁷⁸ Dit was echter van korte duur en of De Vries als Nullid gezien kan worden valt te betwisten.⁷⁹ Hoewel de leden van Nul hun werken tentoonstelde als een gezamenlijke groep die bezig was met 'een zoektocht naar nieuwe verhoudingen tussen kunst en werkelijkheid, met als fundament het verwerpen van uniciteit, authenticiteit en decoratieve aantrekkingskracht in de traditionele zin van het woord', zijn zoals eerder in het hoofdstuk beschreven de handelswijze en de uiteindelijke werken van de kunstenaars zeer verschillend van karakter.⁸⁰

Ook de invloed op de groep verschilde per kunstenaar. Peeters kan zonder moeite gezien worden als de grote man en locomotief achter Nul. Omdat de andere leden, zoals Armando later zei 'te lui' waren.⁸¹ Peeters was degene die de groep oprichtte en in contact stond met vele internationale kunstenaars als Klein, Manzoni en de Duitse Zero en de Japanse Yayoi Kusama (1929). Hij organiseerde vele tentoonstellingen en zorgde onder andere dat Nul in 1962, door een gat in de programmering, voor het eerst een tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam kreeg. Tevens was hij de grote organisator achter *Zero op Zee*. Ook schreef hij samen met

⁷⁶ David Antin, Allen Kaprow 1927-2006, *Art in America*, June/July 2006, p. 53. Gevonden via: <http://www.hauserwirth.com/artists/35/allan-kaprow/press/>, (24 april 2012).

⁷⁷ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 71.

⁷⁸ De Vries wilde zijn naam het liefst zonder hoofdletters zien, omdat de kunstenaar de hiërarchie tussen de verschillende letters in zijn naam wilde voorkomen. Maar vanwege het leesgemak en de consistentie binnen de tekst is gekozen om de naam toch met hoofdletters te schrijven.

⁷⁹ Na een meningsverschil met Henk Peeters over de tweede uitgave van *revue nul=0*, wordt De Vries door Peeters uitgesloten van deelname aan *Nul-2*. Colin Huizing, 'Nul=0/Nul = 0', in: Visser en Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, p. 56. Wesseling spreekt over niet over De Vries als lid van Nul, maar merkt wel op dat 'De Vries wat mentaliteit en manier van werken betreft meer thuishoort in Nul dan Henderikse.' Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 25. Marga van Mechelen noemt De Vries wel als nieuw lid van de groep en merkt op dat De Vries gevraagd was voor de redactie van het tijdschrift *0=Nul*. Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 68.

⁸⁰ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 14.

⁸¹ Huizing 2011 (zie noot 65), p. 160.

Armando enkele kunsttheoretische beschouwingen en was hij samen met Armando en De Vries initiator van het Nultijdschrift *revue nul=0, tijdschrift voor de nieuwe konseptie in de beeldende kunst*, dat voor het eerst in november 1961 verscheen. Na de tweede uitgave van *Nul=0* uit 1963 werd het tijdschrift door een meningsverschil met De Vries opgeheven en gingen onder andere Peeters en Armando verder met *de nieuwe stijl*, waar het tijdschrift *Gard Sivik* ook onder viel. In dit nieuwe tijdschrift werden naast de kunstbeschuwendende artikelen ook teksten van Armando en andere leden van de *Nieuwe Poëzie* gepubliceerd. Daarnaast schreef Peeters in *Kroniek van Kunst en Cultuur* en voor het *Museumjournaal*, waardoor de kunsthistorische achtergrond achter Nul duidelijk werd. Hoewel Armando en Peeters beiden schreven over Nul, was het Peeters die de kunstbeschuwendende stukken schreef en Armando degene die meer op een poëtische wijze schreef. Zij kunnen, als het om inzet gaat, als de twee belangrijkste leden van de groep worden beschouwd. Schoonhoven liet Armando en Peeters maar begaan omdat hij er toch niks mee te maken had.⁸² Henderikse stond daar hetzelfde in en zag zichzelf als buitenbeentje en deed eigenlijk mee om te kunnen exposeren.⁸³

In de inleiding die Diana Stigter en Pietje Tegenbosch schreven om het interview met de leden van Nul in te leiden, is naar mijn idee precies samengevat hoe de groep en de onderlinge verschillen omschreven zou moeten worden.

“Voor Henk Peeters is Nul-periode nog steeds *niet voorbij*, voor Armando *slechts een herinnering*, Schoonhoven vond het *gewoon leuke jaren* en Henderikse heeft zich altijd een *outsider* gevoeld. De vragen die we ze stelden waren identiek; de antwoorden volkomen verschillend, soms zelfs tegenstrijdig. Wat in elk relaas opviel, was de warmte waarmee over Nul gesproken werd. Geen rancunes, onderlinge frustraties of anderzins zeer. Het was een vriendschap van een speciaal slag. Ze zagen elkaar nauwelijks, maar de artistieke verbondenheid was groot. Het waren vrolijke jaren, die jaren zestig. Nul was optimistisch. Elk ideaal kon verwezenlijkt worden. Wat ons vooral trof, was de absolute overtuiging van de *vier*, dat er een beslissende stap voorwaarts in de kunstgeschiedenis werd gezet.”⁸⁴

Het zou interessant kunnen zijn te onderzoeken wanneer men van een kunstenaarsgroep kan spreken. De activiteiten van de leden waren zo totaal verschillend evenals de intenties en de uiteindelijke kunstwerken dat het daarom ook moeilijk is over een groep te spreken, alsof de groep bestond uit gelijkgestemde kunstenaars. Jos Wilbrink benadert Nul vanuit een sociologisch perspectief en beschrijft het proces hoe de groep startte als vriendengroep, eindigde in een artistiek collectief en hoe zij naast een gemeenschappelijke belangstelling voor de kunst elkaar ook vonden in hun linkse politieke ideeën.⁸⁵ Een echte vriendengroep waren de leden van Nul eigenlijk ook niet.⁸⁶ En daarom zou Nul beter als een groep ‘kwajongens’, gezien kunnen worden die

⁸² Idem, p. 165.

⁸³ Damsch-Wiehager 1993 (zie noot 18), p. 70.

⁸⁴ Diana Stigter en Pietje Tegenbosch, ‘Viermaal nul=0. Gesprekken met de kunstenaars van de nieuwe stijl.’, in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 247.

⁸⁵ Jos Wilbrink, ‘De Nulbeweging: over idealen, illusies en de werkelijkheid.’ In: Renate Damsch-Wiehager, *Nul. De werkelijkheid als kunst funderen*, Stuttgart 1993, p. 16.

⁸⁶ Armando merkt op dat de groep niet echt als vriendengroep is ontstaan, maar dat ze goed met elkaar konden opschieten. Damsch-Wiehager 1993 (zie noot 18), p. 50. Ook Peeters zegt in een interview dat de leden elkaar onderling niet eens echt kende en dat ze niet eens zo vaak bij elkaar waren, maar voelde zich als groep sterker dan in hun eentje dus hadden ze elkaar nodig. Damsch-Wiehager 1993 (zie noot 18), p. 94.

gezamenlijk de aandacht wilden krijgen voor de nieuwe kunst waarin ze allen de oude tradities in de kunstwereld wilden doorbreken.

Uiteindelijk heeft Nul geen lang leven gehad. Al in 1965/'66 viel de groep weer uit elkaar, al is geen duidelijk eindpunt aan te geven.⁸⁷ Ondanks de goede bedoelingen van Nul om kunst te maken dat voor het gewone publiek bedoeld was, werden deze intenties niet serieus genomen en waren deze misschien niet eens duidelijk voor het publiek. Uit de vele reacties, geschreven naar aanleiding van de tentoonstellingen, bleek de houding van het publiek en de kunstrecensenten zeer negatief. Dit werd waarschijnlijk ook nog eens versterkt door het opruiende karakter van de pamfletten die door Nul verspreid werden. Pas bij de laatste tentoonstelling in 1965 werden de kritieken wat milder en begon men het werk van Nul te waarderen.⁸⁸

1.7 Oorspronkelijke intenties van Nul en de rol van Peeters

Terugkijkend op dit hoofdstuk wordt duidelijk dat binnen Nul grote verschillen bestaan met betrekking tot de werkwijzen, de achterliggende gedachtes, de doelen met Nul en het uiteindelijke werk. Hierdoor is het moeilijk om over één overkoepelend doel of intentie te spreken. Toch is het niet te voorkomen om binnen dit onderzoek een generaliserend beeld op te roepen van de groep. Nul is een voorbeeld van vele andere groeperingen die in de jaren zestig de tradities binnen de kunstwereld probeerden te doorbreken. Nul omarmde de technologische vooruitgang en gebruikte daardoor nieuwe productiematerialen in hun werk. De fascinatie voor machinaal vervaardigde producten is te herkennen door de grote mate van serialiteit, en het afstand willen doen van het persoonlijke handschrift binnen het werk. Daarnaast kreeg het publiek als toeschouwer een nieuwe en meer betrokken rol ten opzichte van het werk. Dit is in meer expliciete mate bij het werk van Henk Peeters van toepassing en terug te zien in de tentoonstellingsvormgeving en tijdens de bijgaande happenings. Omdat dit onderzoek in grote mate gaat over de omgang van werken die een fysiek interactieve rol oproepen bij de beschouwer, wordt de nadruk over de oorspronkelijke intenties, met betrekking tot Nul, dan ook het meest op de intenties van Henk Peeters gelegd.

⁸⁷ Voor de leden van Nul werd de laatste tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 1965 gezien als het einde van hun beweging omdat zij toen voor het laatst samen iets tentoongesteld hadden. Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 58.

Ondanks dat *Zero op Zee* nooit is doorgedaan, wordt dit project nu gezien als het eindpunt van Nul en de internationale ZERObeweging in het algemeen. Westenholz 2011 (zie noot 43), p. 116.

⁸⁸ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 91.

H2 Tentoonstellingen en *Zero op Zee*

Hoewel Nul in totaal vijf jaar heeft bestaan, was het werk van deze groep in dit korte tijdsbestek onderdeel van ruim vijftig internationale tentoonstellingen (musea en galerieën) waarvan drie museale tentoonstellingen in Nederland.⁸⁹ De drie Nederlandse tentoonstellingen worden in dit hoofdstuk gereconstrueerd en geanalyseerd om zo een helder beeld te scheppen van de sfeer, de context en de presentatievormgeving waarbinnen de werken van de Nul werden getoond.

De vormgeving van een tentoonstelling is een belangrijk communicatiemiddel om een verhaal te vertellen aan het publiek.⁹⁰ Daarnaast is de keuze voor kunstenaars of werken van bepaalde kunstenaars een belangrijk onderdeel van de boodschap die tentoonstellingsmaker wil overbrengen. In de meeste gevallen is het museum verantwoordelijk voor de vormgeving en de keuze van kunstenaars, maar bij de exposities rondom Nul was dit niet helemaal van toepassing. De verantwoordelijkheid van vormgeving en indeling van de presentaties tijdens Nul lag voor een groot gedeelte op de schouders van de groep zelf en daardoor voornamelijk op die van Peeters. In dit hoofdstuk ligt de nadruk op de vormgeving en invulling van deze tentoonstellingen, omdat aan de hand van de bestudering hiervan, de onderliggende intenties van Nul evident worden. Zo wordt een context geschept die de huidige presentatiewijze van Nul zou kunnen verrijken.

In dit hoofdstuk wordt gekeken naar het karakter van de tentoonstellingspresentaties. Het gaat dus niet om een beter beeld te geven van de kunsthistorische situering waarbinnen Nul en de werken van de onderlinge leden van de ZERObeweging geplaatst moeten worden. Of de werken nu meer onder de Nouvelle Tendence, het Nouveau Realisme of Op, Pop Art geschaard zouden moeten worden, is voor deze scriptie niet relevant. Aan de hand van deze scriptie wordt inzichtelijk 'op welke wijze de kunstenaars traditionele kunstobjecten als schilderij en sculptuur loslieten en verruilden voor ruimtelijke, sociale, ervaringen'.⁹¹ Het zijn dan ook deze ruimtes en werken waar de nadruk op ligt in de komende hoofdstukken. De zalen die minder uitvoerig beschreven worden, zijn de zalen waarin werken zijn opgesteld volgens de museale 'norm' in de jaren zestig.

Een belangrijke bron voor de reconstructies is de doctoraalscriptie van Astrid Huitker *De fase van het kalm en opnieuw gevoelig worden. De presentatie van tentoonstellingen van Nul* uit 2004. Haar scriptie gaat over de presentatie van Nul, de tentoonstellingsgeschiedenis van de groep, het kunstklimaat waarin dit plaatsvond en het historische kader waarin de presentaties te plaatsen zijn. Ze beschrijft hierin de tentoonstellingen van Nul en meer nadrukkelijk de vormgeving van de drie presentaties in de Nederlandse musea. Ze vergelijkt de vormgeving van de presentaties met de vormgeving van andere museale tentoonstellingen in Nederland en concludeert terecht dat 'uitwerking van deze ogenschijnlijk neutrale presentatie [van tentoonstellingen in de jaren zestig] lijnrecht stond tegenover één van de uitgangspunten van Nul, namelijk het beslechten van de grens tussen de kunst en het alledaagse.'

Met de ogenschijnlijke neutrale presentaties doelt Huitker op de vormgeving van musea en galleries in Nederland waar de presentaties voornamelijk strak geordend en het liefst in zalen werden gesitueerd met wit geschilderde muren, volgens de 'museale norm'. Kunst werd voornamelijk op een chronologische manier, het liefst per

⁸⁹ Huitker 2004 (zie noot 62), p. 29.

⁹⁰ Huitker 2004 (zie noot 62), p. 25.

⁹¹ Visser en Huizing (red.) 2011 (zie noot 3), p. 10.

kunstenaars per land ingedeeld.⁹² In dit hoofdstuk wordt deze presentatiewijze van moderne kunst als de ‘museale norm’ beschouwd, een presentatiewijze die voort kwam uit de ontwikkeling in de jaren twintig. Hierbij verwijderde men de ornamenten uit de zalen en schilderde de muren voor het eerst in lichte tinten om zoveel mogelijk aandacht te vestigen op de werken zelf en deze af te schermen van de buitenwereld. In de jaren vijftig ontstond steeds meer behoefte om korter durende tentoonstellingen te houden waarbij de nadruk lag om het publiek te informeren over de actuele ontwikkelingen in de moderne kunst. Hierdoor moest het museum flexibeler worden en werd steeds meer geëxperimenteerd met de vormgeving van de ruimtes. Als grote voorbeeld hiervan de bouw van het Centre Pompidou, 1972-1977 door Piano & Rogers. Aan de binnenkant bestaat dit gebouw enkel uit verschuifbare wanden waardoor het uitermate flexibel is en als plek fungeert waar actuele ontwikkelingen in de kunst kan ontstaan.⁹³ In de zestigerjaren ontstond als antwoord op het experiment binnen het museum tevens een drang naar verstillig. Men keerde terug naar de essentie van de werken en door de witte wanden werd het museum een soort ‘neutrale’ wereld waarbinnen de werken als losse eilandjes werden bekeken en, zoals Brian O’Doherty beschrijft, kregen de kunstwerken door de plaatsing in deze verstilte ‘white cube’ een soort heilig aura.⁹⁴ Tot in de tachtiger jaren bleef dit witte wanden museum de norm in Nederlandse musea voor Moderne kunst.⁹⁵ En zelfs nu nog zijn de witte wanden niet weg te denken uit de huidige musea.

Dat de bijna heilige status van kunst binnen de muren van het museum lijnrecht tegenover de intenties van Nul stond, viel op tijdens het archiefonderzoek. Nul had grootse en uitdagende plannen met de tentoonstellingen, maar deze hielden helaas geen stand door de museale context waarin zij hun werk presenteerden. Ook het ontbreken van financiële middelen en zeker ook de onuitvoerbaarheid van een aantal projecten speelde hierbij een rol.⁹⁶ Toch is het interessant om deze projecten te bestuderen omdat hierdoor de oorspronkelijke intenties van de kunstenaars duidelijk worden. Zo had Henderikse het plan om tijdens de eerste Nultentoonstelling 20 kratten bier van de marmeren trap af te gooien om zo een fantastische schuimlaag te creëren op de museum vloer.⁹⁷ Met de firma Braun had Henderikse contact over een cabine met flitsapparatuur dat hij bij de uitgang van het museum wilde zetten zodat de bezoeker vier dagen lang vlekken voor zijn ogen zou houden. ‘Echt “Kunst om mee naar huis te nemen” dus!’⁹⁸ Een ander gezamenlijk ontstaan plan was het vullen van het museum met mist tijdens de eerste tentoonstelling, om zo het verschil tussen de verschillende kunstwerken in het museum te laten verdwijnen.⁹⁹ Voor de tweede tentoonstelling in het Stedelijk Museum bestonden tevens grootse plannen zoals het voorstel ‘alle mogelijkheden op het gebied der elektrotechniek, die visuele mogelijkheden bieden, [te] tonen.’¹⁰⁰ Hierbij doelde

⁹² Met uitzonderingen als *Bewogen beweging* door Edy de Wilde in het voorjaar van 1961 en *Dylaby (Dynamisch Labyrint)* door Sandberg in september 1962.

⁹³ Wouter Davidts, ‘Musea en de belofte van artistieke productie. Van Centre Pompidou tot Tate Modern.’, *Witte Raaf*, Editie 101. (januari/februari 2003). Gelezen op De Witte Raaf <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2554> (10 februari 2012).

⁹⁴ Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, California 1999, p. 77.

⁹⁵ Fieke Konijn, ‘Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog’, in: Ellinoor Bergvelt, Deborah J. Meijers en Mieke Rijnders, *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, p. 431.

⁹⁶ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 19.

⁹⁷ Melissen 2011 (zie noot 23), p. 165.

⁹⁸ Melissen 2011 (zie noot 23), p. 165.

⁹⁹ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 19.

¹⁰⁰ Brief van Henk Peeters aan Edy de Wilde over de plannen van de volgende Nultentoonstelling, oktober 1963. Archief Stedelijk Museum. Inv. nr. 4297.

Peeters op het gebruik van inductoren waar, door hoogspanning, vonken zouden overschieten tussen de bollen. Hij stelde ook een waterfontein voor naar ontwerp van Yves Klein, die gekruist werd door een vuurstraal. Het uitgebreidste en in omvang grootste project dat uiteindelijk niet doorging was de *Zero op Zee* manifestatie die in 1966 zou plaatsvinden. De plannen en ontwerpen voor dit project zullen later in dit hoofdstuk worden beschreven.

Tijdens de voorbereidingen voor de museale presentaties van Nul is een duidelijke bemoeienis van de kunstenaars te zien. Deze bemoeienis, zeker tijdens de eerste museale tentoonstelling, is echter te danken aan de desinteresse van de toenmalige directie naar de ontwikkelingen van Nul en aanverwante groeperingen, maar komt ook voort uit de behoefte van Nul om de relatie tussen het kunstwerk, de ruimte (van de zalen binnen het museum) en de toeschouwer te onderzoeken. Toch was het niet helemaal ongebruikelijk dat de museumdirectie bij de meer experimentele tentoonstellingen de kunstenaars hun gang lieten gaan.¹⁰¹ De behoefte om de relatie tussen het kunstwerk, de ruimte en de toeschouwer te onderzoeken is kenmerkend voor de jaren zestig en zeventig en is ook te zien bij de ontwikkeling van het Minimalisme. Het platte schildersvlak werd langzaam verlaten doordat kunstenaars zich meer bewust werden van directe omgeving waarin het kunstwerk zich bevond. Hierdoor gingen zij zich in meerdere mate bemoeien met de vormgeving van de tentoonstellingen en maakten zij steeds vaker kunstwerken voor een specifieke plek. Deze ontwikkeling is duidelijk te herkennen bij de presentaties rondom de Minimalisten in de tweede helft van de zestigerjaren. Onder andere Robert Morris en Carl Andre hielden steeds meer rekening met de omvang van de zalen waarbinnen hun werken werden gepresenteerd en pasten hun werken op deze ruimtes aan. Hierdoor ontwikkelde de behoefte van het plaats specifieke kunstwerk. Een voorbeeld van deze ontwikkeling is het werk *T-Junction, 1988* van Richard Serra, deze is speciaal voor zaal 6 in het Van Abbemuseum gemaakt en kan ook niet in een zaal met andere afmetingen geplaatst worden. Ook het werk *Voglie vedere i miei montagne, 1971* van Joseph Beuys is speciaal voor een ruimte in het Van Abbemuseum gemaakt. Mocht dit werk uitgeleend worden, dan dient het museum in kwestie een ruimte na te bouwen met de exacte afmetingen zoals de ruimte in het Van Abbemuseum.¹⁰²

Na de bestudering van de tentoonstellingen rondom Nul en *Zero op Zee* blijkt dat het plaats specifieke kunstwerk tevens bij Nul en de internationale ZERObeweging een rol ging spelen. Speciaal voor de drie Nederlandse museale tentoonstellingen maakte Nul een aantal plaats specifieke kunstwerken. Deze werken en de vormgeving rondom de werken zullen in het komende hoofdstuk uitgebreid worden behandeld.

H2.1 Nul, Stedelijk Museum Amsterdam

De tentoonstelling *Nul* later *Nul-1* in het Amsterdams Stedelijk Museum, vond van 9-25 maart 1962 plaats en trok ongeveer 30.000 bezoekers. Door de toenmalige directeur Willem Sandberg werden twaalf zalen van de parterre beschikbaar gesteld. Verder heeft Sandberg zich niet veel bezig gehouden met de invulling van de tentoonstelling en kwamen alle financiële zorgen bij Nul terecht.¹⁰³ De invloed van de directie was daardoor gering. Sandberg toonde echter wel lef door de deuren open te stellen voor

¹⁰¹ *Bewogen Beweging* werd door Daniel Spoerri georganiseerd. Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p.72.

¹⁰² Mededeling museumdocent tijdens rondleiding tentoonstelling *Play van Abbe deel 4*, Eindhoven (Van Abbemuseum), (februari 2011).

¹⁰³ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 19.

een groep kunstenaars waarin hij weinig toekomst zag.¹⁰⁴ Hij kreeg daardoor veel kritiek op de tentoonstelling.¹⁰⁵ Nul en andere leden van de internationale ZERObeweging kregen vrij spel gedurende de voorbereidingen van de tentoonstelling. Maar het was vooral Peeters die zich druk bezig hield met de invulling van de ruimtes getuige de vele briefwisselingen en voorbereidende teksten.¹⁰⁶ De catalogus die voor deze korte expositie werd uitgegeven, bestond uit een kaft met aan de ene kant namen van de deelnemende kunstenaars en aan de andere kant een poster. Op deze poster stonden op de voorkant afbeeldingen van de werken gedrukt en op de achterkant flarden van verschillende manifesten. Deze teksten zijn helaas te klein afgedrukt waardoor ze niet goed leesbaar zijn, maar doordat de manifesten in verschillende talen gedrukt zijn, werd het internationale karakter van de tentoonstelling duidelijk. (Afb. 6)

Aan *Nul-1* deden 25 kunstenaars uit negen verschillende landen mee. Naast de vier Nulleden en De Vries droegen de Italianen Manzoni, Castellani, Fontana, de Zeroleden Piene, Mack en Uecker, de Japanse kunstenaar Yayoi Kusama, Piero Dorazio, Hans Haacke, Almir da Silva Mavignier en Bernard Aubertin een bijdrage. In veel aspecten had de tentoonstelling een traditioneel karakter.¹⁰⁷ Peeters had voor de invulling van de ruimtes gekozen voor een chronologische ordening per land wat een overzicht gaf van de ontwikkelingen binnen ZERO en aanverwante groeperingen.

Van de twaalf zalen waren acht op een gebruikelijke manier ingedeeld, vier zalen daarentegen waren op een totaal andere wijze, als environments, vormgegeven.¹⁰⁸ De tentoonstelling begon met drie afwijkende zalen die onderdeel vormden van een uitgestippelde looproute. (Afb. 7) *Lumière Philips* (naar één van de sponsors) was de naam van de eerste zaal, maar hoe deze ruimte precies ingedeeld was, is niet duidelijk. Volgens Huitker bestond de ruimte uit een helverlichte zaal met spiegels, waarin verder niets anders dan nephouten wanden te zien was.¹⁰⁹ Midori Yamamura spreekt niet over de ruimte *Lumière Philips* maar heeft het over een legerschijnwerper die hard licht uitstraalde dat de bezoeker verblindde tijdens het betreden van de ruimte van Megert.¹¹⁰ De verduisterde *Salle de Glace* van Christian Megert (1936) was volgehangen met spiegels waarin men zich veelvoudig gereflecteerd zag. (Afb. 8) Na Megerts spiegelzaal werd het publiek geleid door de duistere *Salle Obscure* van Armando. (Afb. 9 en 10) Hij had de wanden van deze vrijwel donkere zaal bespannen met zwart linnen. Op dit linnen werd op één wand werken van zwart geschilderd spaanplaat getoond waarop respectievelijk 18, 32 en 169 zwarte bouten waren bevestigd. Op de andere wand was het werk *Autobanden*, 1962 te zien waarop 32 nieuwe zwarte banden van het merk Goodyear (wederom een sponsor) waren bevestigd. Deze nieuwe banden veroorzaakte een confronterende doordringende rubbergeur. Na de zalen met ruimtelijke installaties volgde vijf rustige en normaal belichte ruimtes. (Zie plattegrond)

In de eerste zaal was werk van Piero Dorazio (1927-2005) te zien en werd *Concetto Spaziale*, 1959 van Fontana getoond. In de volgende zaal werd van Arman

¹⁰⁴ In een aantekening bij de aankoop van een werk van Schoonhoven schreef Sandberg 'mag geruild worden (heeft momenteel weinig in huis).' Melissen 2011 (zie noot 12), p. 19.

¹⁰⁵ D.W., 'Nullen uit 9 landen in het Stedelijk Museum te Amsterdam', *Rotterdams Dagblad*, 10 maart 1962. De tentoonstelling van Nul zou één voordeel hebben gehad. Nogmaals werd door de tentoonstelling duidelijk dat het Stedelijk Museum geen autoriteit meer is die vaststelt wat nog kunst genoemd mag worden.

¹⁰⁶ Archief Henk Peeters, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, niet geïnventariseerd, Tentoonstellingsarchief Stedelijk Museum Amsterdam, nummers 4297 *Nul negentienhonderd vijf en zestig* en 4134 *Nul 1962*.

¹⁰⁷ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1) p. 72.

¹⁰⁸ Yamamura 2011 (zie noot 8), p. 85.

¹⁰⁹ Huitker 2004 (zie noot 62), p. 29.

¹¹⁰ Yamamura 2011 (zie noot 8), p. 85.

(1928-2005) een aantal vitrines getoond die gevuld waren met poppenresten en Scheermesjes¹¹¹ En het werk *Espace Découpé*, 1957 van Jef Verheyen (1932-1984). De Italianen Castellani en Manzoni werden samen in de eerste hoekruimte getoond. Van Castellani werd *Superficie*, 1962 getoond en van Manzoni werd *Achrome*, 1958 getoond. Op de grond van deze zaal stond een dikke rol wit papier in een ijzeren frame waarop Manzoni de langste lijn ooit wilde gaan produceren en het werk *Merda d'Artista*, 1961 (een ijzeren blikje met ontlasting van de kunstenaar als inhoud) was ook gepresenteerd. In de twee daaropvolgende zalen was van Dadamaino, Eduarda Maino, (1930-2004) een van zijn *Rilievi* te zien. Van de Belg Pol Bury (1922) werd een geperforeerd werk getoond en van de in New York woonachtige Japanse Yayoi Kusama (1929) was *White XXA*, 1961 te zien.¹¹² Dit *Net*-schilderij bestond uit een zwarte ondergrond waarop ze oppervlakte vullend kleine witte boogjes had geschilderd. Als laatste handeling was een dunne witte laag over het gehele werk aangebracht, waardoor het leek alsof het een onbeschilderde doek was. Door dit verwarrende effect ging het publiek het werk van dichterbij bekijken, waardoor de afstand tussen het werk en de toeschouwer kleiner werd. In dezelfde ruimte was ook werk van Hans Haacke (1936) en een van de metaal- en puntenreliëfs van Lo Savio te zien. Van Bernard Aubertin hingen rode monochromen en ook het werk *Disque de feu*, dat bestond uit een metaalreliëf met lucifers, die tijdens de opening aangestoken werd. (Afb. 11) Dit veroorzaakte een sterke brandgeur die de zintuigen prikkelde. Van Holweck werden drie papierwerken gepresenteerd waarin scheuren aangebracht waren en van Mavignier, Almir da Silva, (1925) stonden drie sculpturen verspreid in de zaal.

Vervolgens werd het publiek in *Salle de Lumière* van het Duitse trio Piene, Mack en Uecker geconfronteerd met een donkere ruimte. (Afb. 12 en 13) Deze hoekzaal, die te betreden was door het wegschuiven van een doek, bestond uit een grote installatie van de drie kunstenaars. De lichtmachines van Piene, bestaande uit vijf grote zwarte bollen, wierpen licht op de bewegend werken van Mack (een draaiende lichtreflector) en Uecker (een witte draaiende paal vol met spijkers) en verspreidden hierdoor reflecties, wat een spel van schaduwen en licht op de muren vertoonde. De bezoeker kon participeren in de werken door op een switchbord, dat zo groot was als een desktop, de lichten aan en uit te zetten.¹¹³ De zaal werd geïsoleerd van de andere zalen door witte gordijnen.¹¹⁴

In de daarop volgende zaal was nog meer werk van het Duitse trio te zien, maar in een meer neutrale vorm gepresenteerd.¹¹⁵ (Afb. 14 en 15) Een opvallend werk in deze zaal was *Please Turn*, 1961 van Piene. Ook dit werk was niet volledig zonder actieve deelname van het publiek. Door het met de hand langzaam draaien van de zwarte schijf, waar gaten in zaten, ontstonden door een spot die op het werk scheen, bewegende lichtpuntjes op de muur. In zaal elf werd het werk van de overgebleven Nederlandse deelnemers getoond en ook deze zaal was volgens Huitker redelijk vol, maar persoonlijk

¹¹¹ Huitker 2004 (zie noot 62), p. 30.

¹¹² Yamamura 2011 (zie noot 8), p. 85.

¹¹³ Idem, p. 85.

¹¹⁴ Huitker 2004 (zie noot 62), p. 34.

¹¹⁵ Huitker schrijft hierover dat de zalen erg vol hingen. Wat de precieze reden was voor de overvolle zaal is niet helemaal duidelijk. 'Maar, zo schrijft ze, zou het kunnen liggen aan het feit dat de sfeer tussen de Duitsers en de Nederlanders gespannen was.' De Duitsers wilde graag meer invloed hebben op de invulling van de tentoonstelling en de catalogus wat Peeters de Duitsers uiteindelijk niet gaf. Dit leidde tot wederzijdse irritaties. De dichtheid van de werken zou dus kunnen liggen aan een geldingsdrang van de drie Duitsers. Dat er irritaties waren tussen beiden groepen wordt uitvoerig besproken door Henderikse in een interview met Diana Stigter en Pietje Tegenbosch, 'Holland door een verrekijker', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 252.

vind ik dat wel meevallen.¹¹⁶ (Afb. 17) Naast de drie Nulleden maakte De Vries ook onderdeel uit van deze zaal. De stapeling houten bierkragen met in totaal 1192 lege flesjes bier inclusief dop *Kratjeswand*, 1962 van Henderikse en *Ijs, Ijskast, Ijsbeer*, 61-17, 1961 van Peeters (gesponsord door Iglo) waren de blikvangers in deze zaal.¹¹⁷ (Afb. 18 en 19) Van De Vries was midden in de zaal een collage bestaande uit verschillende werken te zien. (Afb. 17) Onder andere *Zonder Titel*, 1961 (paaltje met bolletje), *Samengesteld Blok*, 1962 en *Blok*, 1961 waren onderdeel van de compositie. Van Schoonhoven waren een aantal reliëfs te zien en van Peeters was ook een rechthoekige watjeswand en een lange wand te zien (waarschijnlijk *Twee stroken 62-02*, 1962). Deze zaal was wederom normaal verlicht evenals de laatste zaal waar werk van onder andere Göpfert, Armando en Pol Bury getoond werd.

Naast de speciaal ingerichte ruimtes die de zintuigen van de bezoeker moesten prikkelen waren in de tentoonstelling ook afzonderlijke werken aanwezig, die een speciale band met de bezoeker opriepen. Dit zijn de werken die nadrukkelijk op de ervaring van de bezoeker gericht waren. Het werk *Please Turn* van Piene stond in de volle zaal van Zero en vroeg zeer expliciet om de medewerking van de bezoeker. (Afb. 14) Op deze zwarte draaischijf, net iets kleiner dan een volwassen persoon, stond met witte letters 'Slowly, extremely slow - please turn - by hand' en dit werk was pas voltooid als de bezoeker zijn bijdrage leverde. Dat was ook het geval bij andere werken van de Zero.¹¹⁸ Zoals bij de slingers van staniolpapier van Mack. Hierbij was de bedoeling dat de bezoeker tegen de slingers aan tikte zodat niet alleen door de beweging licht werd gereflecteerd, maar ook geluiden werden geproduceerd. In de zaal van Nul was het werk van Peeters die om de participatie van het publiek vroeg, door het aanraken van de verschillende objecten. Diverse afbeeldingen bij recensies laten zien dat het publiek de boodschap van het mogen betasten van de kunst door hadden en deze participatie uitvoerde.¹¹⁹ (Afbeelding 16 en 18) De laatste werken die te zien waren, van Armando en Göpfert, droegen de intentie in zich om de zintuigen van de bezoekers te prikkelen. Hoe het werk van Göpfert er precies uit heeft gezien is niet helemaal duidelijk, maar in een beschrijving van een recensie uit de *Metaalkoerier* wordt het omschreven als een 'Vreemdsoortige 'lichtorgel' -lampjes die op een wit paneel aan- en uit flitsen onder de tonen van bizarre 'concrete' muziek-.'¹²⁰ Er zou ook een werk van Armando in de ruimte staan. Dit werk zou geluiden van een bombardement nabootsen door het geluid van een straaljager te laten horen, waarop lichtflitsen te zien waren.¹²¹

Ondanks dat de tentoonstelling in korte duur 30.000 bezoekers trok, was het publiek en de pers zeer negatief over de getoonde werken. Titels als 'Nul, expositie die teruggaat naar het absolute nulpunt'.¹²² En 'Nul in Stedelijk Museum: "zootje voor de

¹¹⁶ Huitker 2004 (zie noot 62), p. 35.

¹¹⁷ Henderikse werd gedwongen om met het biermerk in zee te gaan, omdat dit merk de vaste leverancier was voor het Stedelijk Museum. Amstel gaf maar weinig geld voor de promotie, waardoor Henderikse met Heineken wilde werken, maar dat werd tegengehouden. Sandberg was absoluut niet gediend van deze commerciële aanpak en dwong Armando en Henderikse het geld in te leveren. Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 79.

¹¹⁸ In een toespraak van Rini Dippel (conservator Haags Gemeentemuseum), gehouden tijdens de opening van *Zero-0-Nul* wordt het nog eens benadrukt dat de relatie van de toeschouwer met betrekking tot de werken van Zero zeer van belang was en dat zonder de aanwezigheid van de toeschouwer de werken niet echt bestaan. Archief Henk Peeters in RKD, niet geïnventariseerd.

¹¹⁹ B.J., 'Reclames in Amsterdams kunsttempel. Nul (en toch van enige waarde?). Charlatans en zoekers in het uiterste randgebied van de kunst', *Wereldkroniek*, 7 maart 1962 en Anoniem, 'Nul in het Stedelijk Museum' *Vrij Nederland*, jaargang 22, nr. 30, 24 maart 1962.

¹²⁰ Anoniem, 'Nul' 0 iets dat niets betekent. Wereld op zijn kop in 't (hoofd)stedelijk Museum', *Metaalkoerier*, 23 maart 1962.

¹²¹ Anoniem, 'Kunst op het nulpunt in Amsterdams Stedelijk', *De Standaard*, 12 maart 1962.

¹²² Anoniem, 'Nul, expositie die teruggaat naar het absolute nulpunt', *Het Parool*, 7 maart 1962.

voddeman” waren geen uitzonderingen.¹²³ In het *Rotterdams Nieuwsblad* schreef men dat de werken zo monochroom van kleur waren, dat men twijfelde of ze voor een lege museumwand stonden of naar een kunstwerk keken. De mate van sponsoring werd als zeer vervelend beschouwd omdat sommige werken niet anders waren dan een enorme advertentie.¹²⁴ Het is interessant om de verschillende recensies en reacties te lezen om zo te zien hoe boos men werd van deze tentoonstelling. Men was duidelijk nog niet klaar voor het doorbreken van oude tradities in de kunstwereld.

H2.2 Zero-0-Nul, Haags Gemeente Museum

Van 20 maart tot 18 mei 1964 werd in het Haags Gemeentemuseum de tweede tentoonstelling van Nul, genaamd *Zero-0-Nul*, gehouden. Dit was geen grote expositie en vond niet plaats in het hoofdgebouw van het Gemeentemuseum maar in een nieuw bijgebouw (1961-1962) van dit museum. Aan deze tentoonstelling leverden alleen Nul met, Armando, Peeters, Schoonhoven (omdat Henderikse in 1962 vertrok naar Curacao) en het Duiste Zero met Piene, Mack en Uecker een bijdrage. Dat Nul in korte tijd weer in een groot Nederlands museum tentoonstelde, had wederom te maken met de contacten van Peeters. Peeters had met dit museum een goede band omdat hij daar technisch medewerker op de educatieve afdeling was en ook af en toe de taak als conservator of vormgever toebedeeld kreeg.¹²⁵

De organisatie, invulling en vormgeving van de tentoonstelling lag voor het grootste gedeelte weer bij de kunstenaars zelf. Peeters wilde met deze tentoonstelling de aandacht richten op de nieuwe internationale tendensen waarbinnen Nul viel, maar tegelijkertijd wilde hij ook de verschillen tussen het Nieuwe Realisme en Nul aankaarten.¹²⁶ Cor Blok beschrijft deze verschillen ook in de inleiding van de catalogus.¹²⁷ In een brief aan de pers wordt duidelijk gemaakt dat Nul zich voor deze tentoonstelling liet inspireren door de Histor-verffabriek.¹²⁸ Tijdens een bezoek aan de fabriek werd iedere kunstenaar op een andere manier geïnspireerd. Armando door de verfdrums en de grote tonnen zwarte verf. Peeters door de stalen blikjes verf en Schoonhoven door de stapels kartonnen die opgestapeld lagen in de fabriek.

De catalogus maakte evident dat het om een dubbeltentoonstelling ging, met aan de ene kant de Nederlandse Nul en aan de andere kant de Duitse Zero. Dit is tevens terug te zien doordat de catalogus niet uit een doorlopende tekst bestaat. De ene helft van het boekje was gereserveerd voor Nul en door het boekje om te draaien begon het aan de andere kant met Zero. In de tentoonstelling was dit onderscheid te zien door de indeling van de zalen waarbij iedere groep apart hun werken tentoonstelde.

Zero-0-Nul begon buiten, voor het raam van de nieuwbouwvleugel, met de vijf roodgelakte verfdrums van Armando *Oliedrums*, 1964 (Afb. 20) die hij op een voetstuk had geplaatst. Binnen het gebouw was het tweede gedeelte van de installatie te zien met evenveel zwartgelakte verfdrums.¹²⁹ Tevens werden binnen deze tentoonstellingen meerdere zalen ingericht die de beleving van de bezoeker intensiverde en wederom hadden de kunstenaars de vrije hand om de zalen vorm te geven naar eigen invulling.

¹²³ Anoniem, ‘Nul in Stedelijk Museum:”zootje voor de voddeman”’, *De Typhoon*, 22 maart 1962.

¹²⁴ D.W. 1962 (zie noot 105).

¹²⁵ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 82.

¹²⁶ Idem (zie noot 124).

¹²⁷ Cor Blok, *Zero-0-Nul*, uitgave bij tent. 1964 Den Haag (Gemeentemuseum), ongepagineerd.

¹²⁸ Archief Henk Peeters (RKD), niet geïnventariseerd.

¹²⁹ G. Oudshoorn, ‘De last van de Nul. Bezoekers krijgen veelopvattende opdracht.’ *Haags Dagblad, Het Parool, Dagblad van Amersfoort en het Rotterdamse Parool*, 3 april 1962.

Voor de tentoonstelling had Peeters een entree gemaakt met draaideuren die helemaal van haar en schuimrubber waren, maar waar deze zich bevond is niet duidelijk.¹³⁰ In de eerste zaal werd men onmiddellijk geconfronteerd met een vrij donkere ruimte die verlicht werd door slechts één spotje. Deze duisternis was een manier om de tastzin van de bezoeker op scherp te stellen en veroorzaakte een onzeker gevoel bij de bezoeker omdat deze niet kon zien wat hem te wachten stond in de opvolgende zalen.¹³¹ Een muur van de ruimte was beplakt met wattenplukken op pagina's uit de *Haagse Post*, een werk van Peeters met als titel *Den Haag in de sneeuw*. De watten waren op een bepaalde manier bevestigd zodat het leek alsof een sterke windvlaag de watten naar een hoek hadden gestuwd. (Afb. 25) Tegenover dit werk hing een reliëf van Schoonhoven. In samenwerking met Schoonhoven richtte Peeters de daaropvolgende zaal in. (Afb. 21) Hier plaatste Schoonhoven langs twee wanden van de zaal een stapeling van stroken karton. Het werk van Peeters bestond uit een stapel metalen, etiketloze blikjes dat het werk *Reflex van Water* vormde. Deze zaal was wederom duister verlicht. Met een aantal spotjes, gericht op de werken, werd de aandacht gevestigd op het ritme van de materialen die de stapelingen veroorzaakten.¹³² In deze zaal werd niet alleen het zicht van de toeschouwer aangesproken. Ook het gehoor werd geprikkeld door het geluid van een kabbelend watertje dat achter de blikken vandaan kwam.¹³³ De installatie *Zwart Water* van Armando besloeg de gehele ruimte van de volgende zaal. (Afb. 22) Deze installatie bestond uit een vierkant bassin gevuld met zwart, onpeilbaar diep water. Het publiek kon amper langs het water lopen doordat de waterbak bijna de gehele ruimte in beslag nam. Het water werd door een wit touw gescheiden van het wandelpad omdat ook deze ruimte vrijwel geheel donker was. Net als bij *Nul-1* had Armando de muren van deze zaal volledig zwart gemaakt. Het wateroppervlak werd beschenen door vijf lampjes, waardoor het leek alsof het water inderdaad onpeilbaar diep was. Men gooide muntjes in het water, maar als dat te vaak gebeurde was de visuele truck weg en zag men hoe ondiep het water eigenlijk was.¹³⁴

Dat het bij de deze tentoonstelling niet alleen ging om het zien van de kunstwerken wordt evident door de pogingen van de kunstenaars om meerdere zintuigen bij het publiek aan te spreken. Naast de visuele ervaringen werden tijdens de tentoonstelling natuurgeluiden ten gehore gebracht en kon men verschillende werken betasten zoals de werken van Peeters. *Paardestaart 63* en *Brigitte 63-02*, 1963 van Peeters waren op deze tentoonstelling te zien naast een paar wattencollages en stiksels met zilverdraad. Zoals eerder gezegd ging het bij de werken van Peeters om de ervaring van de verschillende type materialen die hij gebruikte. Het was de bedoeling van Peeters om zijn werken met de handen te beleven.¹³⁵

Na het werk van Armando betrad men de eerste door Zero ingerichte ruimte. Dit was een versie van *Salon de Lumière* zoals eerder te zien was in Amsterdam. In deze zaal stond een mobiel lichtsculptuur die door de drie Zeroleden was verwaardigd en bestond uit een draaiende schrijf die van binnenuit licht door gaatjes liet schijnen. De wanden werden voorzien van dun aluminiumfolie dat het lichteffect van de lichtmachine in de ruimte versterkte. Deze zaal sloot de installaties van het Nul-labyrint af. De opvolgende

¹³⁰ Damsch-Wiehager 1993 (zie noot. 18), p. 98.

¹³¹ Astrid Huitker, 'Tussen Norm en Experiment. De museale presentatie van de Nul-kunst', *Kunstlicht* 25 (2004) Nr. 1/2, p. 51.

¹³² Huitker 2004 (zie noot 62), p. 39.

¹³³ Oudshoorn 1964 (zie noot 128).

¹³⁴ Stigter en Tegenbosch 1989 (zie noot 65), p. 268.

¹³⁵ Niet alleen het oog of de tastzin maar ook het gehoor werd geprikkeld, want er waren volgens sommigen natuurgeluiden en volgens anderen meer atonale klanken te horen, Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 83.

zalen waren op een meer gebruikelijke manier ingericht en belicht (Afb. 23 en 24). Hier werden meerdere werken van Nul tentoongesteld. Waarna in de laatste zaal weer werken van Zero te zien waren.

Wederom waren de recensies over deze tentoonstelling negatief, met enkele uitzonderingen daar gelaten. G. Oudshoorn beschouwde *Zwart Water* van Armando als 'voer voor psychologen'.¹³⁶ En titels als 'Zero-Nul: ergerlijke hoogmoed', 'Wat doen we hier' en 'Zesmaal nul blijft nul' waren geen uitzondering.¹³⁷ In het *Vaderland* wordt het Gemeentemuseum en andere musea aangerekend dat zij binnen de actuele kunst elke reactie op voorgaande stromingen beschouwen als kunst. Volgens dit artikel was Zero/Nul een vorm van Iconoclasme en eigenlijk een nutteloze tussenpose totdat zich weer iets beters (beeldender) ontwikkelde. Het Zero/Nul was wel een belangrijke verschijnsel op richtingen als het Tachisme en Action Painting, maar schoot net als vele andere reacties het doel voorbij. Toch bevonden zich volgens de schrijver waardevolle elementen in de Zero/Nul-ontwikkeling.¹³⁸

H.2.3 Nul negentienhonderd vijf en zestig, Stedelijke Museum Amsterdam

Deze tentoonstelling werd gehouden van 15 april tot 18 juni 1965 in de rechtervleugel van de parterre en wordt ook wel *Nul-2* genoemd. Al in 1962 werd door Peeters het eerste contact gelegd met Edy de Wilde die op dat moment nog directeur was van het Van Abbemuseum in Eindhoven, waar de tentoonstelling oorspronkelijk in 1963 zou moeten plaatsvinden.¹³⁹ Een groot verschil met de voorgaande tentoonstellingen is dat ditmaal Peeters nadrukkelijk werd verteld dat hij niet de enige organisator zou zijn en dat hij samen moest werken met conservator Ad Petersen en de vormgever en verzamelaar Martin Visser.¹⁴⁰ Martin Visser was betrokken bij deze expositie omdat hij toen als één van de weinige verzamelaars in Nederland veel kunst van Fontana, Manzoni en Arman bezat.¹⁴¹ Maar zijn betrokkenheid blijkt niet heel erg groot te zijn geweest.¹⁴² De leiding zou dit keer bij het Stedelijk Museum liggen, maar toch bleef de invloed van Peeters bij de invulling van de tentoonstelling, onder andere bij de keuze van de kunstenaars, groot.

Aan deze expositie leverden ruim 30 kunstenaars een bijdrage, zoals de Duitse Zero, de Italiaanse Gruppo T, de Japanse Gutai met Jiro Yoshihara, Saburo Murakami, Shozo Shimamoto, en Atsuko Tanaka. De Italiaanse Zero met Fontana, Castellani, Alviani en Nanda Vigo (1940) deden ook mee, maar wilde niet als groep gepresenteerd worden.¹⁴³ Ook Piero Dorazio, Hans Haacke en de toen al in 1962 overleden Klein was vertegenwoordigd. Daarnaast werden Arman en de kinethische kunstenaars George Rickey en Jezus Raphael Soto vertegenwoordigd. De kunst werd zoveel mogelijk in groepen bij elkaar gezet, wat ook in de catalogus zichtbaar wordt.

Naast het presenteren van een overzicht van verscheidene stromingen die zich presenteerden onder de namen ZERO, Nul, met uitwijkingen naar de grensgebieden als het Nouveau Realisme, en Nouvelle Tentance en Arte Programmata, wilde Peeters de ontwikkeling van kunst na 1950 tonen, waarbij het kunstwerk het eenmalige,

¹³⁶ Oudshoorn 1964 (zie noot 128).

¹³⁷ G.K., 'Zero-Nul: Ergerlijke hoogmoed', *Trouw*, 29 maart 1964, Anoniem, 'Wat doen we hier', *Haagse Post*, April 1964 en Anoniem, 'Zesmaal nul blijft nul', *N.R.C. Handelsblad*, 28 maart 1964.

¹³⁸ Anoniem, 'Tentoonstelling "Zero" gedocumenteerd.', *Vaderland*, 19 mei 1964.

¹³⁹ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 19.

¹⁴⁰ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 20.

¹⁴¹ Huitker 2004 (zie noot 62), p. 41.

¹⁴² Van Mechelen en Jobse, (zie noot 1), p. 89.

¹⁴³ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 89.

persoonlijke en autonome verliest.¹⁴⁴ Hij koos hierdoor voor bepaalde werken waarbij de toeschouwer betrokken raakte in de werking van het object. Deze interactie van het publiek ontstond door tasten of door het veranderen van kijkrichting. Hierdoor volgde een beweging die letterlijk of door suggestie tot stand kwam. Maar Peeters wilde ook de ontwikkeling in de schilderkunst tonen, waar, door afwezigheid van contrastwerking of doorbreking van het vlak (Fontana, Klein), de ruimte als probleem werd gesteld.¹⁴⁵

Bij de tentoonstelling werd een tweedelige catalogus uitgegeven, vormgegeven door Wim Crouwel. In het eerste gedeelte werden de werken van de deelnemende kunstenaars in drie talen geïntroduceerd. Het tweede gedeelte van de catalogus bestond uit afbeeldingen van de tentoongestelde werken. Dit gedeelte was niet zomaar te verkrijgen en kon men pas bemachtigen na het invullen van een formuliertje dat bij het eerste deel gevoegd zat. Mocht men interesse hebben, dan kon na betaling het tweede deel opgestuurd worden.¹⁴⁶

Hoewel deze tentoonstelling in vergelijking met de voorgaande in meerdere mate op een museale verantwoorde manier vormgegeven werd, zijn een aantal zalen toch ingericht om een eigen identiteit uit te stralen.¹⁴⁷ Tevens waren tijdens deze expositie een aantal zalen op een 'museale norm' afwijkende manier ingericht, zij het minder experimenteel dan bij de eerdere presentaties.

De eerste 'afwijkende zaal' was de zaal waarin het werk *Naturel, 1964* van Fontana te zien was. In deze donkere ruimte (Afb. 26) waren de zes bronzen bollen van ongeveer een meter doorsnee met diepe jopen opgesteld. Men moest door de bollen lopen om bij de volgende zaal terecht te komen. De sculpturen werden vanaf een aantal punten sterk verlicht met spotjes, dat extra aandacht vestigde op het onregelmatige oppervlakte van het materiaal. Daarnaast waren in deze zaal vier recente *Concetto Spaziales* van dezelfde kunstenaar te zien.

In de opvolgende ruimte werd werk van Castellani en Manzoni getoond en een aantal kinetische werken van Pol Bury zoals *107 boules de 6 volumes différents, 1964* en *Les Bâtons, 1964*. De werken van Bury werden in beweging gebracht met behulp van de participatie van het publiek, door het drukken op een knop.

Ook de zaal van Haacke (1936) valt onder de minder gebruikelijk ingerichte zalen van de tentoonstelling. (Afb. 29 en 30) De zeven werken die hij bijdroeg, waren in één zaal bij elkaar gebracht en tot een grote installatie van plexiglas, vloeistoffen en ventilatoren samengevoegd. Met deze recente werken zoals *Luft un Seide, 1965* en *Grosser Wetterkasten, 1965* liet Haacke zien waar zijn onderzoek naar beweging en publieksparticipatie toe geleid hadden. Water, wind en beweging speelde een belangrijke rol in deze werken. Het publiek werd door Haacke expliciet uitgenodigd om deel te nemen aan de werken zodat een uniek tijdelijk beeld werd veroorzaakt. In de catalogus beschrijft hij dat hij kunst maakt dat niet zonder participatie van de omgeving kan bestaan en dat de toeschouwer uitgenodigd wordt om met het werk te handelen, spelen en animeren.¹⁴⁸

De opvolgende zaal was ingedeeld met vier werken van Klein *Monogold, 1960*, *Monochrome, 1960*, *Empreinte Ant. 82, 1960* en *Relief Éponge, 1960*. (Afb. 27) Daarnaast was *Voetstappen, 1956* van Akira Kanayama (1929) te zien, die door de hele ruimte gedrapeerd lag. De daaropvolgende ruimte was voor de Duitse Zero en werd wederom ingericht om een licht- en donkerspel op te wekken door middel van bewegende

¹⁴⁴ *Nul negentienhonderd vijf en zestig*, catalogus bij tent. deel 1, Amsterdam 1965 (Stedelijk Museum), ongepagineerd.

¹⁴⁵ Brief Peeters aan Edy de Wilde, 12 januari 1964 in archief Henk Peeters (RKD), ongeïventariseerd.

¹⁴⁶ Briefje gevonden in archief Henk Peeters (RKD), niet geïventariseerd.

¹⁴⁷ Van Mechelen en Jobse 2011, (zie noot 1), p. 90.

¹⁴⁸ *Nul negentienhonderd vijf en zestig*, catalogus bij tent. deel 1, Amsterdam 1965 (Stedelijk Museum), ongepagineerd.

onderdelen. (Afb. 28) Voor de installatie *Aggregation: One thousand Boats Shows*, 1961-63 van de Japanse Kusama, wat haar eerste environment was, werd net als bij het werk van Fontana een gehele zaal gebruikt. (Afb. 33) In het midden van de zaal stond een roeiboot met twee riemen. De boot bestond aan de binnenkant uit witte fallische vormen en een witte damesschoen. Verder waren alle wanden en de gehele vloer bedekt met 999 posters waarop de boot van Kusama talloze malen afgebeeld was. Doordat de posters tevens op de vloer lagen, werd de bezoeker gedwongen om over het werk te lopen waardoor deze deel uit ging maken van de zaal en een relatie aanging met het werk. Bij de presentatie van de van het werk werd een dramatisch effect door het gebruik van belichting gecreëerd. De ruimte werd duister gehouden en het accent werd gelegd op de boot midden in de ruimte door hier een felle belichting op te zetten. Volgens Huitker zat dit lichteffect niet in het werk inbegrepen, maar werd speciaal voor deze tentoonstelling toegepast om de ervaring van de bezoeker te intensiveren.¹⁴⁹ Dat klopt, want de boot was in deze presentatie onderdeel van een totaalinstallatie speciaal vervaardigd voor de tentoonstelling. Als men naar de afbeelding op de posters kijkt, blijkt deze belichting onderdeel te zijn van het gehele plan omdat dit licht-donkercontrast ook aanwezig is op de afbeelding van de boot.

Een andere opvallende zaal was de zaal waarin vijftien werken van de kunstenaar Jesus Raphaël Soto (1923) werden getoond. Soto wordt gezien als een Op-Art kunstenaar. Hij hield zich bezig met fenomenen binnen de optische waarneming en wilde de toeschouwer een visuele illusie laten beleven doormiddel van optische effecten. Op gedeeltelijk zwart gemaakte wanden hingen Soto's werken zoals *Relation Vibration*, 1964 en *Les 5 grandes tiges*, 1965. Bij sommige werken werd de illusie van bewegingen gecreëerd doordat de toeschouwer zich bewoog ten opzichte van het werk, maar de meeste werken bestonden uit elementen die trilden na aanraking door het publiek. Actieve publieksparticipatie was bij Soto dus van groot belang.

In de daaropvolgende zaal werden twee werken getoond van de Duitse Zero. *Tänzer aus New York* 1965 van Uecker en *Lichtkarussel* 1965 van Mack. Het werk van Uecker bestond uit drie spijkerzuilen met een variërende hoogte van 170-195 centimeter. De zuilen stonden in een driehoek opgesteld en draaide in verschillende snelheden. Tussen de spijkerzuilen en het werk van Mack stonden twee hoge spiegels die aan beide zijden de werken reflecteerden. De twee installaties werden op deze manier fysiek van elkaar gescheiden. De carroussel van Mack bestond uit verschillende stukken bewerkt metaal met een hoogte van 240 centimeter en was gestructureerd volgens een omgekeerde piramide. Door de combinatie van het licht dat zowel van onder als van boven scheen en de redelijke snelheid waarmee het draaiende ontstond er een dans van licht. In een andere zaal was van Piene het *Permanentes Lichttheater* uit 1965 te zien.

De laatste opvallende zaal was de zaal waarin het werk van de Japanse Gutai werd gepresenteerd. Deze zaal was niet alleen door de werken opvallend maar ook doordat deze groep voor het eerst aan een Nederlandse tentoonstelling deelnam. Het werk van de acht Japanse kunstenaars was verspreid over de gehele ruimte. (Afb. 34) Van Saburo Murakami (1925-1996) was een restant van een performance te zien. Al in 1965 werd van dit werk, *Muttsu No Ana* genaamd, een replica van het origineel uit 1955 gepresenteerd. In 1955 sprong Murakami door met papier bespannen panelen. Voor de tentoonstelling in Amsterdam maakte hij het papier kapot met een stok. Van Michio Yoshihara (1933) was het werk *Serpentine* 1965 te zien en de installatie *Licht en Zand* 1965. Verder was in de zaal *Make your own painting* 1956 van Jiro Yoshihara te zien

¹⁴⁹ Huikers 2004 (zie noot 62), p. 51.

waarin het publiek wederom een actieve rol kreeg toebedeeld. Zij werden namelijk uitgenodigd om op de drie witte panelen te tekenen. Naast de drie panelen stonden de *Blikken* 1956 van Tsuruko Yamasaki. In de ruimte lagen op de vloer de houten ladders *Loopladders* (waar het publiek overeen mocht lopen) en *Kist* beiden uit 1956 van Shozo Shimamoto. Door middel van een ventilator werd de roze sluier *Lap, licht, ventilator* 1956? van Atsuko Tanaka in beweging gebracht. Ook was het werk *Hangend Water* 1956 van Sadamasa Motonaga (1922) te zien. Vanaf het plafond werden vijf stroken plastic opgehangen die gevuld waren met verschillende hoeveelheden en kleuren water. Door de verschillen in de hoeveelheid water ontstonden hoogteverschillen in de installatie. Deze ruimte en deze werken zijn uitvoerig beschreven omdat het werk van Gutai grote gelijkenis toont met het werk van Nul, voornamelijk met Peeters' werk en ideeën.¹⁵⁰ De werken in deze zaal waren niet de recentste werken van Gutai, maar waren tien jaar eerder ontstaan. Toch koos Peeters juist voor deze werken omdat ze het dichtst bij de intenties van Nul stonden. De groep had zelf recentere werken meegenomen voor de presentatie, maar Peeters vond deze niet passen bij de tentoonstelling.¹⁵¹ De oudere en tentoongestelde werken van Gutai waren gemaakt voor de openlucht tentoonstellingen in het park in Ashiya in 1955 en '56. Peeters vond dit werk beter passen omdat de werken toen der tijd bedoeld waren om een actieve participatie van het publiek op te wekken. Deze participatie was in Amsterdam ook mogelijk.

In de zaal na Gutai werden verschillende werken van Nul getoond. Onder andere het *Akwarel Plafond*, 1965 van Peeters. (Afb. 31 en 32) Voor dit werk had hij op tweederde van de zaalhoogte een rechthoekig houten raster geplaatst dat opgedeeld was in achttien vierkanten. In deze vierkanten rustte water op een transparante plastic bodem. De encenering werd met name bepaald door het licht dat van boven op het water scheen, waardoor er organische lichtvlekken op de grond vielen. Verder was van zijn hand *Akwarel '64-65/23* te zien dat uit een zilveren wand bestond met gevulde plastic zakjes water. (Afb. 32) Ook hingen in deze zaal meerdere werken van Peeters die de tastzin prikkelde, zoals *Watten achter nylon '62-64/23* of *kaartlont achter plastic '61-64/45*. In deze zaal had elk Nullid een eigen wand waar zijn werk tentoongesteld werd. Van Armando waren acht witte, rode en zwarte panelen getoond zoals *Zwart Prikkeldraad*, 1962 en *8 zwarte bouten op wit*, 1961 bestaande uit prikkeldraad, bouten of niks. Deze werken waren dicht bij elkaar opgehangen waardoor het leek alsof de acht panelen een geheel waren. (Afb. 32) Van Schoonhoven waren vier reliëfs te zien: twee *Ribkartonreliëfs* uit 1965, een *Kwadraatreliëf* uit 1964 en een *Schotelreliëf* uit 1965. In de inleiding over Nul werd al stilgestaan bij het feit dat de werken van de leden van karakter erg van elkaar verschillen. Huitker valt dit ook op en zegt hierover dat door het expliciete lichtplan van het werk van Peeters de andere werken in deze ruimte overschaduwd raken. Dit is inderdaad niet ondenkbaar wanneer men het werk van Peeters en Schoonhoven vergelijkt. Het werk van Schoonhoven is zeer subtiel vergeleken met de uitgesproken kleuren in het werk van Armando of met het formaat van het werk van Peeters.

In de zaal na Nul werd kunst tentoongesteld van kunstenaars die tevens experimenteerde met de illusie van beweging en de mogelijkheden om de bezoekers te activeren. In deze zaal werden werken van de Gruppo T getoond waaronder werk *Strutturazione Ritmica*, 1964 van Gianni Colombo (1937-1993) en *Schema Luminoso Variabile*, 1962 van Grazia Varisco (1937).

¹⁵⁰ Tijs Visser in gesprek met Henk Peeters, 'Er moet een nieuwe kunst komen, Of een nieuw publiek', in: Tijs Visser en Colin Huizing, *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 170-171.

¹⁵¹ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 91.

Hoewel het werk van Nul na *Nul-2* positiever in de pers werd beschreven en daarmee leek te worden geaccepteerd door de critici, heeft de groep na 1965 in Nederland geen grote tentoonstelling meer gehad. Peeters en Armando waren helemaal niet blij dat Nul geaccepteerd werd door de gevestigde orde. Zij zagen dit als een kus des doods omdat het leek alsof ze voor niks zo hard hadden gestreden.¹⁵²

2.4 *Zero op Zee, 1966, pier van Scheveningen*

Voor de gehele reconstructie van *Zero op Zee* is het artikel van Westenholz, 2011 en zijn de publicaties van Wesseling 1989 en Van Mechelen en Jobse, 2011 gebruikt.¹⁵³ Het idee van *Zero op Zee* begon in het voorjaar van 1965 met een uitnodiging van de Exploitatie Maatschappij Scheveningen (EMS) aan de Internationale Galerij Orez om een manifestatie te organiseren op de Scheveningse pier. De galeriehouders Leo Verboon en Albert Vogel bedachten samen met Henk Peeters de plannen van *Zero op Zee*. Reinder Zwolsman, eigenaar van EMS, zou de helft van de kosten dekken, zo'n 50.000 gulden en de rest van het geld zou als promotie door het gebruik van materialen uit het bedrijfsleven worden verworven. 37 bekende ZERO kunstenaars uit tien landen werden uitgenodigd om deel te nemen aan het project. Uiteindelijk zouden ongeveer 50 kunstenaars meedoen aan het evenement wat de grootste artistieke gebeurtenis in tijden moest worden. (Afb. 36-39) Onder andere zouden Uecker, Mack en Piene, Haacke, Fontana, Bury, Rickey, de Nederlandse Nul met Armando, Henderikse, Peeters en Schoonhoven, Yayoi Kusama en de Japanse Gutai een bijdrage leveren aan de kunstmanifestatie die een lange tijd een grote kans van slagen leek te hebben. Bedrijven werden door middel van een uitgebreide PR-folder uitgenodigd om deel te nemen aan het project. Vele plannen werden opgestuurd aan de initiatiefnemers, waardoor een idee van de omvang en plannen te achterhalen zijn. Uiteindelijk is het project om meerdere redenen afgeblazen. De weersomstandigheden, de kosten en het niet kunnen verzekeren van het project hebben het uitdagende project de das om gedaan.

De gezamenlijke achterliggende gedachte van de meeste internationale deelnemers was met hun kunst de oude samenleving te overstijgen door nieuwe media en technieken te gebruiken en het publiek rechtstreeks bij hun werk te betrekken. Deze behoefte ontstond vanuit de naoorlogse drang tot het overstijgen van het nationalisme en het tot stand brengen van een nieuwe internationale gemeenschap, waarbij de kunst werd beschouwd als voertuig voor een actief publiek engagement dat een maatschappelijke verandering op gang zou brengen. Dit is een gedachtegang die bij Peeters ook een grote rol speelde zoals eerder vermeld in Hoofdstuk 1. Niet alleen beeldend werk zou tijdens deze manifestatie getoond worden, maar ook literatuur, muziek en toneel zouden deel uitmaken van het project. Het project op de pier, in de openlucht, zou door de samensmelting van de elementen, de kunst en de tentoonstellingsruimte een gigantisch, anoniem 'gesamtkunstwerk' worden.

Op de persconferentie van 20 oktober 1966 werd verklaard dat tijdens het drie weken durende project, intussen verplaatst van september 1965 naar april 1966, kunstwerken werden getoond die allen gebruik zouden maken van de elementen wind, zee, ruimte en licht. Uit de ingezonden ontwerpen en ideeën van de uiteindelijke deelnemers - een aantal kunstenaars zoals Schoonhoven trokken hun deelname in - blijkt dat bijna alle werken aan deze eis voldeden.

¹⁵² Melissen 2011 (zie noot 12), p. 20.

¹⁵³ Voor de reconstructie van *Zero op Zee* is het artikel van Westenholz 2011 (zie noot 43), pp. 92-115, en zijn de publicaties van Wesseling 1989 (zie noot 4), pp. 80-85 en Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), pp. 98-101 gebruikt.

De meeste kunstenaars hadden een ontwerp ingezonden die een plaatsspecifiek werk betrof waarbij dus rekening was gehouden met de omgeving. Zo wilde Armando de zee zwart maken, wat een verwijzing was naar *Zwart Water* dat hij maakte voor de tentoonstelling in het Gemeentemuseum Den Haag. Haacke had vele plannen die met de zee te maken hadden, zoals zeepoeder in het water gooien dat een enorme hoeveelheid schuim zou opleveren. Ook wilde hij fontein van zeewater maken die in de lucht, tegen elkaar of tegen de pier op zouden spuiten. Michio Yoshihara had het plan om een rood kleed van 50 bij 2 meter over het water te leggen. (Afb. 46) Naast de zee, waren meerdere werken op het element wind gebaseerd. Zoals het plan van Tsuruko Yamazaki om gekleurde gordijnen van tien tot 15 meter op te hangen op een hoog punt aan de pier zodat de wind ermee kon spelen. Ook Haacke had het plan om aan de vlaggenmasten op de pier vijftien tot twintig meter lange witte nylon wimpels te bevestigen en bedacht tevens een muur van ballonnen die door de wind in beweging werd gebracht. (Afb. 42) Naast het element water, was het element vuur in het plan naar een idee van Klein verwerkt. Hierbij was het idee om de 'gas muurbloemetjes' te realiseren. Uiteindelijk ontstond het plan om een reeks gasvlammen uit te zetten in de zee. Licht en projecties waren ook onderdeel van de vele plannen. Zowel Peeters als Piene hadden het idee om vanaf het strand met schijnwerpers de gebouwen aan de pier te belichten. Licht speelde ook een onderdeel in het twee ontwerpen van Peeters. Een daarvan was gebaseerd op het *Waterplafond* dat Peeters voor *Nul-2* had ontworpen en bestond uit piramidevormige bakken met spiegels op de bodem, gevuld met water die aan het plafond moesten worden opgehangen en verlicht werden met spotlights. (Afb. 41) En in de constructie die bestond uit een met matzwart bekleed plafond met spotlights, een wand mat zwart, de vloer ook zwart en de andere wanden bespannen met dikke witte elastieken die om de tien centimeter vastgemaakt moesten worden. In de kubus moesten ongeveer tien grote witte ballen van 50 centimeter doorsnede worden gehangen die door de wind in beweging werden gebracht. Hierbij zou ook een speciaal geluid ontstaan.

Omdat *Zero op Zee* een totaalervaring zou worden, was het de bedoeling om naast de natuurlijke elementen te gebruiken ook de verschillende zintuigen van het publiek door middel van de kunstwerken aan te spreken. Zo moest het geluid van de zee door luidsprekers versterkt worden verspreid over de pier, een idee van Armando. Maar ook Uecker speelde met dit idee en wilde het geluid van de klotsende golfslag tegen pontons, bevestigd onder de pier, weergeven. Megert wilde een grote spiegelwand bouwen, die de gehele breedte van de pier had met een uitgespaarde kleine ingang. Voor de spiegel zouden drie wagonladingen spiegelscherven worden gestort. Het geluid dat dit veroorzaakte werd opgenomen en voortdurend afgespeeld tijdens de manifestatie. (Afb. 45)

Naast het prikkelen van verschillende zintuigen waren een aantal werken zo ontworpen dat een actieve participatie van het publiek werd ontlokt. Zoals bij een ander plan van Peeters (hij leverde in totaal twaalf ontwerpen in) waarin hij 100 blank gepolijste metalen buizen van verschillende lengtes en doorsneden aan een plafond wilde hangen. Door de wind of door de aanraking van het publiek zouden de metalen buizen geluid produceren. Henderikse leverde een plan in om grote schepnetten te maken waarmee het publiek in de zee naar kunst kon vissen. In een ander werk van Haacke werden zelfs meeuwen tot een actieve participatie uitgedaagd. Een boot met daarop een appetijtelijk hapje voor de meeuwen moest ervoor zorgen dat een echt 'meeuwensculptuur' ontstond.

Op de pier zelf zouden een aantal werken worden gerealiseerd die op de environment gerichte ruimtes leken zoals eerder uitgevoerd in de museale presentaties waarin het publiek door betreden van de ruimtes onderdeel uitmaakte van het werk. Zo maakte Ferdinand Spindel een ontwerp van een grotachtig labyrint van ongeveer 50 meter lang, dat gevuld was met vormen van schuimplastic. (Afb. 43) Het zou eruit zien als een grote rechthoekig donkere constructie die men kon betreden en van binnenuit ervaren. Nanda Vigo wilde het werk *White Tube* in stalleren, dat uit een betonnen koker bestond die van binnen en buiten bekleed was met aluminium. Binnen waren glazen ruiten en spiegels rechtop neergezet waardoor de bezoeker zich zigzaggend door de tunnel moest manoeuvreren. (Afb. 44) In het ontwerp dat Yajoi Kusama leverde bleek dat zij een ruimte wilde bouwen dat het publiek moest ervaren door het te betreden. Haar ontwerp, dat ze *Love Forever* als titel gaf, borduurde voort op het werk *Peep Show* dat zij eerder dat jaar uitvoerde. Het plan bestond uit een zeshoekige ruimte met spiegels aan de muren en het plafond. In het plafond moesten kleine rode, witte en blauwe en groene lampjes worden geschroefd die om de beurt aan en uit gingen en de woorden 'love' en 'peace' vormde. Voor de opening moest muziek van de Beatles afgespeeld worden en zij zou zelf *Love Forever*-buttons uitdelen aan het publiek.

Als de plannen voor *Zero op Zee* waren doorgegaan zou het publiek ook tijdens de opening op meerdere manieren betrokken worden bij de kunstmanifestatie en zouden meerdere zintuigen tevens op verschillende wijzen geprikkeld worden. Peeters en Uecker hadden samen verschillende ideeën opgesteld waaronder het uitrijken van een prijsvraag, een rookgordijn en veel geluid door straatmuzikanten en het afsteken van vuurwerk. Peeters wilde graag dat de manifestatie een soort themapark zou worden met vele kermisattracties. De grote mate van labyrintische of doolhofachtige ontwerpen, met als doel de zintuigen bij het publiek op scherp te stellen en actieve deelname te ontlokken lijken dit statement te onderstrepen.

2.5 Tussentijdse conclusie

In dit hoofdstuk zijn de drie Nederlandse presentaties en *Zero op Zee* besproken. Na een analyse van deze tentoonstellingen en de plannen voor de kunstmanifestatie vallen een aantal punten op.

De vormgeving van de presentaties – doelend op de afwisseling van lichte en donkere zalen binnen de tentoonstellingen – is voornamelijk te danken aan Nul. Zoals eerder vermeld hielden de museumdirecties zich tijdens de eerste twee tentoonstellingen afzijdig van de plannen en uitvoering van de presentaties. Bij *Nul-2* kreeg Nul minder vrijheid tijdens de voorbereiding van de tentoonstelling, maar toch bleef Nul grote invloed houden. Een aantal keer werd het lichtplan aangepast omdat dit onderdeel uitmaakt van het werk, zoals bij de *Salon Lumières* van de Duitse *Zero* en *The Boatshow* van Kusama. En een aantal keer werd het lichtplan aangepast om een intensere beleving bij het publiek op te wekken, zoals bij de ruimtes van *Natures* van Fontana en de spiegelwand van Megert tijdens *Nul-1*. Ook bij de installaties van Nul tijdens de tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum speelt het lichtplan een grote rol. Zo werden spotjes op de kartonwand van Schoonhoven gezet zodat de structuur van de ribbeling van de kartonnen nog meer werd benadrukt.¹⁵⁴

Een ander belangrijk punt dat door het onderzoek naar de tentoonstellingen naar boven komt, is de rol van publieke participatie binnen de tentoonstelling. Het principe van het 'witte wanden' museum, waar het kunstwerk een bijna heilig object wordt, ligt

¹⁵⁴ Huitker 2004 (zie noot 62), p. 39.

lijnrecht tegenover de intenties van Nul.¹⁵⁵ Niet alleen omdat Nul hun werk juist niet als heilig object beschouwde, maar ook omdat Nul juist de grens tussen de kunst en het dagelijks leven wilde verkleinen. Kijkend naar de presentatie van Nul in de Nederlandse musea, kan men concluderen dat niet alleen de intentie om de grens tussen kunst en het dagelijks leven te verkleinen ten grondslag lag aan de presentatiewijze, maar dat door middel van de vormgeving en indeling gezocht werd naar een nieuwe manier om het publiek bij de werken te betrekken door hen op een andere manier kunst te laten ervaren. Dit is niet alleen bij afzonderlijke werken te zien, maar ook door de grote mate van zaalvullende installaties binnen de tentoonstelling waarbij meerdere zintuigen werden aangesproken.

Hoewel de vraag om interactie van het publiek niet bij alle kunstwerken van Nul expliciet aanwezig was – het merendeel van het werk van Schoonhoven, Armando en Henderikse is helemaal niet interactief bedoeld – is dit toch een belangrijk aspect bij Nul. Bij het werk van Peeters speelde de intensivering van de beleving van het publiek een grote rol. En juist omdat Peeters grote zeggingschap in de keuze en presentatievorm van de tentoonstellingen heeft gehad, kan men zeggen dat de boodschap die Peeters met de tentoonstellingen had ook onderdeel was van de oorspronkelijke intenties van Nul. Dat binnen de tentoonstellingen meerdere ruimtes werden gecreëerd waarbij nadrukkelijke beleving van het publiek een rol speelde, zoals de van de ‘norm’ afwijkende zalen in de eerste tentoonstelling en de labyrintische indeling van het begin van de tentoonstelling in Den Haag, toont aan dat de beleving van het publiek een belangrijk aspect was voor de tentoonstellingsmaker, Peeters dus Nul. Ook de keuze om meerdere interactieve kunstwerken te tonen, zeker bij de laatste tentoonstelling in Amsterdam - denk aan de keuze voor de werken van Gutai - toont aan dat interactie van het publiek van groot belang was. Daarnaast bestonden veel niet uitgewerkte ideeën van Henderikse, Armando en Peeters uit ontwerpen voor ruimtelijke installaties waarbij meerdere zintuigen van het publiek werden aangesproken. Zoals de bierschuimlaag die Henderikse in het Stedelijk Museum Amsterdam wilde maken en de ruimte met apparatuur van Braun die lichtstippen in de ogen van de toeschouwers zouden veroorzaken zodat zij hier ongevraagd nog dagen mee zouden rondlopen. Ook de ‘acties’ die naar happenings neigden zoals, beschreven in Hoofdstuk 1, waren pogingen om het publiek op een andere manier te betrekken bij de kunst.

Als men naar de plannen van *Zero op Zee* kijkt, wordt duidelijk dat de actieve participatie en de grote mate van het willen betrekken van het publiek bij de werken een grote rol spelen. Als men de ingeleverde plannen van de afzonderlijke leden van Nul bestudeert, is op te merken dat niet bij ieder lid deze intentie van belang was. Henderikse en Peeters bedachten beiden plannen voor werken waarbij het publiek een actieve rol kreeg. Het werk van Armando was niet activerend bedoeld, maar van het aanspreken van meerdere zintuigen was hierbij wel sprake.

De hele opzet van *Zero op Zee* is een belangrijke context waarbinnen het werk van Nul moet worden gezien. Juist omdat de kunstenaars niet door de context van het museum werden tegengehouden in hun plannen. Hierdoor konden de kunstenaars hun vrije gang gaan waardoor de gedachtes en oorspronkelijke intenties van de groep duidelijk worden.

¹⁵⁵ Huitker 2004 (zie noot 130), p. 49.

H3 Tentoonstelling *Nul=0* en vergelijking van de tentoonstellingen

In dit hoofdstuk wordt de meest recente tentoonstelling rondom Nul in het Stedelijk Museum Schiedam beschreven. De verschillen en overeenkomsten, die door het vergelijken van de vier tentoonstellingsreconstructies zichtbaar zijn gemaakt, worden zoveel mogelijk verklaard. Hierdoor wordt onder andere duidelijk dat tijdens het reconstrueren van een werk of een tentoonstelling, niet alleen gekeken moet worden naar het kunstwerk als object, of de kunstobjecten die binnen de presentaties gebruikt zijn, maar dat ook, en misschien wel in grotere mate, rekening gehouden moet worden met de context waarbinnen de objecten getoond zijn.

H3.1 *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context 1961-1966, 2011, Stedelijk Museum Schiedam.*

De meest recente presentatie van Nul liep van 11 september 2011 tot en met 22 januari 2012 in het Stedelijk Museum Schiedam en vormde de eerste uitgebreide presentatie van Nul in relatie tot het werk van het Duitse Zero, het Franse Nouveau Réalisme, de Italiaanse Azimuth en de Japanse Gutai sinds 1965. Voor de tentoonstelling werden verschillende werken van Nul gereconstrueerd en was binnen de presentatie veel aandacht voor het *Zero op Zee* project. Waar 'de integratie van kunst en werkelijkheid en het positieve vooruitgangdenken, die zo typerend waren voor deze beweging, gestalte zou krijgen in een bijzonder project op de Pier van Scheveningen in 1966. Het plan was de Pier in te richten met meer dan dertig installaties en daarmee een totaalervaring voor passanten en bezoekers te creëren.'¹⁵⁶ Deze kunstmanifestatie is nooit uitgevoerd doordat de financiën niet rond kwamen en omdat de plannen uiteindelijk praktisch niet uitvoerbaar bleken te zijn. Als leidraad voor de tentoonstelling in Schiedam en voor een aantal reconstructies van werken zijn de Nederlandse museale presentaties uit 1962-'64 en '65 gebruikt die eerder in hoofdstuk 2 zijn beschreven. Binnen de huidige tentoonstelling was het werk van: Arman, Armando, Bernard Aubertin, Enrico Castellani, Gianni Colombo, Lucio Fontana, Hans Haacke, Jan Henderikse, Norio Imai, Akira Kanayama, Yves Klein, Yayoi Kusama, Walter Leblanc, Heinz Mack, Tsuyoshi Maekawa, Piero Manzoni, Christian Megert, Sadamasa Motonaga, Saburo Murakami, Henk Peeters, Otto Piene, George Rickey, Jan Schoonhoven, Shozo Shimamoto, Ferdinand Spindel, Atsuko Tanaka, Jean Tinguely, Günther Uecker, Nanda Vigo, Herman de Vries, Tsuruko Yamazaki, Toshio Yoshida, Michio Yoshihara, Yiro Yoshihara vertegenwoordigd.

In Schiedam werd Nul omschreven als een groep kunstenaars die na de Tweede Wereldoorlog ontstond en als doel had een nieuwe toekomst te scheppen waarin de grenzen tussen kunst en werkelijkheid werden opgeheven. 'Als reactie op de heftige en kleurrijke kunst uit de jaren 1950 maken de Nederlandse kunstenaars Armando, Henk Peeters, Jan Henderikse, Jan Schoonhoven en Herman de Vries kunst die ontstaat van het expressieve, persoonlijke gebaar. [...] Het resultaat is kunst die zich voornamelijk bezig houdt met zintuiglijke waarnemingen, zichtbaar gemaakt in structuur textuur, kleur, beweging of ruimte. De Nul-kunstenaars ontdekten een nieuwe schoonheid in sereniteit, herhaling en eenvormigheid.'¹⁵⁷

¹⁵⁶ Omschrijving tentoonstelling in de persvoorlichting, website Stedelijk Museum Schiedam: http://www.stedelijkmuseumschiedam.nl/nl_NL/pers (gelezen, 24 februari 2012).

¹⁵⁷ Omschrijving tentoonstelling in de persvoorlichting, website Stedelijk Museum Schiedam: http://www.stedelijkmuseumschiedam.nl/nl_NL/pers (gelezen, 24 februari 2012).

Binnen het museum waren vijf zalen gereserveerd voor het werk van de internationale ZERO. In de eerste twee zalen was het werk van Nul getoond. Het verschillende karakter van de werken binnen de groep werd duidelijk gemaakt doordat het werk van alle leden afzonderlijk van elkaar werden gepresenteerd. Het eerste gedeelte van de eerste zaal was voor het werk van Peeters. Hier waren onder andere twee *Pyrografiën*, twee 'tactilistische' objecten met watten, het werk *Ijs-ijskast-ijsbeer*, het *Plafond Akwarel* en de *Akwarel* op een wand te zien. (Afb. 47- 50) Tussen het werk van Peeters en Schoonhoven was een kleine nis gemaakt, waar een film en vele affiches, van tentoonstellingen waaraan Nul deelnam, waren getoond. (Afb. 51)

In de ruimte waar Schoonhoven's werk te zien was, sprong de muur waartegen de stapeling kartonnen dozen van het *Kartonreliëf* meteen in het oog. (Afb. 52) Daarnaast waren twee grote reliëfs waaronder een *Schotelreliëf* uit 1965 en een wand met kleine reliëfs te zien. In de tweede zaal werd het werk van Henderikse en Armando getoond. Bij het betreden van deze zaal viel meteen de bandengeur op die afkomstig was van de reconstructie van *Autobanden* die Armando in 1962 voor het Stedelijk Museum Amsterdam maakte. (Afb. 54) Naast deze zwarte wand met negentien in plaats van 32 nieuwe banden, ditmaal niet meer van het merk Goodyear omdat deze firma niet meer bestaat, maar met banden van een andere firma, stonden de zwarte en rode verfdrums *Oliedrums* 1964. Hiervan was een gedeelte buiten de zaal geplaatst zoals opgesteld in het Haags Gemeentemuseum. (Afb. 55) Ook was een muur met acht verschillende panelen van Armando gevuld zoals het werk *Zwart Prikkelraad 1-62*, *Circel 20* 1961-'63 en *6 x wit*, 1964. Deze muur is vormgegeven naar voorbeeld van de wand met werken van Armando zoals tijdens *Nul-2* te zien was. (Afb. 53).¹⁵⁸

Aan de andere kant van de zaal werd werk van Henderikse getoond. Hierbij viel het oog meteen op de reconstructie van de *Kratjeswand* die Henderikse in 1962 vervaardigde voor *Nul-1*. (Afb. 54 en 56). Ook deze wand werd niet opgebouwd uit de oorspronkelijke materialen omdat deze kratten en flesjes niet meer voor handen waren.¹⁵⁹ Verder kon het publiek van Henderikse een aantal kleinere collages zien zoals *Zonder Titel*, 1961 met *Players* luciferdoosjes en de collage *Zonder Titel* uit 1961 die uit verschillende spuitbussen bestaat.

Voordat men de trap naar de volgende zaal kon nemen, was een mogelijkheid geboden om een film te bekijken waar een interview met Betty van Garrel en K. Schippers (pseudoniem van Gerard Stigter) en de verschillende Nulleden te zien was die opgenomen was in 1975 in Galerie OREZ, Den Haag. Op de wand in de trappenhal was een reconstructie van de *Spiegelwand*, 1962/2011 van Megert te zien.

In de derde zaal op de eerste verdieping was het werk van De Vries en van het Duitse trio te zien. In het midden en aan de rechterkant van de zaal waren onder andere een reconstructie van de *Toevals-structuur* en de reconstructie van de *Ruimtelijke Toevals-structuur* (van piepschuim) beiden uit 1965 te zien. (Afb. 57 en 58) Deze werken werden niet op de Nultentoonstellingen getoond, maar wel in de tentoonstelling *Atelier 2* van het Stedelijk Museum Amsterdam in dat zelfde jaar.¹⁶⁰ Een compositie van een aantal kleinere werken die ook tijdens *Nul-1* te zien waren, was ook getoond. Bestaande uit onder andere de werken *Zonder Titel* (paaltje met bolletjes), 1961, *Samengesteld Blok*, 1962 en *Blok*, 1961.

¹⁵⁸ Opmerking Colin Huizing tijdens rondleiding door de tentoonstelling (november 2011).

¹⁵⁹ In de keuze van de kratten en flesjes is gelet op de een grote mate van gelijkenis met de oorspronkelijke materialen. Opmerking Colin Huizing tijdens rondleiding door de tentoonstelling (november 2011).

¹⁶⁰ Colin Huizing, 'Nul=0/0=Nul', in: Tijs Visser en Colin Huizing, *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Rotterdam/Schiedam 2011, p. 56.

Aan de linkerkant van dezelfde zaal was het werk van Mack, Piene en Uecker te zien. (Afb. 59 en 60) De wanden binnen het museum waren witgeschilderd behalve in het gedeelte waar de ruim acht werken van Zero hingen. Van Pienen was onder andere het werk *Please Turn* uit 1961 te zien, maar ditmaal zonder mogelijkheid tot participatie van het publiek. Ook ontbrak de schijnwerper die tijdens *Nul-1* voor het werk stond bij de huidige presentatie van het werk. Van Mack was *Kein Anfang, Kein Ende* uit 1959 en een *Silber-rotor*, 1965 getoond en van Uecker waren meerdere spijkerreliëfs te zien zoals het door een motor aangedreven draaiende *Weisse Mülhe* uit 1964.

De daaropvolgende grote zaal was ingericht met meerdere werken van de internationale ZERO, zoals een *Concetto Spaziale*, 1959 van Fontana, *La terre bleu*, 1957-1988 van Klein en *Nucléide*, 1964 van Arman. (Afb. 61 en 62) Daarnaast waren in de ruimte meerdere afbeeldingen van ontwerpen voor het *Zero op Zee* getoond en stonden verspreid door de zaal meerdere kleine modellen. Het gehoor werd in deze ruimte geprikkeld door zeegeluiden van Armando, maar dit was niet heel overtuigend gedaan.¹⁶¹ Van Nanda Vigo werd het model voor *Cronotopic Way Across*, 1966/2011 en van Uecker werd een *Kinetische Schijf*, 1966 gepresenteerd. Van Gianni Colombo was een reconstructie van het ontwerp voor een draaiende met watergevulde kolom uit 1962 te zien (Afb. 63) en van Tsuyoshi Maekawa werd een buis met ventilator uit 1966 getoond. Opvallend was de interactie tussen het publiek en het werk die in deze ruimte mogelijk was. Deze participatie bestond uit het drukken op een knop, waardoor beweging op gang kwam zoals bij het werk van Maekawa.

De laatste zaal was bestemd voor het werk van de Japanse Gutai en bevond zich op de zolder van het museum. De zaalindeling toont een duidelijke overeenkomst met de indeling zoals het werk tijdens *Nul-2* te zien was. (Afb. 64 en 65) Verspreid door de zaal waren voornamelijk de werken te zien die 1965 werden getoond. Zoals een replica van *Muttsu No Ana*, 1955/2006 van Murakami, de installatie *Licht en Zand (Sakuhin)*, 1961/2011 van Michio Yoshihara en was in de zaal *Make your own painting (Sakuhin)*, 1965 van Jiro Yoshihara te zien.¹⁶² Ook in deze zaal kreeg het publiek een actieve rol in het tot stand komen van het werk doordat op de drie panelen getekend mocht worden. (Afb. 67) De *Blikken* 1956 van Tsuruko Yamasaki en de houten *Loopladders* en *Kist* beiden uit 1956 van Shozo Shimamoto waren vertegenwoordigd. Men kon ditmaal niet over de ladders lopen zoals voorheen wel de bedoeling was (Afb. 35 en 66), maar de afstand van het publiek met betrekking tot de kist werd wel verkleind omdat men, om het zeer zachte geluid dat uit de kist kwam te kunnen horen, het oor tegen de kist moest leggen. (*Sakuhin*) *Lap, licht, ventilator* 1955/2011 van Atsuko Tanaka en *Hangend Water (Sakuhin Mizo)* 1956-1965/2011 van Sadamaso Motonaga waren tevens gepresenteerd.

H3.2 Verschillen en overeenkomsten tussen de vier tentoonstellingen

Door het vergelijken van de vier presentaties werden een aantal verschillen duidelijk. Het eerste grote verschil is dat in Schiedam veel aandacht gericht was op Herman de Vries die als lid van de Nulgroep wordt beschouwd, zij het voor een korte periode. Dit is niet vreemd gezien het feit dat De Vries deel nam aan *Nul-1*, medeoprichter was van het blad *Revue Nul=0* en voor een periode nauw betrokken was bij Nul. Ook na zijn vertrek/uitsluitel nam hij, zoals het tentoonstellingsoverzicht uit de publicatie *Nul=0* aantoont,

¹⁶¹ Dit viel mij niet op tijdens de drie bezoeken aan de tentoonstelling, maar werd pas later duidelijk na het lezen van de uitgebreide publicatie.

¹⁶² N.B. er is een verschil gemaakt tussen replica's door een /2006-2011 achter het werk te zetten. De andere werken zijn reconstructies volgens het concept van de kunstenaar. Geen werk is origineel in deze zaal. Ook zijn replica's van oudere datum tentoongesteld.

tot aan 1965 deel aan vele ZERO gerelateerde exposities. Deze deelname ontsproot meestal op uitnodiging van de Zeroleden.¹⁶³

In Schiedam is gekozen om het werk van de vier/vijf Nulleden apart van elkaar te presenteren. Hierdoor werd het verschillende karakter van de werken van de kunstenaars benadrukt. In de voorgaande presentaties was het werk van Nul in veel gevallen bij elkaar gepresenteerd, wat een gevolg was van de hoeveelheid beschikbare ruimte die Nul kreeg binnen de tentoonstellingen. In de zestigerjaren werd Nul als onderdeel van de internationale ontwikkelingen binnen ZERO gepresenteerd of in het geval in Den Haag met betrekking tot Zero. In Schiedam is juist de nadruk gelegd op Nul waardoor de groep verhoudingsgewijs meer zalen toebedeeld kreeg.

Een ander groot verschil is de mindere mate van bemoeienis door de leden van Nul met betrekking tot de invulling en de vormgeving van de tentoonstelling in Schiedam. Het doel van de huidige tentoonstelling was 'om de beweging zowel nationaal als internationaal op de kaart te zetten' en bood 'een internationaal en kunsthistorisch perspectief op het werk van de Nul-groep'.¹⁶⁴ Het feit dat de kunstenaars zich tijdens de voorbereidingen in mindere mate hebben kunnen bemoeien met de vormgeving van de presentatie en de wijze waarop bepaalde werken tentoongesteld werden, is niet opmerkelijk gezien het beschouwende karakter van de expositie. Dit leidde uiteindelijk wel tot een groot verschil in de wijze waarop werken die tijdens eerdere tentoonstellingen te zien zijn geweest, in Schiedam zijn getoond. Nogmaals wordt duidelijk dat de wijze waarop de eerdere tentoonstellingen vormgegeven zijn onderdeel uitmaakt van de oorspronkelijke intenties van Nul en dat het opzij zetten van deze presentatievorm betrekking heeft op de beleving van dezelfde kunstwerken. De groep is echter niet helemaal buiten beschouwing gelaten, bleek uit het interview met Colin Huizing, senior conservator bij het Stedelijk Museum Schiedam.¹⁶⁵ De kunstenaars zijn meerdere malen betrokken bij het tot stand komen van reconstructies zoals bij de *Krattenwand* van Henderikse, de *Kartonreliëf* van Schoonhoven, *Bandenwand* van Armando en bij de reconstructies van het werk van Peeters. Ook hebben de museummedewerkers contact gehad met de leden van Zero met betrekking tot onder andere het werk *Please Turn* van Piene.¹⁶⁶ Maar contact met de kunstenaars betekent niet per definitie dat de reconstructies of de presentatiewijze van de originele werken hierdoor naar het oorspronkelijke idee worden uitgevoerd. Artistieke ideeën veranderen over de jaren en leiden vaak zelfs tot discrepanties tussen de ideeën en intenties die de kunstenaars hadden toen het werk ontstaan is en wat een kunstenaar jaren later over hetzelfde werk te zeggen heeft.¹⁶⁷ Dat de intenties en de ideeën van Nul veranderd zijn en tijdens de Nuljaren steeds wisselde is duidelijk als men alleen al kijkt naar de ambigue relatie die Nul had met het museum als instituut.¹⁶⁸ Maar Piene is blijkbaar ook van gedachte veranderd met betrekking tot de presentatiewijze van zijn

¹⁶³ Huizing 2011 (zie noot 160), p.56.

¹⁶⁴ Omschrijving tentoonstelling in de persvoorlichting, website Stedelijk Museum Schiedam: http://www.stedelijkmuseumschiedam.nl/nl_NL/pers (gelezen, 24 februari 2012).

¹⁶⁵ Interview met Colin Huizing, februari 2012.

¹⁶⁶ Mijn vraag was, waarom besloten was om de interactieve laag bij dit werk weg te halen. Hierop vertelde Colin Huizing dat dit samen met de kunstenaar afgesproken was omdat het werk teveel zou lijden onder de menselijke aanrakingen. Coling Huizing tijdens rondleiding door de tentoonstelling, november 2011.

¹⁶⁷ Jaap Guldeman, 'Artificial respiration', in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, p. 80.

¹⁶⁸ In eerste instantie keerde Nul zich tegen het gevestigde kunstklimaat, vervolgens kregen zij al snel de mogelijkheid om hun werken in het museum te presenteren en deden dit maar al te graag. Toen zij uiteindelijk geaccepteerd raakte door het publiek en de critici keerde zij (Armando en Peeters, Schoonhoven niet) zich hiervan af en stopte met het maken van kunst. (zie hoofdstuk 1).

eigen werk. Het origineel is ooit als tastobject bedoeld, maar kan nu enkel visueel ervaren worden en de spot die lichtpuntjes op de muur veroorzaakte is niet meegenomen binnen de huidige presentatie. (Afb. 14 en 59)

De vormgeving in Schiedam, inclusief het lichtplan was koel, fel, zakelijk en afstandelijk, een presentatiewijze die nog voortkomt uit de ontwikkeling van het 'witte wanden' museum zoals eerder beschreven. Hier moet wel bij worden gezegd dat de leden van Nul tijdens de eerdere tentoonstellingen ook teruggrepen op de 'museale norm' ingerichte ruimtes. Dit zal te maken hebben gehad met het feit dat naast de werken van Nul, ook werken van andere kunstenaars getoond werden die waarschijnlijk minder gediend waren bij de experimentele presentatiewijze. Hier moest natuurlijk rekening mee worden gehouden. Maar de keren dat Nul de vrije hand kreeg, maakte zij hier goed gebruik van door hele ruimtes te verbouwen tot belevingsruimtes, waarin tevens het lichtplan werd betrokken. De afwijkende zalen binnen de oudere tentoonstellingen tonen een groot licht- en donkercontrast. Zoals bij de eerste drie zalen tijdens *Nul-1* en de labyrinthische zalen tijdens *Zero-0-Nul*. Tijdens *Nul-2* werden tevens een aantal zalen op een norm afwijkende manier ingericht, zij het minder experimenteel dan bij de voorgaande tentoonstellingen. Ten grondslag aan deze minder experimentele presentatievorm was de samenwerking van Peeters en twee anderen tijdens de voorbereidingen van *Nul-2*. Hierdoor had Peeters geen vrijspel meer en moest hij zich aanpassen aan de rest. De eerste zaal, waar het werk *Naturel* van Fontana werd getoond, was wel verduisterd en de installatie van Kusama besloeg de gehele ruimte en had een groot licht- donkercontrast door de felle spot op de boot. De leden van Zero maakten voor elke Nederlandse museale presentatie een versie van een *Salle de Lumière*. In Schiedam kwam een versie van deze installatie niet voor. In de recentste tentoonstelling was de zaal van het Duitse trio wel afwijkend van de andere zalen door de zwarte muren en spotjes op de werken. (Afb. 59) Dit was de enige in vorm en lichtplan afwijkende zaal binnen de gehele expositie. Maar doordat deze ruimte onderdeel was van een grotere zaal waar ook het werk van De Vries getoond werd, was het effect van de zwarte zaal met spotjes niet erg groot.

Daarnaast was tijdens de tentoonstelling in Schiedam vrij weinig mogelijkheid tot interactie. Enkel in de zalen waar werken van Gutai en waar de plannen voor het *Zero op Zee* waren gereconstrueerd, was interactie met een aantal werken mogelijk. In de Gutaizaal kon men op het werk van Jiro Yoshihara *Make your own painting* tekenen met een benzine stift en in de *Zero op Zee* zaal had deze interactie betrekking tot de modellen voor het project en dus niet met de uiteindelijke werken die waarschijnlijk groter van formaat waren geweest. Het interactieve doel van *Zero op Zee* werd kort beschreven in de zaaltekst, maar hierdoor is de unieke ervaring die het project zou opleveren niet te beleven. Het verschil in grootte van de modellen en de 'echte' werken veroorzaakten daarnaast een totaal andere ervaring bij het publiek waardoor de interactie van compleet andere aard was dan oorspronkelijk is bedoeld. Het werk *Please Turn* van Piene was wel te zien in de tentoonstelling in Schiedam, maar dit werk werd niet in oorspronkelijke staat getoond. Door de kwetsbaarheid van het object is samen met de leden van Zero besloten dat het niet gebruikt kon worden zoals oorspronkelijk was bedoeld.¹⁶⁹ De interactieve laag die kenmerkend is voor het werk valt hierdoor weg, wat afbreuk doet aan het gehele werk en men zou zichzelf dan ook de vraag moeten stellen wat het nut is om een werk te tonen als het niet in oorspronkelijke staat te beleven valt.

Naast de mogelijkheid tot interactie was het intensiveren van de ervaring van het publiek een belangrijk punt tijdens de tentoonstellingen in de jaren zestig en *Zero op*

¹⁶⁹ Colin Huizing tijdens rondleiding door de tentoonstelling, november 2011.

Zee. Die ervaring probeerden de kunstenaars niet allen visueel te op te roepen, maar ook de andere zintuigen werden geprikkeld door de werken. Zoals door het betasten van Peeters' tactiele objecten of het ruiken van de autobandengeur die het werk van Armando veroorzaakte en het publiek daardoor op een andere manier bewust maakte van een autoband. Tevens werd het gehoor meerdere malen beroerd tijdens de tentoonstellingen en *Zero op Zee*. In Schiedam was aan de autobandengeur gedacht die onlosmakelijk is verbonden met het tentoonstellen van nieuwe autobanden en werd tevens het gehoor geprikkeld in de *Zero op Zee* zaal. Maar deze zee geluiden die Armando opgenomen had, zouden tijdens de kunstmanifestatie versterkt uitgezonden worden over de pier, maar waren amper hoorbaar tijdens de tentoonstelling in Schiedam.¹⁷⁰

Het moge duidelijk zijn dat het doel en de presentatiewijze inclusief lichtplan in Schiedam verschillend was in vergelijking met de drie voorgaande tentoonstellingen. Dit is niet vreemd omdat in Schiedam een andere invalshoek is gebruikt waarin de werken van Nul werden getoond. Maar dat de keuze van deze context tot het verlies van een belangrijke laag van het oorspronkelijke intenties van Nul leidt - grote mate van provoceren, grote mate van participatie van het publiek, intensivering van ervaring door belevingsruimtes - is jammer en hoeft niet zo te zijn. Het laatste opvallende aspect bij de Schiedamse tentoonstelling was de grote mate van gebruik van reconstructies en replica's - meer dan 24 reconstructies en replica's zijn getoond. Van Nul zijn onder andere de *Kratjeswand* van Henderikse, de *Akwarelwand* en *-plafond* van Peeters, het *Kartonrelief* van Schoonhoven en *Autobanden* van Armando gereconstrueerd omdat 'deze ruimtelijke installaties vandaag de dag van grote betekenis zijn: hierin wordt zichtbaar op welke wijze de kunstenaars traditionele kunstobjecten als schildering en sculptuur loslieten en verruilden voor ruimtelijke, sociale, ervaringen'.¹⁷¹ En juist het gebruik van replica's en reconstructies zou een oplossing kunnen bieden om de interactieve laag van Nul binnen de museale context te behouden. Maar voordat hierop verder ingegaan kan worden, moet een korte inleidende schets gemaakt worden van de gedachten van de leden van Nul over het kunstwerk als unicum.

H3.3 Replica's en reconstructies binnen de vier tentoonstellingen

Het feit dat binnen de tentoonstelling veel gebruikt is gemaakt van replica's en reconstructies, is een logisch gevolg van de oorspronkelijke ideeën die Nul had over het kunstwerk. Nul wilde opnieuw beginnen, wilde letterlijk een Nulpunt zijn en het begin van een nieuwe kunstgeschiedenis.¹⁷² De leden wilden tegen het gevestigde kunstklimaat ingaan door kunstobjecten te maken die geen waarde mochten hebben en het originele kunstwerk, daar geloofde Nul niet in!¹⁷³

Naast het gebruik van goedkope materialen en het zoveel mogelijk terugdringen van het persoonlijke handschrift was nog een ontwikkeling gaande bij de leden van Nul. Tijdens de Nulperiode zijn door de leden meerdere werken bedacht die door anderen zijn uitgevoerd. Het conceptuele aspect begint dus een onderdeel te worden van de gedachten over het kunstwerk. Het ging hierbij niet meer om het scheppingsproces, maar het persoonlijke zat in de gedachte van het werk, in het concept dus.¹⁷⁴ Alle Nulkunstenaars hebben hun werk wel eens of vaker door anderen laten vervaardigen. Zo liet Peeters een werk met kaartlont door Yajoi Kusama afmaken en Armando en

¹⁷⁰ Westenholz 2011 (zie noot 43), p.99.

¹⁷¹ Visser en Huizing 2011 (zie noot 4), p. 10.

¹⁷² Damsch-Wiehager 1993 (zie noot 18), p. 94.

¹⁷³ Idem, p. 94.

¹⁷⁴ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 15.

Henderikse lieten door medewerkers van het museum hun installaties voor *Nul-1* bouwen.¹⁷⁵ Ook Schoonhoven liet zijn werk, zeker in later stadium, door zijn assistenten vervaardigen.¹⁷⁶ Het past dus in de gedachtes van Nul om werken door anderen opnieuw te laten uitvoeren. Hoewel het unicum of origineel bij Nul een minder grote rol begon te spelen, moet met het opnieuw vervaardigen van de werken zorgvuldig worden omgegaan. Zeer precieze afspraken moeten, nu de drie overgebleven leden van Nul nog in ons midden zijn, worden gemaakt om problemen zoals Donald Judd ondervond tegen te gaan. Judd gaf in een brief onopzettelijk de graaf G. Panza het recht om het werk *Untitled*, 1970 te reconstrueren mocht het nodig zijn om vervoerskosten te bedwingen. Maar toen Panza het werk een aantal keer verkeerd had gereconstrueerd, schreef Judd Panza een brief met aanvullende aanwijzingen. Een werk dat gemaakt werd zonder toezicht van Judd kon niet langer meer gezien worden als een werk van Judd.¹⁷⁷

Een van de oorspronkelijke ideeën van Nul was dat een werk zo goed en fris uit moest zien zoals artikelen in de schappen van een winkel.¹⁷⁸ Van deze gedachte is later wel eens afgeweken, maar in de beginjaren van Nul/ZERO handelde men niet beschermend met de kunstwerken.¹⁷⁹ Zo heeft Schoonhoven op verzoek van Manzoni een paar vroege monochromen opnieuw wit geschilderd en heeft Peeters een *Achrome* van Manzoni in een badkuip gewassen.¹⁸⁰ Toen Peeters door het Centraal Museum, Utrecht gevraagd werd om een werk met kaartlont op te knappen, had Peeters een compleet nieuw werk ingeleverd, zodat het werk weer fris en nieuw uitzag.¹⁸¹ Het opnieuw vervaardigen van oude werken is een gedachtegang die precies bij de oorspronkelijke Nulgedachtes past van het kunstwerk omdat het niet langer meer authentiek, origineel of een unicum hoeft te zijn. Een relatief simpele oplossing voor het gemis aan interactie met betrekking van de werken van Peeters, is om van deze werken een replica te maken en naast het origineel, als dat nog bestaat, te tonen.¹⁸² Dit is een van de oplossingen die tijdens het grootschalig onderzoek naar de conserveringsproblemen van werken van kunstenaars uit de zestigerjaren is voorgesteld. Deze oplossing kan ook bij het presenteren van het werk van Gutai en *Please Turn* van Piene tot de mogelijkheden behoren. Hierdoor blijft de interactieve laag die zo belangrijk is voor deze werken behouden. Het gebruik van replica's bij Nultentoonstellingen is niet nieuw en wordt vaker gedaan.¹⁸³ En zelfs tijdens *Nul-2* werden voor veel Gutai werken replica's gebruikt.¹⁸⁴

Het gebruik van replica's binnen de tentoonstelling en deze op een interactieve wijze te tonen zou een start zijn om de werken van Nul meer volgens de oorspronkelijke intenties te presenteren. Hierdoor wordt het gemis van interactie opgevangen en de grens tussen een kunstwerk en het publiek verkleind. Het aanraken van kunst kan nog steeds in grote mate als een provocerend gebaar worden gezien omdat de status van het

¹⁷⁵ Melissen 2011 (zie noot 12), p. 14.

¹⁷⁶ Damsch-Wiehager (zie noot 18), p. 116.

¹⁷⁷ Christian Scheideman, 'Men at work: The significance of material in the collaboration between artist and fabricator in the 1960s and 1970s' in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, pp. 244-245.

¹⁷⁸ Wesseling 1989 (zie noot 4), p. 8.

¹⁷⁹ Van Mechelen en Jobse 2011 (zie noot 1), p. 63.

¹⁸⁰ Idem, p. 63.

¹⁸¹ Wesseling 1989 (zie noot 1), p. 46.

¹⁸² D.H. van Wegen, 'Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art' in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, p. 209.

¹⁸³ Gribbling 2006 (zie noot 9), p. 5.

¹⁸⁴ Interview met Colin Huizing, 1 februari 2012.

kunstobject binnen museale muren nog steeds van groot belang is. Hiermee zou dus een gedeelte van de levendigheid die rondom de Nulwerken hing in de jaren zestig terugkomen binnen de nieuwe tentoonstellingen, zonder daarmee afbreuk te doen aan het gekozen perspectief - in Schiedam dus van de internationale contacten die Nul had. Een probleem wat hiermee nog niet wordt verholpen, is het gemis van de zaalvullende belevingsruimtes en de vormgeving binnen deze afwijkende zalen.

Dit probleem is meer complex omdat eerst besloten moet worden op welke manier naar deze afwijkende zalen kan worden gekeken. De zalen die enkel ingericht zijn door Nul dienen hier als voorbeeld. Bij *Nul-1* gaat het om *Salle Obscure* van Armando, waar in een verduisterde zaal onder andere een muur met de zwarte autobanden was opgesteld. Hoe moet men dit werk benaderen/interpreteren? Kan het als een los onderdeel van een zaal worden beschouwd of als een onderdeel van een totaalinstallatie? Is het bij het laatste geval dan mogelijk om de wand met autobanden zonder de context van de totaalinstallatie te tonen? En hoe moet men naar de zaal van Armando kijken? Is dit een op zichzelf staande ruimte of moet men de zaal als onderdeel beschouwen van de drie afwijkende zalen aan het begin van de tentoonstelling? Deze afwijkende zalen zouden namelijk de zintuigen van het publiek op scherp stellen omdat zij eerst verblind werden door fel licht in de eerste zaal. Vervolgens zou het publiek in een iets verdonkerde ruimte het werk van Megert zien, waarin men zich tal van keren gereflecteerd zag. Hierna belandde het publiek in de ruimte van Armando, waar allereerst de geur van autobanden de reukzintuigen op scherp stelden. In deze duistere ruimte werd de aandacht van de bezoeker door middel van spotjes op de bouten en banden van de muren gevestigd. Zijn de zalen losse installaties en kunnen deze zonder elkaar gereconstrueerd worden of zou men de drie zalen als totaalinstallatie moeten beschouwen en heeft het daardoor geen zin om de ruimtes los van elkaar na te bootsen? Zoals het weinig zin heeft om losse onderdelen van *Honigpumpe am Arbeitsplatz* die Beuys in 1977 maakte voor de Documenta in Kassel opnieuw in het Kunstmuseum in Bern tentoon te stellen.¹⁸⁵ Beuys maakte deze installatie speciaal voor de zaal die hem beschikbaar werd gesteld tijdens Documenta. Onderdelen van het werk zijn later door het Kunstmuseum in Bern gekocht en zijn daar op een andere wijze getoond. Riet de Leeuw constateerde terecht dat de context waarbinnen het werk tijdens Documenta zo compleet verschilde met de context binnen het museum in Bern dat het werk daardoor een totaal andere betekenis kreeg. Ook de bandenwand van Armando kreeg binnen de tentoonstelling in Schiedam een totaal andere lading dan hoe/toen het werk voor het eerst is getoond tijdens *Nul-1*. (Afb. 10 en 54)

Omdat de zalen bij de tentoonstelling uit 1962 uit het werken bestonden van afzonderlijke kunstenaars is de keuze om de zalen los van elkaar te beschouwen een logisch gevolg. Ook de ruimte van Armando bestaat uit werken die los van elkaar ontstaan zijn, waardoor de werken afzonderlijk van elkaar tentoongesteld kunnen worden. Maar hier zit wel een gevoelig punt. Het was namelijk Armando zelf die deze duistere zaal inrichtte en het was Armando's intentie om de beleving van het publiek te intensiveren door de totaliteit van het geheel. Kan de bandenwand die Armando speciaal voor de zaal liet maken, los gezien worden van de verduisterde wijze waarop dit werk werd tentoongesteld? Is de wand dus te beschouwen als een los paneel dat net iets groter is dan het traditionele schildersvlak of moet deze wand als onderdeel beschouwd worden van een installatie? De beschrijving van een installatie volgens Richard

¹⁸⁵ Riet de Leeuw, 'The precarious reconstruction of installations', in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, pp. 212-213.

Kostelantz in zijn *Dictionary of the Avant-Gardes* past goed bij het werk van Armando. Omdat hij hierin aangeeft dat 'art made for a particular space, which need not be a gallery. Such art theoretically exploits certain qualities of that space, which it will inhabit forever or be destroyed when the exhibition is terminated.'¹⁸⁶ Hierdoor worden de regels van het reconstrueren van dit werk opeens een stuk gecompliceerder. *Salle Obscure* kan gezien worden als een plaatsspecifiek werk dat Armando speciaal bedacht voor de tentoonstelling. Het probleem van plaatsspecifieke werken is dat deze vergaan omdat ze afgebroken worden als de tentoonstelling stopt. Als men het werk vervolgens reconstrueert, zelfs met de originele materialen, krijgt het altijd een andere betekenis omdat het in een andere context wordt geplaatst. Toch zou het mogelijk zijn om dit werk na te bootsen, omdat de ruimte van het museum/zaal en de betekenis van deze ruimte nog niet van belang was in het werk van Armando, zoals dat wel van belang is bij de installaties die gemaakt zijn door kunstenaars binnen de Institutional Critique. Het gaat bij het werk van Armando om een afgesloten donker gemaakte ruimte die de zintuigen van het publiek moest prikkelen, maar waar deze ruimte zich bevindt, maakt niet zoveel uit - als het maar binnen een museum is.

Dit zelfde geldt ook voor de kartonwand van Schoonhoven die allereerst uit twee wanden bestond en niet uit een. (Afb. 21) Ook dit werk is tijdens *Zero-0-Nul* tevens als een geheel gepresenteerd met de Blikkenwand van Peeters en het geluid van een kabbelend watertje. Bij deze installatie ging het tevens om een verduisterde ruimte waar door middel van spotjes de aandacht gevestigd werd op de structuur dat het herhaling van elementen veroorzaakte. Deze kartonwand kan moeilijk uit de context van de totaalinstallatie van Peeters en Schoonhoven gehaald worden, en mocht hier wel voor gekozen worden, dan zou op zijn mist rekening gehouden moeten worden met de belichting van het werk om de ervaring van de structuur te intensiveren/benadrukken.

Voor de reconstructies van de *Kratjeswand* van Henderikse en de *Akwarellen* van Peeters gelden deze opmerkingen trouwens niet omdat zoals op de afbeeldingen duidelijk wordt, het bij deze werken niet om een totaalinstallatie gaat, maar zijn deze werken onderdeel van de volgens gangbare 'norm' ingerichte ruimtes binnen de oudere tentoonstellingen. (Afb. 17 en 54) Alleen zou bij het plafond *Akwarel* van Peeters bekeken moeten worden of het lichtplan, zoals beschreven in hoofdstuk 2 als onderdeel van het totale werk moeten worden beschouwd. (Afb. 31, 32 en 49)

Om de moeilijkheden van de reconstructies te omzeilen zou men kunnen kiezen om afbeeldingen en archiefmateriaal tentoon te stellen, zoals is gedaan in de zaal waarin *Zero op Zee* werd getoond, maar hierdoor zou een belangrijk element behorend bij de oorspronkelijke intenties van Nul ontbreken, namelijk de mogelijkheid tot interactie van het publiek. Een foto kan de mogelijkheid tot interactie onmogelijk nabootsen.¹⁸⁷ Daarnaast zijn de foto's vaak van slechte kwaliteit waardoor het moeilijk te bevatten is wat de indruk moet zijn geweest van het oorspronkelijke werken. Als men het de indruk van het originele werk wil voelen, dan is het maken van een reconstructie een noodzakelijke oplossing en volgens Gribling is het maken van reconstructies niet weg te denken in het archeologische onderzoek naar de moderne kunst van de 20^{ste} eeuw.¹⁸⁸ Daarom is het maken van reconstructies van belang, zeker in het geval van Nul, omdat door de kunstenaars gezocht werd naar de mogelijkheden om het oude schilderspaneel los te laten en daardoor ruimtelijke installatie gingen maken. En juist deze werken zijn

¹⁸⁶ Carol Stringari, 'Installations and problems of preservation', in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, p. 272.

¹⁸⁷ Riet de Leeuw 1999 (zie noot 185), p. 218.

¹⁸⁸ Gribling 2006 (zie noot 9), p. 5.

verloren gegaan, maar van groot belang wil men de oorspronkelijke intenties van Nul kunnen begrijpen.

Een belangrijke conclusie voor Riet de Leeuw, na het onderzoek van de wijze waarop installaties gereconstrueerd kunnen worden is dit:

‘The installations were made in the sixties and seventies as a conscious reaction to the object-oriented art world. They should not be treated as ready-made art works, lodged in museums and preserved. When considering wheter to show them again it is wrong to focus on the possibilities and impossibilities of preserving or reconstructing the materials. Rather the starting point should be the underlying concept, the meaning of the work, also within the context of the entire body of the artist’s work.’¹⁸⁹

De werken van Nul worden op dit moment nog teveel beschouwd als losse kunstobjecten en ook op deze manier tentoongesteld. Om een vollediger beeld van Nul te krijgen, blijkt het belangrijk om de werken van Nul vanuit een ander perspectief te gaan beschouwen. Waarin de context van de tentoonstellingen tijdens Nul, waarbij de interactie tussen het publiek en het werk en het intensiveren van zintuigen van de bezoeker een belangrijk vertrekpunt was, wordt betrokken. In dit licht/deze context, en zeker ook als de ideeën die tijdens *Zero op Zee* hierin worden meegerekend, krijgen de koel en zakelijk ogende werken van Nul opeens een heel ander karakter. En juist binnen de museummuren zou deze andere benadering belangrijk zijn om een vollediger beeld van Nul te creëren omdat juist de zakelijke en strakke vormgeving binnen de hedendaagse moderne museum, de zakelijke, koele afstandelijkheid van de werken ten onrechte benadrukken.

¹⁸⁹ Riet de Leeuw 1999 (zie noot 30), pp. 220-221

Conclusie

In de voorgaande drie hoofdstukken is een zo volledig mogelijk beeld gegeven van Nul en de context waarbinnen de werken van Nul zijn ontstaan en gepresenteerd.

Wat opviel in het eerste hoofdstuk is dat bij de beschrijving van Nul vaak de nadruk wordt gelegd op de uitstraling van de werken. In de zoektocht om oude tradities in de kunstsector te doorbreken werd afstand gedaan van het kunstobject in traditionele zin en werden nieuwe materialen gebruikt om de grens tussen de maatschappij en kunst te verkleinen. De kunstenaars wilde zoveel mogelijk afstand doen van het artistieke gebaar en kozen voor industrieel vervaardigde materialen die zonder al te veel tussenkomst van de kunstenaars werden gepresenteerd. De kunst die daaruit voortkwam had een strakke en koele uitstraling die door de zakelijke aanpak van de kunstenaars –inclusief kledingstijl- werd benadrukt. Als men focust op de fysieke uitstraling van de werken, dan zijn de termen zakelijk en afstandelijk passend voor de omschrijving van Nul. Maar als men de context waarbinnen de werken zijn ontstaan bestudeert, dan is de zakelijke afstandelijkheid een van de vele mogelijkheden waarop naar Nul kan worden gekeken. En juist bij Nul is het belangrijk om de context waarbinnen werken zijn ontstaan te betrekken, omdat dit een veelzijdig beeld geeft van de groep. De koele en zakelijke aanpak van de kunstenaars ging namelijk in veel gevallen gepaard met een goede portie ironie. Deze interpretatie van de koele en zakelijke werken valt compleet weg binnen de strakke witte muren van het museum. In dit onderzoek is de onderliggende ironie kort behandeld, een meer grondig onderzoek zou de rol van de ironie met betrekking tot de werken verder uitkristalliseren.

Het is moeilijk om de intenties van Nul als groep te definiëren, omdat de gedachtes, doelen en werken van de onderlinge kunstenaars zo totaal van elkaar verschillen. In deze scriptie hebben de intenties van Henk Peeters de nadruk gekregen bij de omschrijving van de oorspronkelijke intenties van Nul. Dit komt omdat hij een zeer grote rol heeft gespeeld in de totstandkoming van de groep, bij de invulling van de tentoonstellingen en de ideeën voor *Zero op Zee*. Als het gaat om Nul, denk ik nog steeds dat de ideeën van Peeters belangrijke vertrekpunten zijn om Nul te benaderen, zeker omdat de andere leden, vooral Schoonhoven en Henderikse, zich nooit echt deelgenoot hebben gevoeld. De gedachtes en doelen die Peeters met Nul had, zouden toegevoegd moeten worden aan de huidige interpretatiewijze van Nul die voornamelijk is gericht op de uitstraling van de nog fysiek bestaande werken. Toch kunnen de artistieke intenties van Peeters niet zonder grondige beschouwing als leidraad genomen worden voor de artistieke intenties van Nul. Verder onderzoek zou moeten uitwijzen of echt van een ‘groep’ gelijkgestemde kunstenaars gesproken kan worden, of dat Nul enkel gebruikt werd om een aantal kunstenaars, die wilde breken met de bestaande tradities en het persoonlijke handschrift in de kunst overboord wilde gooien, de mogelijkheid te bieden in korte tijd hun werken tentoon te stellen.

Een belangrijke context die meegenomen kan worden in de bestudering van Nul is de presentatiewijze van veel werken zoals deze in de drie Nederlandse Musea in de zestigerjaren zijn getoond, omschreven in hoofdstuk 2. Omdat de leden van Nul - voornamelijk Peeters- veel invloed hebben gehad tijdens de voorbereidingen van deze presentaties. Dit is onder andere terug te zien in de vormgeving van een aantal ‘museale norm’ afwijkende zalen en een aantal specifieke keuzes van werken van deelnemende – Gutai- kunstenaars. Door de bestudering van voorgaande tentoonstellingen wordt duidelijk dat de leden van Nul – de musea zelf speelden een minder grote rol in de invulling van de tentoonstellingen – belang hechtten aan de ervaring van het publiek. Zij

probeerde het publiek bewust te maken van hun directe omgeving en probeerde de grens tussen het kunstwerk en de toeschouwer te verkleinen door interactieve werken tentoon te stellen. Daarnaast werden door afzonderlijke werken, maar ook gedurende de tentoonstellingen meerdere zintuigen van het publiek geprikkeld, waardoor de beleving van het kunstobject niet alleen een visuele ervaring werd, maar ook door tast en reuk te ervaren was.

De presentatiewijze van de Nulwerken binnen de tentoonstellingen zou dus gezien moeten worden als onderdeel van de oorspronkelijke intenties van Nul. Na de vergelijking van de tentoonstellingen uit de jaren zestig en de meest recente Nultentoonstelling blijkt dat de gekozen context –De Nederlandse Nul in internationale context- waarbinnen de werken van Nul zijn getoond een groot verschil veroorzaakt in de presentatiewijze van dezelfde werken. Dat een andere context gekozen wordt om de werken van Nul tentoon te stellen is gebruikelijk om nieuwe inzichten aan het kunstdiscours toe te voegen, maar dat deze keuze leidt tot het verlies van een belangrijke artistieke laag van de werken is een gemis. Voor de presentatie in Schiedam is teruggegrepen op nog bestaande werken van Nul, maar ook zijn voor de tentoonstelling reproducties gemaakt van ruimtelijke installaties die speciaal voor de eerdere exposities zijn vervaardigd. Het probleem bij de nog bestaande werken van Nul, vooral in het geval van Peeters, is dat deze werken niet meer in oorspronkelijke staat te beleven zijn door de fragiele staat van de werken. In Schiedam zijn twee tactiele werken van Peeters getoond, die oorspronkelijk met de tast beleefd konden worden. Maar deze interactieve laag is verggefallen omdat het behoud van het oorspronkelijke werk in het museum van groter belang blijkt te zijn dan de daadwerkelijke oorspronkelijke artistieke intentie van de kunstenaar. Het willen behouden van het werk is begrijpelijk, omdat het museum grote waarde hecht aan het kunstobject en de conservering daarvan. Maar in het geval van Peeters ligt deze nadruk op het behoud van het origineel gevoelig, omdat Peeters' oorspronkelijke intentie van het kunstwerk mijlenver van het museale belang aflight. Het zou daarom ook bij het werk van Peeters passen om replica's van zijn tactiele objecten op oorspronkelijke wijze te tonen, naast het origineel dat dan niet mag worden aangeraakt. Zo kan het publiek de oorspronkelijke intenties van het werk ervaren zonder dat hierdoor afbreuk wordt gedaan aan de gekozen context waarbinnen de werken van Nul worden getoond.

Het probleem van de niet langer meer bestaande ruimtelijke installaties is meer complex, omdat eerst besloten moet worden hoe deze werken benaderbaar zijn. In Schiedam zijn een aantal van deze werken getoond, maar hierbij blijkt dat tijdens de bestudering van deze werken teveel is gekeken naar de vormgeving van het kunstobject als einddoel en niet genoeg naar de context waarbinnen deze ruimtelijke installaties zijn getoond. De werken, zoals *Bandenwand* en *Kartonreliëf* zijn als opzichzelfstaande werken getoond, terwijl zij onderdeel uitmaakten van een totaalinstallatie waarbij de ervaring van het publiek op meerdere wijzen werden geprikkeld. Het lichtplan speelde bij deze installaties en binnen de drie museale tentoonstellingen in de jaren zestig een grote rol. Deze presentatiewijze zou als onderdeel van de oorspronkelijke intenties van Nul gezien moeten worden, aangezien zij zelf de 'museale norm' afwijkende zalen hebben ingericht en vormgegeven. Na de bestudering van de plannen voor *Zero op Zee* en andere niet uitgevoerde werken van Nul kan geconcludeerd worden dat het interactieve aspect met betrekking tot de werken een grote rol speelde voor Nul. Door het weglaten van dit aspect, wordt een belangrijke laag van de oorspronkelijke intenties van de groep buiten beschouwing gelaten.

De status die kunst krijgt binnen de muren van het museum, waar het 'white cube' principe nog steeds niet weg te denken is, stond en staat nog steeds lijnrecht tegenover de oorspronkelijke principes van Nul. Door de werken van Nul te tonen als geaccepteerde kostbare afstandelijke eilandjes (kostbaar zijn de Nulwerken tegenwoordig!) wordt de strakke, koele, zakelijke en afstandelijke uitstraling benadrukt en valt hierdoor de ironische, provocerende en interactieve laag van de werken weg. Dit veroorzaakt een eenzijdige blik op Nul. Deze presentatiewijze zoals in Schiedam is begrijpelijk en de internationale benadering is interessant en goed overgekomen. Maar als men in het vervolg de werken meer in de gedachte van de oorspronkelijke intenties van Nul wil presenteren, dan zou het gebruik van replica's en reconstructies een goede oplossing kunnen bieden. Hierbij moet dan wel zeer goed worden gelet op de wijze waarop de reconstructies van de installaties worden uitgevoerd. Want wil men het werk van Nul volledig kunnen begrijpen, dan zou men, net zoals in de bestudering van veel andere werken uit de jaren zestig, moeten kijken naar het complete oeuvre van de kunstenaar en dus ook naar de wijze waarop het werk eerder door de kunstenaar is tentoongesteld. In het geval van Nul betekent dat alle aspecten aan bod moeten komen, ook de nooit uitgevoerde plannen en zou de achterliggende ironie die bij de werken schuilgaat meegenomen moeten worden bij de interpretatie van Nul. In het geval van de ruimtelijke installaties zoals *Bandenwand* en *Kartonreliëf* zou de gehele presentatie van deze werken betrokken moeten worden inclusief het lichtplan. Hierdoor komen de oorspronkelijke intenties van de werken meer tot zijn recht en kan de beleving van het werk in stand worden gehouden zoals de daadwerkelijk was bedoeld.

Literatuurlijst

- Anoniem, 'Nul in het Stedelijk Museum' *Vrij Nederland*, jaargang 22, nr. 30, 24 maart 1962.
- Anoniem, 'Nul' 0 iets dat niets betekent. Wereld op zijn kop in 't (hoofd)stedelijk Museum', *Metaalkoerier*, 23 maart 1962.
- Anoniem, 'Kunst op het nulpunt in Amsterdams Stedelijk', *De Standaard*, 12 maart 1962.
- Anoniem, 'Nul, expositie die teruggaat naar het absolute nulpunt', *Het Parool*, 7 maart 1962.
- Anoniem, 'Nul in Stedelijk Museum: "zootje voor de voddeman"', *De Typhoon*, 22 maart 1962.
- Anoniem, 'Wat doen we hier', *Haagse Post*, April 1964.
- Anoniem, 'Zesmaal nul blijft nul', *N.R.C. Handelsblad*, 28 maart 1964.
- Anoniem, 'Tentoonstelling "Zero" gedocumenteerd.', *Vaderland*, 19 mei 1964.
- David Antin, Allen Kaprow 1927-2006, *Art in America*, June/July 2006, p. 53. Gevonden via: <http://www.hauserwirth.com/artists/35/allan-kaprow/press/>, (24 april 2012).
- Armando, 'Cyclus september in de trein', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, pp. 30-32
- Armando 'Over het lijk van de renaissance', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, pp. 15-17.
- J. Bernlef en K. Schippers, 'Gesprek met J.J. Schoonhoven', in: *De Gids* 1968, nr. 2/3, pp. 133-135.
- B.J., 'Reclames in Amsterdams kunsttempel. Nul (en toch van enige waarde?). Charlatans en zoekers in het uiterste randgebied van de kunst', *Wereldkroniek*, 7 maart 1962.
- Blok, Cor, *Zero-0-Nul*, uitgave bij tent. 1964 Den Haag (Gemeentemuseum), ongepagineerd.
- Blok, Cor, 'Zero', *Museumjournaal* 10 (1965) vol 2/3, pp. 56-69.
- Damsch-Wiehager, Renate, *Nul. De werkelijkheid als kunst funderen*, Stuttgart 1993.

- Davidts, Wouter, 'Musea en de belofte van artistieke productie. Van Centre Pompidou tot Tate Modern.', *Witte Raaf*, Editie 101. (januari/februari 2003). Gelezen op De Witte Raaf <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2554> (10 februari 2012).
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, California 1999.
- D.W., 'Nullen uit 9 landen in het Stedelijk Museum te Amsterdam', *Rotterdams Dagblad*, 10 maart 1962.
- Fontana, Lucio, Het 'Witte Manifest', (Nederlandse vertaling door Henk Peeters) in: Armando, Henk Peeters et. al, *De Nieuwe Stijl*, deel 2, Amsterdam 1965, pp. 127-138.
- Garrel, van, Betty 'Baby nul en Nullo's.', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl. 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, p. 99-108.
- G.K., 'Zero-Nul: Ergerlijke hoogmoed', *Trouw*, 29 maart 1964.
- Gribling, Frank, 'Van Oude mensen en dingen die voorbij gaan. De reconstructie van Zero, de laatste avant-garde beweging van de 20^e eeuw.', *De Nieuwe Maatschappij Arti en Amicitiae*, jaargang 10 (2006), nr. 13 (juli), pp.4-5.
- Guldeman, Jaap, 'Artificial respiration', in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, pp. 79-81.
- Hofland, H.J.A., 'Groeps gesprek', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl. 1959-1966*, Amsterdam/Den Haag 1989, pp. 88-96.
- Huitker, Astrid, *De fase van het kalm en opnieuw gevoelig worden. De presentatie van tentoonstellingen van Nul*, Amsterdam 2004.
- Huitker, Astrid, 'Tussen Norm en Experiment. De museale presentatie van de Nul kunst', *Kunstlicht* 25 (2004) Nr. 1/2, pp. 49-53.
- Huizing, Colin, in gesprek met Armando, 'Ja, natuurlijk provocerend', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 156-161.
- Huizing, Colin 'Nul=0/0=Nul', in: Tijs Visser en Colin Huizing, *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Rotterdam/Schiedam 2011, pp. 56-57.
- Jones, Caroline A., *Machine in the studio. Constructing the Postwar Artist*, Chicago 1996.

- Konijn, Fieke 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog', in: Ellinoor Bergvelt, Deborah J. Meijers en Mieke Rijnders, *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, pp. 415-452.
- Leeuw, Riet de, 'The precarious reconstruction of installations', in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, pp. 212-220.
- Lippard, Lucy, *Six years: The dematerialisation of the art object*. California 2001³ (1973).
- Mechelen, Marga van, en Jobse, Jonneke, *Echt Peeters. Henk Peeters, realist, avant-gardist*, Wezep 2011.
- Melissen, Antoon, in gesprek met Jan Henderikse, 'To much is not enough!', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 162-167.
- Melissen, Antoon, 'Nul=0. De Nederlandse avant-garde van de jaren zestig in een Europese context', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 12-21.
- *Nul negentienhonderd vijf en zestig*, catalogus bij tent. deel 1, Amsterdam 1965 (Stedelijk Museum), ongepagineerd.
- Oudshoorn, G., 'De last van de Nul. Bezoekers krijgen veelopvattende opdracht.' *Haags Dagblad, Het Parool, Dagblad van Amersfoort en het Rotterdamse Parool*, 3 april 1962.
- Piene, Otto, 'Nu' (Nederlandse vertaling) *Zero-0-nul*, uitgave bij tent. Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1964, ongepagineerd.
- Scheideman, Christian, 'Men at work: The significance of material in the collaboration between artist and fabricator in the 1960s and 1970s' in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, pp. 240-246.
- Schoonhoven, Jan 'Zero', *De Nieuwe Stijl*, deel 1 (1964) Amsterdam, pp. 118-123.
- Stichter, Diana en Tegenbosch, Pietje, in gesprek met Jan Schoonhoven 'Bevlogen Wit', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Den Haag 1989, pp. 267-275.
- Stigter, Diana en Tegenbosch, Pietje, in gesprek met Henk Peeters 'Lang leve Nul', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Den Haag 1989, pp. 256-266.

- Stigter, Diana en Tegenbosch, Pietje, in gesprek met Jan Henderikse, 'Nederland door een verrekijker', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Den Haag 1989, pp. 248-255.
- Stigter, Diana en Tegenbosch, Pietje, 'Viermaal nul=0. Gesprekken met de kunstenaars van de nieuwe stijl.', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Den Haag 1989, p. 247.
- Sleutelaar, Hans, 'Dames en Heren 2', in: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Den Haag 1989, pp. 25-26.
- Stringari, Carol, 'Installations and problems of preservation', in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, pp. 272-281.
- Visser, Tijs en Huizing, Colin (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011.
- Visser, Tijs, 'Zero en/of OREZ', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 74-75.
- Visser, Tijs, in gesprek met Henk Peeters, 'Er moet een nieuwe kunst komen. Of een nieuw publiek', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 168-173.
- Wegen, D.H. van, 'Between fetisch and score: the position of the curator of contemporary art' in: Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (red.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999, pp. 201-209.
- Wesseling, Janneke, *Alles was mooi. Een geschiedenis van de Nul-beweging*, Nieuw Vennepe 1989.
- Westenholz, Caroline de, 'Zero op Zee', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 88-117.
- Wiehager, Renate, 'Zero/Nul/Azimut/Nouveaux Réalistes. Ontmoetingen, briefwisselingen en culturele kenmerken van de Europese ZERO-avant-garde 1959-1962.', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 58-73.
- Wilbrink, Jos, 'De Nulbeweging: over idealen, illusies en de werkelijkheid.' In: Renate Damsch-Wiehager, *Nul. De werkelijkheid als kunst funderen*, Stuttgart 1993, pp. 15-23.

- Yamamoto, Atsuo, 'ZERO/Gutai/ZERO', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011, pp. 76-83.
- Yamamura, Midori, 'Kusama en Nul. Een internationaal kruispunt van maatschappelijk geëngageerde kunst', in: Tijs Visser en Colin Huizing (red.), *Nul=0. De Nederlandse Nul-groep in een internationale context*, Schiedam/Rotterdam 2011 p. 84-87.

Bronnenlijst

Omschrijving tentoonstelling in de persvoorlichting, website Stedelijk Museum Schiedam: http://www.stedelijkmuseumschiedam.nl/nl_NL/pers (gelezen, 24 februari 2012).

Opmerkingen Colin Huizing tijdens rondleiding door de tentoonstelling, november 2011.

Archief Henk Peeters, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, niet geïnteriseerd,

Tentoonstellingsarchief Stedelijk Museum Amsterdam, nummers 4297 *Nul negentienhonderd vijf en zestig* en 4134 *Nul 1962*.

Mededeling museumdocent tijdens rondleiding tentoonstelling *Play van Abbe deel 4*, Eindhoven (Van Abbemuseum), (februari 2011).

Interview met Colin Huizing, februari 2012.